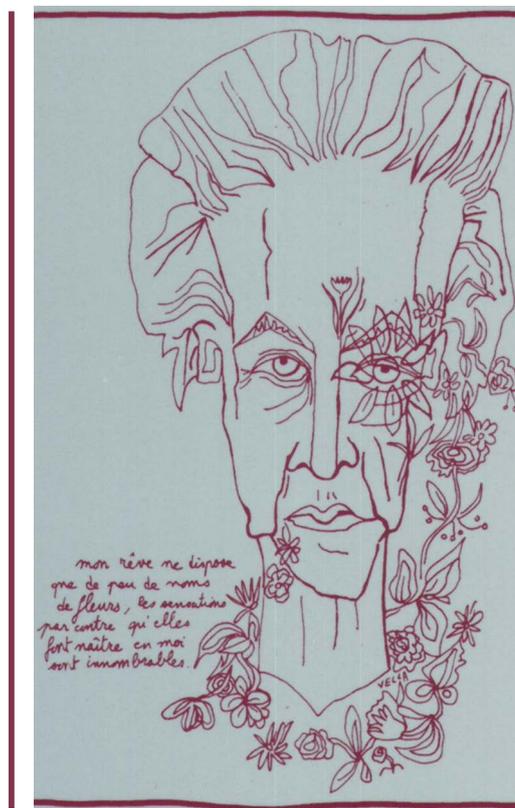


CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE  
SUR LE SURREALISME

# MÉLUSINE

N° XVIII

MAXIME ALEXANDRE,  
UN SURREALISTE SANS FEU NI UEU



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

# CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR LE SURREALISME

*publiés avec le concours du Centre National du Livre,  
de l'Université de Strasbourg II, du Conseil général du Bas-Rhin  
et de l'Association Jean Hans Arp.*

## MÉLUSINE

N° XVIII

MAXIME ALEXANDRE,  
UN SURREALISTE SANS FEU NI LIEU

Études réunies par  
Aimée BLEIKAÏTEN

avec le concours  
d'Henri BÉHAR

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

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

© 1998 by Editions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

MAXIME ALEXANDRE,  
UN SURRÉALISTE SANS FEU NI LIEU

## ABRÉVIATIONS

AMM	<i>Au miroir des mots</i>
CB	<i>Cassandre de Bourgogne</i>
DL	<i>Les Dessesins de la liberté</i>
HP	<i>Holderlin le poète</i>
J	<i>Journal 1951-1975</i>
Je	<i>Juifcatholique</i>
JE	<i>Le Juiferrant</i>
Le	<i>Liberté chérie</i>
MP	<i>Mythologie personnelle</i>
MS	<i>Mémoires d'un surréaliste</i>
MSU	<i>Das Meer sangfern von uns</i>
PA	<i>Portrait de l'auteur</i>
PO	<i>La Peau et les Os</i>
PR	<i>Présumé révolutionnaire</i>
SF	<i>Sagesse de la folie</i>
YP	<i>Les Yeux pour pleurer</i>

# MAXIME ALEXANDRE, UN SURRÉALISTE SANS FEU NI LIEU

Aimée BLEIKA8TEN

Maxime Alexandre est né en Alsace en 1899, c'est-à-dire à une époque où sa province natale faisait encore partie du «Reichsland Elsass-Lothringen ». L'allemand sera donc la langue apprise à l'école de Wolfisheim avec les institutrices prussiennes dont il parle si joliment dans «Les trois sœurs» que nous publions en traduction française à la fin de ce dossier. Quand éclate la Première Guerre mondiale, les parents d'Alexandre l'envoient en Suisse romane où il suivra des cours de français à Lausanne. C'est là qu'il s'enthousiasme pour Rimbaud dont il traduit *Une saison en enfer*. Rentré en Alsace, redevenue française à la fin de la guerre, il y poursuit ses études à l'université de Strasbourg, et grâce à une amie, Denise Lévy, il entrera peu après en contact avec André Breton et Louis Aragon. Lors de fréquents séjours à Paris, il participe aux activités du mouvement surréaliste et à partir de 1926 il écrit ses premiers textes en français. Cette langue sera sa langue d'écrivain toute sa vie. Quelques rares poèmes allemands verront cependant encore le jour au début des années cinquante lors d'une crise profonde marquée par la mort de sa mère en 1949 et par sa conversion à la religion catholique cette même année. La traduction française de ces poèmes vient d'être publiée dans le recueil bilingue *Au miroir des mots*.

Le titre *Maxime Alexandre, un surréaliste sans feu ni lieu* donné à ce numéro est emblématique. C'est ainsi « sans feu ni lieu » qu'Alexandre se définit lui-même dans ses *Mémoires d'un surréaliste*. Le surréalisme fut une étape décisive sur la route d'éternel vagabond de ce jeune Alsacien qui, après la Guerre de 1914-1918, s'est senti irrésistiblement attiré par Paris. Il ne s'y installera pourtant pas, préférant faire d'incessants va-et-vient entre Paris et l'Alsace. Sa vie entière sera d'ailleurs une perpétuelle errance d'un lieu à un autre, d'un métier à un autre. Ce n'est qu'en 1974 qu'il se fixera dans un appartement à Strasbourg, alors qu'il est déjà atteint de la grave maladie qui l'emportera deux ans plus tard. Même au seuil de la mort, quand il fallut choisir le lieu de son dernier repos, il ne décida qu'après avoir longtemps tergiversé de se faire inhumer très simplement au cimetière de Rosheim, un bourg proche de Strasbourg, où il n'avait pas d'attaches particulières. *Le Juif errant* est du reste le titre de la pièce de théâtre à laquelle il a travaillé des

années durant; une première version en allemand remonte à son séjour en Suisse et la version française rédigée entre 1941 et 1942 ne fut publiée qu'en 1946 à la NRF. Il n'a pas non plus exercé une profession stable à côté de son activité d'écrivain. Il sera tour à tour enseignant d'allemand et de français aux quatre coins de France, puis pendant quelques années employé au Conseil de l'Europe après la deuxième Guerre mondiale. Dans les *Mémoires d'un surréaliste* parus en 1968 il se plaît à noter ses « souvenirs dans l'ordre où ils veulent bien se présenter » et convie son lecteur à remonter le temps avec lui, à hanter les cafés de Paris où il rencontrait les surréalistes, et ceux de Strasbourg où il jouait aux cartes et dansait frénétiquement jusqu'à l'aube.

Les études présentées dans ce numéro, émanent d'universitaires et de chercheurs venus d'horizons divers, de lettres françaises, littératures comparées, études allemandes, sociologie, théologie et journalisme. Elles s'efforcent d'éclairer les étapes les plus marquantes de l'œuvre et du destin de ce poète de l'errance, si attaché pourtant au merveilleux jardin de son enfance à Wolfisheim, son village natal.

Sont successivement abordés le surréalisme et son importance pour l'œuvre d'Alexandre, la longue amitié riche en péripéties qui lia Alexandre et Aragon, le bilinguisme difficile du poète alsacien, sa quête de Dieu entre judaïsme et catholicisme, et enfin sa relation avec son ami alsacien Jean Arp.

La première partie des études est essentiellement consacrée à des textes et poèmes écrits durant la période surréaliste et jusqu'à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Jean-Michel Devésa et Catherine Dufour retracent le parcours passionné du jeune surréaliste Maxime Alexandre pris dans les contradictions de la révolte et de l'engagement, cherchant « l'unité au-delà des contraires ». Se penchant sur *Mythologie personnelle*, œuvre parue en 1934, alors qu'Alexandre s'était déjà éloigné du surréalisme, Annette Tamuly situe cependant ce texte « dans la mouvance d'un mythe en formation dans le surréalisme ». Annie Pibarot s'attarde sur les multiples facettes de *Cassandre de Bourgogne*, cette « œuvre d'harmonie et de simplicité » écrite peu avant la Deuxième Guerre mondiale, et qu'elle compare à *Aurélia* de Nerval. Dans une étude qui prend également en compte des poèmes de la maturité, Marc Kober souligne avec finesse l'importance du rêve dans le lyrisme d'Alexandre, il est séduit par son « feu d'artifice verbal » et la « pureté de ses images »).

Yves Lavoinne s'intéresse plus particulièrement à la rencontre de Maxime Alexandre et de Louis Aragon à Strasbourg en 1923. Aragon le dandy très parisien aida le jeune Alsacien à se « débarrasser de son cocon de villageois » (MS, 168). Après avoir suivi Alexandre dans son parcours surréaliste, Maryse Vassevière le retrouve en 1941 réfugié avec sa femme Berthe et ses deux jeunes enfants à Nice où séjournent également Aragon et Elsa Triolet. Son étude fourmille d'informations inédites éclairant d'un jour nouveau les relations compliquées d'Aragon avec Alexandre, dont il fera plus tard l'un des personnages de son roman *Blanche ou l'oubli*, publié en 1967. Sylvia

Alexandre part de l'expérience de son père durant la Deuxième Guerre mondiale comme soldat dans un bataillon disciplinaire et comme prisonnier de guerre, pour montrer la place accordée au regard dans les poèmes du recueil *Les Yeux pour pleurer* paru en 1945 avec en exergue, la recommandation qu'il se fait à lui-même : « Ne pas oublier ce que j'ai vu ».

Avec les textes de Michèle Finck et de Charles Fichter on aborde le versant gennanique de son œuvre. L'amour des romantiques allemands, de Novalis surtout, et l'attention passionnée qu'il a toujours témoignée à Hölderlin, auquel il a consacré l'essai *Ho/derlin le Poète*, et dont il a traduit des poèmes, méritaient que l'on s'y arrête, d'autant plus que ces passions, Alexandre les a communiquées aux surréalistes parisiens dont peu avaient des connaissances suffisantes en langue allemande pour accéder directement à ces auteurs. Adrien Finck et Maryse Staiber soulignent d'un trait peut-être un peu marqué le « problème » du bilinguisme d'Alexandre. Ils se fondent pour cela sur des écrits souvent tardifs où Maxime Alexandre parle avec amertume de son « déchirement » linguistique et culturel. Notre collègue allemand Helmut Pillau s'est intéressé à cette même question et compare le bilinguisme des deux poètes alsaciens Maxime Alexandre et Claude Vigée. Peu avant la Deuxième Guerre mondiale, Vigée a rencontré Maxime Alexandre et bien plus tard il évoque leur entretien en un témoignage que H. Pillau commente précisément dans sa contribution.

Plusieurs communications du colloque de Strasbourg ont porté sur le chemin étroit et tortueux qui conduira Alexandre de la religion juive de son enfance à un catholicisme dont il espère tant et qui ne pourra répondre à son attente. Le sociologue strasbourgeois Freddy Raphaël parle avec émotion de la conversation qu'il eut à ce sujet avec Maxime Alexandre peu avant sa mort. René Heyer, théologien catholique, montre comment en « aspirant à devenir chrétien » Alexandre « se découvre être juif », et combien il sera déçu de ne pas trouver dans le christianisme ce qu'il appelle « la bonne entente entre la raison et le merveilleux. » Faisant appel à des lettres et notes inédites, Michel Lioure, pour qui Claudel n'a pas de secrets, éclaire d'un jour nouveau les relations singulières, faites d'admiration et d'irritation à la fois, qui lient Maxime Alexandre à son « parrain » de conversion.

Je tente, pour ma part, de rendre vivante une autre amitié qui a compté pour Maxime Alexandre: celle qu'il cultiva des années durant avec Jean Arp, dadaïste de la première heure, alsacien, surréaliste et poète bilingue comme lui, mais aussi, chacun le sait, pionnier internationalement reconnu de la sculpture moderne.

Avec l'aimable autorisation de Madame Berthe Alexandre, que nous remercions vivement dossier « Liberté chérie » et *Les Dessesins de la liberté*, textes qui ne sont plus guère accessibles aujourd'hui et auxquels il est fréquemment fait référence dans les études proposées. À côté du récit « Les trois sœurs » évoqué plus haut, on trouvera aussi la traduction française d'un conte « La lune dans la cave » dont la version allemande remonte à 1919.

En 1999, Maxime Alexandre aurait cent ans. Encore que né in extremis avant 1900, il fait partie de ces générations de peintres et de poètes qui ont vu le jour dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> et dans les premières du XX<sup>e</sup> siècle. Si Arp est son aîné de treize ans, Aragon n'a que deux ans de plus que lui. Pour le centenaire de la naissance de Breton et Tzara en 1997, le numéro XVII de *Mélusine* a été consacré au «chassé-croisé» de leurs destins. Avec ce volume sur Maxime Alexandre, nous avons un peu d'avance. Au moment du colloque de Strasbourg, cela faisait vingt ans qu'Alexandre avait quitté ce monde, et il nous avait semblé qu'une relecture de l'œuvre très personnelle et malheureusement peu connue de Maxime Alexandre s'imposait. Trop longtemps on s'était contenté de citer son nom comme signataire au bas des manifestes et autres textes collectifs du surréalisme sans pour autant qu'il apparaisse toujours à l'index des noms cités. La notice biographique le concernant qui figure à la fin de *l'Histoire du mouvement surréaliste* que Gérard Durozoi vient de faire paraître en 1997 pourrait être le signe d'un changement. Le temps faisant son œuvre, sa trace serait-elle devenue plus visible, plus lisible dans le sable de la mémoire?

J'espère que les études et les textes présentés dans cette livraison contribueront à réparer quelque peu l'injustice qui lui a été faite et aideront à la redécouverte de ce poète trop fier et trop absolu pour suivre une autre voie que celle qu'il a peu à peu choisie. Fréquemment, presque toujours devrait-on dire, ce choix allait à l'encontre de ses intérêts matériels. Sensible à l'extrême, assoiffé de lumière, il se réfugiait souvent modestement dans l'ombre, blessé mais toujours lucide. Sa foi en la poésie l'a accompagné tout au long de sa vie, plus forte peut-être que sa foi en Dieu, bien que visitée elle aussi par le doute.

Maxime Alexandre fait partie de ces générations qui ont vécu les grands bouleversements de deux guerres, même s'il n'a été qu'à peine effleuré par la première. Il a été traversé par les courants littéraires et politiques les plus révolutionnaires de son temps et a apporté son galet à l'édifice, a fait entendre sa petite musique à lui, tentant et réussissant parfois l'impossible : concilier l'inconciliable, le malheur et le bonheur, la souffrance et le plaisir, le «désespoir» qu'Aragon avait décelé en lui dès le début de leur amitié, et l'espoir le plus fou. Comme la plupart de ses compagnons du surréalisme, il a traversé les épreuves de la guerre de 1939. Après la débâcle, les uns, comme André Breton et Max Ernst, parviennent à s'échapper vers l'Amérique, d'autres ont connu des fins dramatiques, comme le très proche ami d'Alexandre, Pierre Unik qui, fait prisonnier en 1940 s'évade et disparaît sans laisser de traces. Alexandre, durement affecté par cette disparition et par la vie de prisonnier à laquelle il échappe par miracle, trouve dans l'écriture la force de survivre. Dans les poèmes des recueils *Les Yeux pour pleurer* et *La Peau et les os*, il témoigne de ce qu'il « a vu », C'est aussi durant cette période de sa vie qu'il se plonge dans l'étude de Hölderlin et, profondément ébranlé par ce

que l'on apprend des camps de concentration, il reprend sa pièce *Le Juif errant* pour y témoigner de cette immense tragédie.

Surréaliste, Alexandre l'est devenu par la poésie et l'est resté dans sa poésie, même si à la fin de ses *Mémoires d'un surréaliste* il se pose, sans y répondre vraiment, la question: «Dois-je considérer ma rencontre des surréalistes comme profitable ou comme néfaste? ». Je préfère, pour ma part, ajouter foi à la réponse qu'Alexandre fit à Aragon lors d'une conversation à Saint-Paul-de-Vence: «Je me souviens d'un déjeuner en compagnie d'Elsa et de ma femme, où Aragon [...] parlait du surréalisme à la façon d'un viveur repentini évoquant des folies de jeunesse. Agacé, car j'avais toutes sortes de raisons, personnelles et impersonnelles, de revendiquer mon passé de révolté, je lui dis : "Moi, je ne renie pas le surréalisme". »

Alexandre a gagné dans l'aventure surréaliste une liberté de langage qu'il n'a pas dans ses poèmes allemands si proches parfois du «Volkslied» et des comptines de son enfance alsacienne. C'est comme s'il avait su distiller les inventions du surréalisme en un langage poétique d'une simplicité limpide qui rejoint en cela la poésie de Bonnefoy, de Vigée et les jeux lumineux et farceurs d'Arp en ses dernières années.

L'œuvre d'Alexandre recèle des pages encore inexplorées, et ces études n'en abordent qu'une partie. La plupart de ses textes surréalistes sont épuisés, difficilement accessibles ou tout à fait inaccessibles, ce qui ne facilite pas leur étude. A l'occasion du centenaire, des initiatives pourraient être prises pour la mise en chantier d'une édition complète de ses écrits, comme ce fut le cas pour Yvan Goll et comme ce sera, nous l'espérons, bientôt le cas pour Arp, dont tant de poèmes restent inédits.

Gageons que le désir paradoxal d'Alexandre, exprimé avec humour à la fin de *Portrait de l'auteur*, sera bientôt comblé. Qu'il devienne enfin cette légèreté, cette transparence où se reflète un peu d'éternité.

[...] *J'ai mené une vie d'esclave noir, une vie de conquérant, sans me décider enfin de compte. Le résultat est digne des essais. Je suis devenu une toile d'araignée accrochée entre deux branches d'arbre, non, même pas, mais un brin d'herbe exposé à chaque vibration du vent. J'aimerais plutôt être une boule de verre ou une bulle de savon, pour gagner un peu d'éternité.* (p. 78)

Au cours des dernières années, des liens privilégiés se sont tissés entre les Universités de Paris III et de Strasbourg II. Après les colloques « Arp, poète, plasticien » (1986) et « l'Europe surréaliste » (1992) qui s'étaient tenus à l'Université de Strasbourg II, et dont les actes ont été publiés sous le même titre dans les numéros IX et XIV de *Mélusine*, voici qu'un troisième colloque, lui aussi résolument interdisciplinaire, a eu lieu à Strasbourg II en octobre 1996, consacré cette fois au surréaliste Maxime Alexandre. L'Association Jean Hans Arp, qui avait déjà apporté son soutien aux colloques de 1986 et de 1992, a une fois de plus été d'une aide précieuse. Le Centre de recherche « Littérature et art dans

l'espace rhénan et européen» (LAERE) créé en 1993 au Département d'Études allemandes de Strasbourg a contribué à l'organisation et au financement de ce colloque et des manifestations qui l'ont accompagné: la pièce de Maxime Alexandre: *Le Juif errant* montée par un groupe d'étudiants du Département d'Études théâtrales et l'association Théâtre universitaire de Strasbourg (ARTUS), l'exposition Maxime Alexandre à Schiltigheim, et, à cette occasion, la publication du recueil bilingue *Au miroir des mots*.

Henri Béhar, directeur du Centre de recherche sur le surréalisme, nous a apporté son concours et nous offre de nouveau l'hospitalité de cette revue. C'est ainsi que nous avons le plaisir de présenter dans ce numéro XVIII de *Mélusine* les contributions au colloque interdisciplinaire de Strasbourg ainsi que d'autres études et documents qui éclairent le destin mouvementé et l'œuvre singulière de ce surréaliste venu de l'Est de la France.

*Université de Strasbourg II*

# LA TRAJECTOIRE D'UN JEUNE SAUVAGE EN RÉVOLTE]

Jean-Michel DEVÉSA

En mars 1932, Maxime Alexandre ne figure pas parmi les signataires de la déclaration collective, *Paillasse*, rédigée par René Char, René Crevel et André Thirion, dans laquelle André Breton et ses amis surréalistes mettent un terme à « l'Affaire Aragon » en constatant publiquement que l'écrivain n'est plus des leurs.

Maxime Alexandre a préféré se distinguer du reste de ses compagnons en composant avec Pierre Unik le texte *Autour d'un poème* (5 avril 1932), dans lequel il a tenté de concilier les différentes positions en présence <sup>2</sup>.

Cette modération envers Louis Aragon résultait pour une part de la fascination que ce dernier exerçait sur le jeune Alsacien. Maxime Alexandre a en effet pendant longtemps regardé Aragon comme son mentor :

*Est-ce un mage ou un ange que j'ai rencontré un jour d'été, un jour étincelant, assis face au soleil, chez Denise <sup>3</sup> ? Il s'appelle Louis Aragon dans le monde des vivants, paraît-il, mais dans un royaume plus réel, quel est son nom ?*

*Toi non plus, Aragon, n'est-ce pas, tu n'as jamais accepté la honteuse condition humaine. Tu te promènes par le monde, un arc-en-ciel en poche à dérouler pour les amis, et une fronde et des cailloux pour la canaille. C'est sous tes traits, quand j'avais dix-sept ans, que je m'étais figuré Arthur Rimbaud. Je crois encore aujourd'hui que toi et lui font un seul et même personnage. (DL 14)*

Toutefois, il convient de poser, avec force, que le parcours de Maxime Alexandre n'a pas été, en tous points, parallèle à celui de son aîné.

Si Louis Aragon a été pour Maxime Alexandre un merveilleux « guide » dans sa quête de « la beauté moderne » <sup>4</sup>, son influence dans le domaine

1. Ce titre fait allusion à une formule de Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p. 114.

2. Se reporter à André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972, et à *Tracts surréalistes et déclarations collectives, Tome I, 1922-1939*, présenté et commenté par José Pierre, Paris, Eric Losfeld éditeur (Le Terrain vague), 1980.

3. Denise Lévy, cousine de Simone Kahn, l'épouse d'André Breton.

4. Se reporter à Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, p. 50 : « Mon guide de Paris continuait de m'éblouir. [...]

politique a été beaucoup moins déterrinnante: Maxime Alexandre n'a pas vécu, par exemple, sa venue au communisme comme l'aboutissement d'une évolution le menant du surréalisme à la révolution, de l'idéalisme au matérialisme <sup>5</sup>. C'est plutôt une même soif de poésie, d'amour et de liberté qui l'a incité un temps à chercher, tant dans le communisme que dans le surréalisme, les moyens de réconcilier l'action et le rêve. Il s'en est expliqué, en 1968, dans son livre *Mémoires d'un surréaliste*.

## CONTRE L'ORDRE ÉTABLI

Son père était hostile à l'occupation allemande; il considérait que « les Français étaient moins antisémites que les Allemands » (MS 9), et admirait la France et sa Révolution en souvenir notamment de l'abbé Grégoire <sup>6</sup> et de son action en faveur des Juifs.

Dans *Mémoires d'un surréaliste*, Maxime Alexandre s'est dépeint au sortir de l'adolescence :

*Depuis mes premiers contacts avec le monde extérieur, j'avais été habitué à voir un ennemi dans tout porteur d'uniforme - puisque c'était l'uniforme allemand, celui de l'occupant, d'un occupant provisoire. Ennemis: police, administration, tribunaux... (MS 13)*

Le premier conflit mondial n'a fait qu'accroître ses préventions contre l'ordre honni :

*La guerre venue, les journaux de langue allemande, annonçaient quotidiennement des victoires, auxquelles aucun Alsacien ne croyait. À Strasbourg, le seul journal qui osait publier les communiqués français, était l'organe du parti socialiste, Die Freie Presse (La Presse Libre). C'est pourquoi je n'en lisais pas d'autre. (MS 13)*

En Suisse, à la demande de son père pendant la majeure partie de la guerre de 1914-1918, Maxime Alexandre a été en contact d'une part avec des éléments proches de Dada (Jean Arp) et d'autre part avec les cercles progressistes, socialistes et révolutionnaires qui s'y étaient réfugiés. L'écrivain a évoqué avec chaleur et nostalgie l'ambiance de ces années d'exil :

En me rendant attentif aux divers aspects du mystère urbain: enseignes lumineuses, mannequins de cire des magasins, affiches baroques, louches entrées d'hôtel, Aragon essaya de me rendre accessible, moi qui n'étais sensible qu'aux plaisirs champêtres, à la beauté moderne, telle que Rimbaud l'a définie dans "Une Saison en enfer" [...].»

5. José Pierre a eu l'occasion d'épingler l'interprétation de Roger Garaudy (*Du Surréalisme au monde réel. L'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961, p.229) selon laquelle Aragon est, avec « Front Rouge », « en train de passer de l'idéalisme au matérialisme en poésie » (Voir *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, T.I, p.458).

6. Voir Maxime Alexandre, MS 9: « Le nom de l'abbé Grégoire [...] était gravé en lettres d'or sur les murs de la synagogue de Wolfisheim, dont mon père avait été un des fondateurs. »

*Me voilà donc tout prêt, en arrivant en Suisse, à m'intéresser aux bagarres idéologiques de l'avant-garde littéraire, artistique et politique européenne qui s'y trouvait rassemblée. Monde agité, dont les publications, pacifistes et socialisantes, m'attiraient rien que par le ton et la présentation, plus hardis que tout ce que j'avais vu ou lu jusqu'alors. Peu à peu, le plus simplement du monde, je rejoignis le clan des mécontents. (MS 13)*

À son retour en Alsace, au lendemain de l'armistice, Maxime Alexandre a été le correspondant du « groupement international d'intellectuels pacifistes » constitué sous le nom de « Clarté »<sup>7</sup>. Très rapidement il a aussi fondé avec un de ses amis d'enfance, T., et Georges Lévy, un étudiant en médecine, une association d'étudiants socialistes (MS 27).

Attentif au sort des couches laborieuses, informé de la Révolution d'Octobre, Maxime Alexandre avait, en 1923, lorsqu'il a rejoint les surréalistes à Paris, une culture politique bien plus étendue que la plupart des membres du mouvement.

En vérité, il agissait moins en théoricien de la révolution prolétarienne qu'en jeune rebelle. Dès septembre 1927, il affirmait :

*Afin de sortir l'esprit de l'effroyable esclavage qu'il subit, et pour donner une portée certaine, une application véritable à l'idée morale, hors de laquelle à mes yeux il n'y a que souillure et opprobre, j'ai dès ma vingtième année jugé indispensable de porter ce mouvement tout physique et immédiat de révolte sur le terrain qui lui donnât quelque chance d'exécution, je veux dire d'adhérer à la plus grande force de subversion et d'insurrection pratiquement existante, l'adhésion au parti de la Révolution. (DL 13)*

Cela étant, il est probable que son adhésion au communisme, fruit d'une époque historique troublée, ait aussi été motivée par des exigences d'ordre existentiel.

## UN JEUNE HOMME EN QUÊTE D'ABSOLU

Comme beaucoup de cette génération « sacrifiée », Maxime Alexandre, en retrouvant Strasbourg en 1918, après trois ans et demi d'absence, était en proie à un profond malaise.

La rencontre de Louis Aragon, en 1923, puis celle à Paris des autres surréalistes, lui ont donné l'impression d'avoir des pairs et des frères en révolte. Aussi, en 1968, lorsqu'il a analysé les conditions et les mobiles de sa participation au surréalisme, l'écrivain a-t-il eu sans aucun doute raison d'insister sur la portée idéologique de cet engagement;

*« Changer la vie »... Breton, pendant que je l'ai connu, considérait comme simples « compagnons de route » ceux qui ne mettaient pas au*

<sup>7</sup>. *Ibidem*, p. 30.

*premier plan ce mot d'ordre du surréalisme. C'était, pour lui, fondamental. Après tout, je faisais partie du groupe, initialement du moins, bien plus comme révolté que comme écrivain ou poète. (J 93)*

Conjuguant colère et souffrance, exaspération et tourment, son insatisfaction trahissait aussi la plus vive des inquiétudes. Parmi les surréalistes, il était loin d'être le seul à éprouver ce sentiment:

*Ce qui nous [Louis Aragon et Maxime Alexandre] unissait principalement, et qui unissait, comme j'allais bientôt pouvoir le constater, toute une troupe, c'était - très sommairement dit - l'indignation devant le monde dont on nous proposait l'héritage. J'ajouterai sous ma responsabilité personnelle que nous étions assoiffés de justice, de poésie et d'amour. Que faire? Je rejoignais les camarades en répondant pour commencer: Rien. Mais ce rien, nous le prononcions avec une véhémence qui dissimulait une anxieuse attente. (MS 42)*

Les transformations et les bouleversements apportés par la guerre n'étaient pas seuls en cause dans le désarroi de ces jeunes gens. La difficulté d'être au monde de Maxime Alexandre ne relevait ni de l'affectation ni du dandysme ; elle participait du désespoir le plus sombre :

*[...] ai-je fait comprendre suffisamment, ne serait-ce qu'entre les lignes, que je ne folichonnais pas, que de café en café, de boîte de nuit en boîte de nuit, enfin de rue en rue. jusqu'aux premières lueurs du matin. je promenais. pour me servir d'un euphémisme, mon mal du siècle? Plus exactement, je promenais le néant. Pourquoi aurais-je cessé d'errer, même après avoir dépensé mon dernier centime? Pantelant de fatigue, je luttais encore contre la tentation de rentrer me coucher, soutenu par quel espoir? Qu'une promeneuse, faite à mon image, me prenne par la main et me libère de mon affreux sentiment de solitude ? Qu'un tremblement de terre recrée le monde et le rende acceptable? Cela dura des années. Rien d'étonnant si Aragon, qui traversait lui aussi des périodes semblables et qui connaissait mon isolement strasbourgeois, crut pouvoir dire de moi dans son petit livre intitulé Une Vague de rêves: Maxime Alexandre ou le désespoir. (MS 90-91)*

Parmi les sollicitations auxquelles il a obéi en rejoignant le mouvement surréaliste et en optant, en politique, pour la révolution et le communisme, le ressort métaphysique et éthique n'était sans doute pas le moins puissant.

## LES SURRÉALISTES ET L'ADHÉSION AU COMMUNISME

Au soir de sa vie, Maxime Alexandre est allé jusqu'à avancer qu'il avait été « le premier surréaliste à poser la question du rapprochement avec le parti

communiste» 8. En 1975, dans son *Journal*, il s'est volontiers présenté comme Wl communiste de la première heure :

*Depuis le Congrès de Tours, je me trouvais du côté des scissionnistes, sans avoir pu imaginer un autre choix. Dire que je faisais de la politique serait exagéré, mais dès les premières prises de positions surréalistes, je n'envisageais d'autre issue à notre révolte - si toutefois une issue était concevable, problème débattu entre nous pendant des années - que l'adhésion au parti communiste, ou du moins un compagnonnage sans arrière-pensée. (MS 80)*

Il est à peu près certain que l'écrivain s'est très tôt « mis à la disposition des communistes strasbourgeois » 9. Il a dès le début de l'année 1925, peut-être dès janvier, participé à diverses activités militantes:

*Je me souviens d'avoir fait des conférences devant des ouvriers métallurgistes, sur la situation des intellectuels en régime capitaliste, et je fus frappé par l'intelligence des questions qu'ils me posaient. J'écrivais aussi, en allemand, quelques articles dans L'Humanité de langue allemande paraissant à Strasbourg, entre autres des attaques d'une extrême brutalité contre les socialistes. (MS 92-93)*

Par la suite, il a travaillé comme rédacteur à *L'Humanité* 10. Durant l'année scolaire 1930-1931, il a quitté le journal communiste pour Wl poste de professeur de français et d'allemand à Lectoure, une petite ville du sud-ouest. Après avoir été révoqué de l'enseignement 11, l'écrivain a été employé au sein du « service de publicité » du journal (MS 207).

Ceci dit, le témoignage de l'écrivain doit être nuancé.

Il est tout d'abord indispensable de rappeler que d'autres, au sein du surréalisme, comme André Thirion et Pierre Naville, se sont souciés de la question sociale, au point parfois de s'interroger, bien avant l'automne 1926, sur la nécessité et les conditions d'une action commune avec les communistes.

Il semble en outre que Maxime Alexandre n'ait pas toujours perçu les enjeux des conflits qui ont agité et divisé ses compagnons à propos de l'autonomie du mouvement surréaliste. Sa relation, dans *Mémoires d'un*

8. Maxime Alexandre, *Notice biographique*, in *Maxime Alexandre vu par ses amis*, [s.l.], H. Fagne, 1975, p. 8.

9. Maxime Alexandre, *op. cit.*, p. 92.

10. En juillet 1997, l'auteur de cet article a interrogé par téléphone le service de documentation de *L'Humanité* à propos de l'activité journalistique de Maxime Alexandre. Il lui a été répondu que le quotidien communiste ne conservait aucune archive relative à l'entre-deux-guerres à l'exception de la collection des numéros publiés...

11. Voir Maxime Alexandre, « Un professeur révoqué », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° III, décembre 1931, p. 11; Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 198-203 et 206-207.

*surréaliste*, de plusieurs épisodes de « l'affaire Aragon » et diverses remarques concernant Maurice Thorez <sup>12</sup> incitent à le penser.

Restituer l'attitude de Maxime Alexandre vis-à-vis du P.C.F. implique par conséquent de rappeler quelques-uns des épisodes de cet épuisant et en définitive stérile débat qui, pendant près d'une décennie, a occupé surréalistes et communistes.

De septembre à décembre 1926, André Breton et la majorité de ses amis, ont essayé, en envisageant de donner leur adhésion au parti communiste français, de traduire en termes politiques l'élan de révolte qui les avait réunis. Cette volonté de se placer sur le terrain de la révolution les a donc conduits à nouer un dialogue, souvent heurté, avec le P.C.F. et les organisations de la III<sup>e</sup> Internationale. Ces discussions ont suscité et nourri de vives tensions au sein du mouvement surréaliste.

André Breton n'a pas hésité à critiquer ceux qui rechignaient à se lancer dans le militantisme ou qui en rejetaient totalement la perspective. Le *Second Manifeste du surréalisme* a officialisé cette rupture entre l'aile du mouvement acceptant de suivre Breton dans ses tentatives d'action commune et de rapprochement avec les communistes, et tous ceux qui récusaient cette orientation. Dans *Mémoires d'un surréaliste*, Maxime Alexandre s'est exprimé à propos de cette période difficile du mouvement :

*André Breton, de plus en plus impatient devant les hésitations et les louvoiements d'un grand nombre de ses amis (un pas en avant vers l'action collective, deux pas en arrière vers l'action individuelle, alors que dans son esprit ils'agissait de surmonter l'antinomie) crut devoir rompre avec certains d'entre eux, la plupart compagnons de la première heure comme Vitrac, Soupault, Naville. Desnos, Jacques Baron, Artaud, en les dénonçant comme des arrivistes ou, dans le meilleur des cas, comme des confusionnistes. Dans le Second Manifeste du Surréalisme, il expliqua son attitude en la confrontant avec celle des uns et des autres. (MS 191)*

Au tournant des années trente est apparue une autre ligne de faille opposant principalement Louis Aragon et secondairement Georges Sadoul au reste du groupe. La crise avait été ouverte par l'attitude équivoque de Louis Aragon et de Georges Sadoul au congrès de Kharkov tenu lors du plénum du Bureau International de Littérature Révolutionnaire: en signant, à la fin de leur séjour (le 1<sup>er</sup> décembre 1930), une déclaration jugeant sévèrement les activités surréalistes, Aragon et Sadoul avaient rallié les positions du « réalisme

12. Dans *Mémoires d'un surréaliste*, Maxime Alexandre en brosse ce portrait flatteur : « Le parti même allait être heureusement secouru par l'arrivée d'un secrétaire général jeune et à l'esprit ouvert, Maurice Thorez. Je l'ai rencontré pour la première fois au cours d'une fête de l'*Humanité*, et le fait qu'il monta sur la scène pour chanter le P'tit Quinquin' me le rendit encore plus sympathique » (p. 195). Prisonnier de ses impressions, l'écrivain ignorait la signification de l'accession de Maurice Thorez au Secrétariat général du Parti, celle d'une étape capitale dans le processus au terme duquel le P.C.F. est devenu un satellite de Moscou et de la III<sup>e</sup> Internationale.

socialisme ». La tension s'était considérablement accrue au moment de la publication par André Breton de *Misère de la poésie* (mars 1932) dans le cadre de la campagne de mobilisation organisée par les surréalistes contre l'inculpation d'Aragon (16 janvier 1932) par le juge Benon pour son poème « Front Rouge ».

André Breton qui, déjà en 1926 avec *Légitime défense*, avait rejeté les injonctions (contenues dans la brochure *La Révolution et les intellectuels*) de Pierre Naville désireux de voir les surréalistes renoncer à être eux-mêmes pour devenir d'exemplaires membres du parti communiste, n'admettait pas de sacrifier l'indépendance du surréalisme sur l'autel de la révolution. Repoussant tout alignement du poétique sur le politique, Breton n'entendait pas se soumettre en la matière à un quelconque contrôle du parti communiste.

Le détachement avec lequel Maxime Alexandre raconte, dans *Mémoires d'un surréaliste*, les affrontements qui ont émaillé ces années, a de quoi surprendre :

*Breton et tous ceux qui lui étaient restés fidèles [après la publication du Second Manifeste du surréalisme] se rapprochèrent sérieusement des positions du parti communiste, et ils se mirent en rapports avec le Bureau international de la littérature révolutionnaire de Moscou. Aragon, accompagné de Sadoul, se rendit en URSS, où il prit d'ailleurs des engagements sur lesquels Breton faisait les plus grandes réserves. Leur scission n'était plus très loin ... Réussissant pour ma part à concilier mon activité de journaliste communiste avec mon attachement à la personne et aux idées de Breton, mon rôle vis-à-vis de ces amorces de dispute fit un peu celui de spectateur. (MS 195)*

Tout au long de son livre, se remémorant, non sans parfois une certaine condescendance, les «tergiversations de [ses] amis») (MS 184), Maxime Alexandre suggère que les disputes qui les mobilisaient ne le concernaient pas vraiment puisqu'il avait réussi, depuis longtemps, à mener de front activités surréalistes et tâches militantes au sein du parti communiste <sup>13</sup>.

En fait, il est à craindre qu'il n'ait pas saisi le sens du combat d'André Breton. Celui-ci, bien avant 1956 et le XX<sup>e</sup> congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, avait su entrevoir les limites d'une théorie révolutionnaire qui, sous couvert de science de l'histoire et de théorie de la *praxis*, justifiait l'inacceptable. Il lui a ainsi été épargné la honte et les égarements d'un Louis

13. Se reporter en particulier à Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, p. 151 : « Le groupe, dans son ensemble, était tout absorbé par les discussions sur le communisme. Pour mon compte, la question était depuis longtemps résolue. Mon opposition à la société bourgeoise, par suite des événements et de leurs répercussions sur ma vie, s'était faite aussi simplement que le refus pour un juif de manger du porc. Je la considérais comme une règle d'hygiène, d'hygiène morale, s'entend. Les palabres de mes amis me laissèrent donc froid... » Cette remarque de l'écrivain a trait, semble-t-il, aux discussions ayant, à la fin de 1926, précédé l'adhésion de plusieurs surréalistes (dont André Breton) au P.C.F.

Aragon auquel le « Parti » n'avait pas encore « rendu les yeux et la mémoire »<sup>14</sup> et qui applaudissait, dans *Front Rouge*, aux exécutions des « traîtres » et des « saboteurs », membres du « Parti industriel », condamnés à Moscou en 1930.

Maxime Alexandre quant à lui a simplement constaté un jour que la vie l'avait éloigné de Louis Aragon et du communisme, exactement comme elle l'avait séparé de Breton et du surréalisme :

[...] *peu à peu je me suis éloigné, sans envie de revenir sur mes pas, de plus en plus éloigné. jusqu'à perdre de vue les uns et les autres.* (MS 213)

Certes, en 1975, l'écrivain, dans son *Journal*, a émis un jugement rétrospectif contrasté sur l'expérience communiste :

*La déconfiture du communisme. Tout à fait impardonnables (les communistes russes) d'avoir déçu l'espoir des hommes... Tables d'écoute, intérêts et manières de se comporter impérialistes. Pouvait-il en être autrement? Je songe à la vieille querelle du socialisme dans un seul pays. De bonnefoi, nous avons cru que l'expérience valait la peine d'être tentée. Notre espoir reste digne d'être respecté! Quoiqu'il ait été abominablement trahi.* (J 144)

Force est de constater toutefois que Maxime Alexandre, en faisant l'économie au printemps 1932 d'une crise (en prenant par exemple nettement position contre Aragon), s'est sans doute évité la peine d'analyser ce qu'avait été vraiment le marxisme, à savoir l'illusion lyrique mais ô combien sanglante de ce siècle.

## UN COMMUNISME DE LA COMPASSION

Le communisme de Maxime Alexandre n'avait rien de dogmatique. Son tempérament et sa tournure d'esprit, à la sensibilité libertaire, en faisaient un hérétique :

*Si mon impatience m'incitait à donner à la pensée marxiste une interprétation sans doute passablement anarchiste et si mes penchants n'étaient pas entièrement en accord avec elle, j'ai cru pendant longtemps que les contradictions n'étaient pas insurmontables.* (MS 81)

L'écrivain n'était ni un doctrinaire ni un théoricien. Son adhésion au communisme n'a jamais été une conversion en bonne et due forme au matérialisme dialectique et historique. Dans *Mémoires d'un surréaliste*, il a pris soin de noter son aversion pour la langue de bois :

*Ma sympathie toute instinctive pour les mouvements révolutionnaires me permit d'éviter le recours au jargon hégélien dont Breton et d'autres se sont repus.* (MS 152)

14. Allusion au poème de Louis Aragon, « Du Poète à son parti », in *La Diane française*, Paris, Seghers, 1945.

Les remarques relatives à la représentation que l'écrivain se faisait du communisme et dont il accompagne cette pointe, traduisent la part d'affectivité qui a surdéterminé ses prises de position politiques:

*Je me suis toujours trouvé, bon gré mal gré, du côté des persécutés. J'étais familiarisé avec l'idée de la Révolution russe lorsqu'elle éclata en 1917. Tout jeune, j'avais lu un article sur un juif martyrisé au cours d'un pogrom et je me souviens de l'image d'un petit intellectuel, pâle, tout maigre, le pince-nez de travers, suspendu sur sa croix. La Russie, c'était cela, mais également la jeune Russe de la pension de famille lausannoise, dont la beauté m'avait fait trembler d'admiration. (MS 152-53)*

Ici se mêle à la compassion éprouvée pour une figure christique de l'opprimé l'émotion érotique provoquée par la contemplation d'une beauté pure et lointaine ...

Aussi peut-on supposer que les convictions révolutionnaires de Maxime Alexandre découlaient dans une certaine mesure de ce romantisme révolutionnaire qui supplée la foi chez les jeunes que révolte une société industrielle bafouant quotidiennement les valeurs censées la fonder.

Parce que sa vision du monde s'apparentait finalement à la tradition humaniste occidentale, Maxime Alexandre, lorsqu'il a, après la Seconde Guerre mondiale, embrassé la religion catholique<sup>15</sup>, n'a pas vécu ce changement de cap comme une brutale volte-face. C'était bien la même querelle, celle de l'homme et de sa condition, qu'il entendait poursuivre :

*Changer l'homme! ou pour être plus précis: le sortir de la nuit, c'est la ligne sur laquelle je me tiens. Le communisme, à un moment donné me paraissait répondre à mon exigence. le surréalisme de même. ensuite le catholicisme... je n'ai besoin d'aucune étiquette. ni communiste, ni surréaliste. ni chrétienne, pour m'en tenir à ce mot d'ordre. En tout cas, libre aussi bien vis-à-vis du marxisme que du catholicisme. (J 64)*

Cette recherche spirituelle ne l'a néanmoins pas empêché de traverser l'existence dans une grande solitude personnelle et intellectuelle:

*Étranger parmi les surréalistes, étranger parmi les communistes (et les athées), étranger parmi mes compatriotes, étranger parmi mes coreligionnaires ... (J 231)*

Ni le surréalisme, ni la révolution politique, ni la religion n'auront libéré l'écrivain de sa désespérance. Peut-être le destin de Maxime Alexandre aura-t-il été, en toutes circonstances, à peine tangent à ce monde.

*Université Bordeaux III*

15. Les milieux surréalistes ont souvent raillé Maxime Alexandre pour cette option. Voir par exemple José Pierre, in *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, T. 1, 1922-1939, p. 475 : « Quant à Maxime Alexandre, qui avait longtemps été un admirateur fanatique d'Aragon, il se trouvera vers 1945 un nouveau maître à penser dans la personne de ... Paul Claudel. »

# L'ITINÉRAIRE D'UN SURRÉALISTE MARGINAL

Catherine DUFOUR

Maxime Alexandre a relaté ses années de jeunesse et de formation dans les *Mémoires d'un surréaliste*, parus en 1968. Alsacien de langue allemande, comme Yvan Goll qu'il connaîtra plus tard à Paris, il avait 15 ans lorsque la guerre de 1914 fit brutalement irruption dans sa vie, et l'arracha à son enfance et à la chaleur de la maison familiale. L'exil forcé contribua à transformer le jeune bourgeois en révolté. Il séjourne à Lausanne, où il mène une double existence: celle des études, des livres, des bibliothèques, dans laquelle il ne trouve pas « la vraie vie <sup>1</sup> », et celle du poker, des rencontres de hasard, des premières aventures féminines, des voyous et des marginaux. La contradiction se creuse alors entre le rêve et la vie : il lui faudra attendre de rencontrer Aragon, Breton, Éluard pour tenter de la résoudre. Déjà il se sent poète errant et la découverte de Rimbaud le bouleverse : en 1917 il traduit en allemand *Une saison en enfer*.

Lors de son séjour en Suisse, Maxime Alexandre entend parler d'Arp, alsacien comme lui, l'un des fondateurs du dadaïsme, avec qui il se liera d'une longue amitié: ils collaboreront à plusieurs ouvrages <sup>2</sup>. C'est dans ce monde cosmopolite, qui répand l'idéal révolutionnaire des émigrés russes, que se forment les convictions politiques du jeune homme. À Wolfisheim, il se lance dans l'action avec quelques étudiants socialistes et pacifistes, émules de Romain Rolland et d'Henri Barbusse. Il s'intéresse aux premiers manifestes dadaïstes, a des relations lointaines avec Max Ernst, collaborateur de la revue *Der Strom* à Cologne, dans laquelle il publie une parabole significative, *Der Mond im Keller (La Lune dans la cave)*: la lune, dégoûtée des hommes, se réfugie dans la cave et ne regagnera le ciel que si le monde redevient accueillant. ..

1. Voir le récit détaillé de ces années de jeunesse dans *Mémoires d'un surréaliste*, 1.-J. Pauvert, Paris, pp. 8-31.

2. *L'Ange et la rose*, R. Morel, Forcalquier, 1965, traduction par M. Alexandre de *Sinnende F/ammen* ; *L'Enfant de la terre*, P.A.B., Alès, 1965, poèmes de M. Alexandre illustrés par Arp ; *L'Oiseau de papier*, Rougerie, Limoges, 1972, poèmes de M. Alexandre illustrés de dessins d'Arp, mis à disposition par sa veuve, Arp étant mort en 1966.

Mais la rencontre décisive eut lieu à Strasbourg en 1923 chez Denise Lévy <sup>3</sup>, cousine par alliance d'André Breton. Dans un petit essai sur la poésie et la pensée surréalistes publié en 1927, *Les Desseins de la Liberté*, Maxime Alexandre décrit le choc qu'elle représenta :

*Est-ce un mage ou un ange que j'ai rencontré un jour d'été, un jour étincelant, assis face au soleil, chez Denise? Il s'appelle Louis Aragon dans le monde des vivants paraît-il, mais dans un royaume plus réel, quel est son nom? (DL 14)*

Son brio, son charme, son érudition, ses talents divers - piano, danse, poker - le subjuguèrent <sup>4</sup>. Ils fréquentent ensemble le Café de la Paix à Strasbourg, « véritable forêt de Brocéliande <sup>5</sup> ». C'est le début d'une aventure qui, de Strasbourg à Paris, de cafés en cafés - le Café d'Angleterre, « livre d'images de la Belle Époque <sup>6</sup> », le café Certà des dadaïstes, passage de l'Opéra-l'entraîne vers le premier cercle des jeunes écrivains surréalistes: Benjamin Péret, Robert Desnos, Paul Éluard, Pierre Unik. Ses *Mémoires* et son *Journal*, publié à la fin de sa vie en 1976, sont tissés de souvenirs d'exploration de la « beauté moderne » (MS 50), qui ne lui font pas oublier toutefois les « plaisirs champêtres » (MS 50) de son enfance.

Le « baptême surréaliste » (MS 50) eut lieu grâce à André Breton <sup>7</sup>. Maxime Alexandre, qui consignait régulièrement ses rêves - il le fera même dans la grande déprime de la mobilisation de 1939, au plus profond du désespoir, dans *Présumé Révolutionnaire* - raconte qu'André Breton lui apparut dans une piscine de marbre blanc sous la forme d'« un lourd crocodile de couleur verte » (MS 57-58). Comparé à Abraham, il est investi d'« une puissance fantastique » (MS 56), qui intimide le néophyte :

*Son nom est désormais lié à la plus grande entreprise humaine d'évasion, à la réponse la plus efficace que l'homme ait trouvée à ce défi persistant, la vie. (DL 17)*

Un attachement mystique le relie à ses pères et frères dans l'aventure surréaliste. Toute sa vie il chérit Pierre Unik <sup>8</sup>, le compagnon idéal, l'ami bien-aimé, blessé par une existence malchanceuse, partageant le même idéal de **droiture**, la même vision tragique de l'existence. Il se sent très proche d'Éluard : dans son *Journal* il prétend que certains passages de son recueil *Le Corsage* ont été écrits en commun (I220).

*La ligne de partage, toujours la même entre le monde et moi depuis mes vingt ans, fait que nous restons toujours du même côté, lui et moi. (I 59)*

3. Sur Denise, voir note 28.

4. Sur la rencontre avec Aragon, et le récit de ses qualités et activités cf en particulier, MS 39-51, 59 et sq.

5. Voir le récit de l'errance strasbourgeoise dans MS 39-43.

6. Voir l'errance parisienne dans MS 43 et sq.

7. Sur Breton voir aussi, entre autres, *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 52-59 et p. 108.

8. Voir, entre autres, *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 124 et sq. ; *Journal*, José Corti, Paris, 1976: deux rêves où il voit P. Unik, p. 74 et p. 981.

Les *Mémoires d'un surréaliste* sont une petite sociologie vivante du groupe, «devenu centre d'attraction pour toute une génération » (MS 178) : Maxime Alexandre y raconte les déambulations dans la ville, à la poursuite de quelque silhouette féminine messagère du rêve ou du hasard objectif, frôlée dans le théâtre érotique des rues<sup>9</sup>, les coïncidences, ressemblances et prémonitions qui en rehaussaient le charme, les séances de sommeil hypnotique, les cadavres exquis, le dandysme vestimentaire<sup>10</sup> - celui d'Aragon avec ses cannes, cravates et foulards, et «leur rôle dans les songes» (MS 169) - **Les** visites à Luna-Park ou au French Cancan, les prises de hachisch au café Cyrano en compagnie de Breton et Prévert, tandis qu'Artaud<sup>11</sup>, dont le malheur suscitait en lui un écho tragique, préférait le laudanum..., les manifestations bruyantes, les bagarres et confrontations provoquées avec les flics (MS 156 sq), les séances de cinéma prétextes à de belles méditations, dans ces salles obscures «où se retrouvaient toutes les conditions du rêve» (MS 160). De cette galerie, où se mêlent en vrac faits divers et faits réels, émergent des artistes : De Chirico avec «ce frisson d'un autre monde, où la poésie aurait établi son règne » (MS 180), Ernst «cet amant de la Loreley, parti pour un pays lointain» (MS 180), Miro et son univers d'enfant, Dali et ses excentricités. Au détour de mille anecdotes apparemment insignifiantes - mais le plus anodin n'est-il pas le plus signifiant? - revit un Paris mythique qui se souvient d'Apollinaire. On y retrouve les grands épisodes de l'histoire surréaliste: les ruptures de Breton avec Vitrac, Soupault, Naville, Desnos, Artaud, la défense de *L'Âge d'or*. La lettre d'injure est un rituel : l'une d'elles, «Lettre ouverte à M. Paul Claudel, Ambassadeur de France au Japon », en 1925, est un pamphlet violent cosigné par Maxime Alexandre en réponse à l'adjectif «pédérastique» qualifiant le groupe surréaliste. En 1945 ce même Claudel sera le parrain du juif Maxime Alexandre converti au catholicisme<sup>12</sup>...

Maxime Alexandre collabore activement à la revue *La Révolution surréaliste* et participe aux débats du temps. En 1925 il répond à l'enquête sur le suicide<sup>13</sup>, qu'il termine par une phrase péremptoire, après avoir exprimé une fascination poétique pour la mort: « On demande une autre solution<sup>14</sup>».

Le sujet n'était pas simple provocation, affirmera-t-il plus tard, mais exprimait une angoisse collective, en relation avec l'antique sacrifice d'Isaac. Maxime Alexandre a toujours réfuté l'image d'un surréalisme euphorique, miroir des années folles (MS 43-44). En 1926, il signe «Liberté, Liberté

9. Sur quelques aventures féminines, voir *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 82 et sq.

10. Sur tous ces aspects, voir, en particulier, *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 96-104.

11. Sur Artaud, voir les *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 128 et sq.; sur les paradis artificiels, cf. début du ch. IX.

12. Voir: *lui/catholique*, éditions du Cerf, Paris, 1965.

13. *La Révolution surréaliste*, n° II, 15 janv. 1925.

14. Formule commentée dans MS 91.

chérie <sup>15</sup> »: pour ouvrir « une brèche dans cette dure prison qui nous enfenne » et nous empêche d'accéder à l'absolu, il en appelle au rêve, à une nouvelle définition de la morale, et à la poésie. En 1929, dans l'article « À propos de morale <sup>16</sup> », il déclare la guerre aux religions, qui « n'ont jamais été que des recettes pour vivoter », à la libre pensée, à l'athéisme et au matérialisme qui empruntent le même chemin : « Le dualisme est le tremplin d'où ils sautent dans leur fosse à purin ».

Il exalte la conscience supérieure de Socrate, Giordano Bruno, Vanini, le marquis de Sade, ridiculise l'idée religieuse latente dans les petits idéaux de bonheur ou de sagesse, et méprise l'homme qui « se fait des dieux à l'usage de ses "petits besoins" », de sa misérable morale sexuelle et familiale. En 1930, dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, il écrit « Athéisme et révolution <sup>17</sup> », et en 1931 « Actualité criante <sup>18</sup> », dans lequel il stigmatise quelques récents faits et gestes de personnalités de l'ordre moral, M. Jean Chiappe préfet de police, M. Poincaré, M. Paul Bourget.

Parallèlement à ces activités militantes, il publie ses premières œuvres d'inspiration surréaliste. En 1924 paraît dans une édition confidentielle une petite plaquette de poèmes écrits en allemand, *Zeichen am Horizont* <sup>19</sup>, dédiés à Georges et Denise Lévy, Benjamin Péret, Aragon, dont le premier s'intitule « Arthur Rimbaud ». Cette œuvre, proche encore des poèmes d'adolescence, offre certaines images audacieuses et l'influence des romantiques allemands s'y fait sentir. À partir de 1925, Maxime Alexandre publie en français, langue qui, à l'exception d'une période de crise autour de la cinquantaine, deviendra sa langue d'écrivain, ressentie pourtant comme étrangère. En 1926, *Liberté chérie* obéit à la technique de l'écriture automatique. Suivent quatre recueils de poèmes d'inspiration surréaliste: *Le Corsage* en 1931, *Le Mal de nuit* en 1935, *Sujet à l'amour* en 1937, *La Loi mortelle* en 1939. En 1932, *Secrets* est un récit onirique inspiré de sa vie amoureuse, *Mythologie personnelle* (en 1934) une méditation sur la signification des songes, illustrée par un journal de ses propres rêves et expériences vécues du 5 septembre au 13 octobre 1932 ; *Cassandre de Bourgogne* en 1939 un conte autobiographique organisé, à la manière nervalienne, autour d'un rêve et d'un nom mystérieux, dont les ramifications multiples viennent diriger la vie du rêveur et lui donner sens. *Mes respects*, en 1931, regroupe cinq poèmes satiriques. Les recueils ultérieurs, plus classiques, se ressentent tous, à des degrés divers, de l'influence surréaliste <sup>20</sup>. *L'Amour image*, en 1946, réécrit à partir de *Secrets*,

15. *La Révolution surréaliste*, n° VII, 15 juin 1926, pp. 31-33, voir ci-après p. 205.

16. *La Révolution surréaliste*, n° XII, 15 déc. 1929, pp. 49-50.

17. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, juil. 1930, pp. 40-41.

18. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, oct. 1930, pp. 14-15.

19. Récemment traduit par Aimée Bleikasten, dans Maxime Alexandre, *Au miroir des mots*, Strasbourg, bf, 1996, pp. 17-46.

20. *Naissance d'Aphrodite*, Les lies de Lérins, Nice, 1940; *Les Yeux pour pleurer*, Le Sagittaire, Paris, 1945 ; *La Peau et les Os*, Gallimard, Paris, 1956.

est complété par un journal tenu d'avril à mai 1944, où une fois de plus rêves et faits se confondent, en une quête du sens de l'existence: images de femmes, longue évocation de la naissance d'Aphrodite, récits de coïncidences et de prémonitions, moments d'amertume devant le désaccord trop grand entre les intuitions de l'inconscient et les réalisations concrètes, quand s'éloignent les fulgurances de l'enfance et de la jeunesse.

La sensibilité surréaliste de Maxime Alexandre se caractérise par sa profondeur philosophique. Dans *Les Desseins de la Liberté*, il décrit une expérience, l'intuition du mouvement, du devenir, grâce à laquelle il se sent participer «au cours des planètes, à la marche du soleil» (DL 5 sq.). Irrésistiblement attiré vers la mort et ses horizons infinis, mais refusant la tentation du suicide, il choisit d'opter pour «l'idée morale», «susceptible d'un perpétuel développement», jamais donnée une fois pour toutes, seule solution pour échapper ici-bas à la médiocrité. C'est la «notion dialectique de l'esprit en lutte avec le monde des faits». La vie apparente n'a que peu d'intérêt, l'essence de l'existence est chose secrète «sous les plis grossiers des événements visibles», accessible grâce à l'intervention d'un élément nommé «hasard, mystère ou rêve», occupant une place prépondérante dans une réalité supérieure, la poésie, vaste système complet de compréhension des phénomènes. «Cette vision du monde, cette philosophie prend alors le nom de surréalisme», qui ignore les limites de la finitude. Maxime Alexandre cite une phrase d'Hölderlin: «C'est la grandeur de l'homme que rien éternellement ne lui suffise» (DL II).

En exergue de *Liberté chérie*, tentative poétique d'émancipation radicale, il inscrit ces deux vers de Chateaubriand: «Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes,! Si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur?».

Cette profondeur lui a peut-être été inspirée par la lecture des romantiques allemands, qu'il a traduits et préfacés en 1963 dans la Bibliothèque de La Pléiade. Remontant aux sources historiques et religieuses les plus anciennes du merveilleux, «das Wunder<sup>21</sup>», favorisé par la vie nocturne, il commente le rêve de la fleur bleue chez Novalis, en résonance avec sa propre poésie :

*La fleur, l'amour et la mort se confondent, les contraires ne sont plus contradictoires, le rêve, loin de le détourner de sa véritable destination, lui fera retrouver le jardin de son enfance, où le passé, le présent et l'avenir ne forment qu'une seule et unique réalité<sup>22</sup>.*

Le souvenir du jardin de Wolfisheim a hanté Maxime Alexandre toute sa vie. «Je n'ai plus rien appris depuis l'enfance», écrit-il dans son «Élégie à Wolfisheim» (AMM 15), peu de temps avant sa mort. L'union de l'eau et de la femme, archétype de l'inconscient universel, a une place centrale chez lui, comme chez Novalis. Une image revient souvent, celle d'une femme lumineuse, au corps diaphane, qui danse, parfois s'évanouit, les membres

21. *Les Romantiques allemands*, tome 1, Gallimard, Paris, 1963, p. XIV.

22. *Id.*, *ibid.* p. XV.

semblables à des lianes, en osmose avec l'eau. Les voix de la Nature ont une telle présence dans sa poésie, inspirée par les ballades allemandes de son enfance et les fontaines ornées de figures féminines humaines ou surhumaines (MS 145-46), que Valéry le surnommait «le Virgile du surréalisme» (J 178). Aux romantiques allemands il rattache «la ténébreuse et profonde unité 23» de Baudelaire, Nerval et Rimbaud, la magie des «Marchen 24 ». De Platon, Plotin à Messmer il est fasciné par le « sommeil divinatoire 25 », ancêtre de l'écriture automatique, qui abolit les frontières du temps, de l'espace, du moi et du non-moi. Il traduit et préface également divers poèmes d'Hölderlin, dont il souligne la similitude avec Rimbaud et ces « poètes maudits 26 », pour qui l'état d'enfance était le sublime refuge.

Comme tous ces poètes de la profondeur, Maxime Alexandre accorde à la femme une place privilégiée. Il répond à l'enquête sur l'amour 27 réalisée par *La Révolution surréaliste* en 1929. Dans *Les Desseins de la Liberté*, il parle d'une femme aimée : avant de rencontrer Denise 28, il croyait «la partie perdue» (DL 8 sq), il ne voyait devant lui que le suicide ou la résignation :

[...] *car que faire de cette partie de moi-même tournée vers le rêve et un idéal indéfinissable, qui ne trouvait à s'extérioriser que dans des manifestations condamnées par tout le monde, les hallucinations, les accès de colère, les fuites affolées?* (DL 9)

Mais Denise prononça les mots qui sauvent, et reconnut «cette chose cachée et qui ne supportait aucune influence de la part du monde soi-disant réel. » Dans *Secrets*, en toile de fond au récit douloureux du grand amour perdu pour Lotte, il livre des confidences remontant à sa plus lointaine enfance: perpétuellement amoureux il cherche l'Une en plusieurs. Les aventures érotiques, comme les rêves dont elles constituent une des faces, sont une source privilégiée de la connaissance :

*La tournure morale d'une vie dépend de ces instants suprêmes.  
L'important est de ne pas en empêcher les répercussions et d'être prêt à*

23. *Les Romantiques allemands*, op. cil. p. XV.

24./d., *ibid.* p. XVI.

25./d., *ibid.* p. XVIII.

26. F. Hölderlin, *Patmos*, Minard, Paris, 1967, préface de M. Alexandre.

27. *La Révolution surréaliste*, n0 XII, 15 déc. 1929, p. 70.

28. Sur Denise, cf. l'article d'Aimée Bleikasten, « Échos du surréalisme à Strasbourg », dans *Mélusine* n0 XIV, Paris, L'Age d'Homme, 1994. Née en 1896 à Sarreguemines, Denise Kahn épousa en 1921 Georges Lévy, et s'installa à Strasbourg où elle joua un rôle central parmi les jeunes écrivains surréalistes; en 1928 elle devint la femme de Pierre Naville, rencontré en 1924 à Paris chez sa cousine Simone Breton; jeune femme sensible et très cultivée, elle suscita plusieurs passions secrètes, dont celle d'Aragon, qui avoua à la fin de sa vie qu'elle avait été l'inspiratrice de Bérénice dans *Aurélien*; elle favorisa certaines des rencontres décisives de Maxime Alexandre à son retour de Suisse: il sympathisa avec Georges Lévy et fréquenta les étudiants socialistes de Strasbourg; elle lui conseilla d'aller voir Breton en 1920, et c'est chez elle qu'il fit la connaissance d'Aragon en 1923.

*les recevoir. C'est le seul moyen de ne pas fermer les barrières de l'esprit* <sup>29</sup>.

Toutes ces expériences, du simple visage entr'aperçu aux nuits fabuleuses des bordels, n'entrent pas en contradiction avec l'amour pur et absolu pour Lotte, vers qui toutes elles viennent rayonner et s'épanouir, tandis qu'il leur restitue leur plus grand degré d'intensité par la force ravivée du souvenir.

*L'amour est sans doute la forme la plus parfaite de cette négation du moi qui en est en même temps l'affirmation la plus éclatante. À partir de là il est possible à la rigueur de trouver un sens à la vie* <sup>30</sup>.

Pour briser les chaînes de la finitude, et rendre possible l'expression de l'amour et de la poésie, assurer la victoire du désir, il faut déclarer la guerre à la société. C'est l'autre impératif de « l'idée morale » : « Les premières réactions de ma conscience, écrit Maxime Alexandre, furent des attitudes d'inacceptation, de révolte. » « Tout dans la structure de la société provoque ma colère, » cet « effroyable esclavage », cette réalité qui est « un vomitif plus ignoble [...] que toute matière putréfiée » (DL 12-13).

En 1925, il signe avec d'autres écrivains un virulent manifeste, « La Révolution d'abord et toujours <sup>31</sup> », hostile à la Patrie, appelant au désarmement immédiat et sans condition, contre « l'abjecte capote bleu-horizon », contre la guerre du Maroc, contre les intellectuels patriotes, méprisables « chiens dressés ». En 1930, « Athéisme et révolution <sup>32</sup> » oppose aux antagonismes enseignés par les religions - le bien et le mal, le vrai et le faux - la dialectique matérialiste d'Engels pour qui rien n'existe « que le processus ininterrompu du devenir et du transitoire, de l'ascension sans fin ». La domination d'une classe produit l'idée de Dieu et l'asservissement du prolétariat. La même année, il est exclu d'un poste d'enseignant en collège dans une petite ville du sud-ouest. « Professeur révoqué <sup>33</sup> » est l'occasion de faire éclater sa haine : « Tout comme un ouvrier qui crache à la figure de son patron, j'ai été congédié ».

Il maudit l'Occident « de plus en plus sale », qui se résume dans « le rire des généraux devant les massacres d'ouvriers » ou « l'horrible grimace du directeur de la banque de France [...] à combattre par les mitrailleuses ». Les ouvriers de l'URSS Y sont des modèles d'« effort si simplement humain, si droit et si beau » à l'opposé de « la pourriture française » et des « ignobles petits fonctionnaires bourgeois », aux « conversations imbéciles ».

Maxime Alexandre préconise « l'adhésion au parti de la Révolution » (DL 19-26), en attente « de la destruction totale du monde présent ». Son originalité est d'avoir tenté une synthèse entre l'esprit du surréalisme et l'action concrète, exprimée dans une vive tension dialectique. *Les Dessesins de*

29. M. Alexandre, *Secrets*, Ducros, Paris, 1932, p. 62.

30. *Id.*, *ibid.*, p. 62.

31. *La Révolution surréaliste*, n° V, 15 oct. 1925.

32. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, juil. 1930, pp. 40-41.

33. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 3, déc. 1931, pp. 11-12.

la *Liberté* contredisent Pierre Naville qui, dans une brochure intitulée *La Révolution et les intellectuels*, prédisait l'échec du surréalisme, comme de toute préoccupation morale en régime capitaliste. Maxime Alexandre écrit : « La révolution prolétarienne donnera sans conteste au surréalisme des chances de développement nouvelles et illimitées » (DL 20).

Mais la révolution matérielle seule ne peut résoudre les grandes questions. Se référant à Marx, Maxime Alexandre veut qu'on applique rigoureusement l'esprit au problème de la Révolution. Les intellectuels n'ont pas à « rentrer l'épée dans le fourreau », « l'épée tranchante de leur pensée », sous prétexte que l'émancipation du prolétariat n'est pas encore réalisée. Fidèle à Hegel, il a confiance en l'autonomie émancipatrice de l'esprit, en ses possibilités de lutte à l'intérieur même d'une société viciée par les « hideux rapports humains que nous connaissons ». L'adhésion au Parti communiste n'est qu'un compromis. L'antinomie apparente de l'esprit et la matière se résorbera dans cette réalité unique qui se nomme surréalité, et qui permettra de changer les vieilles habitudes.

Pourtant Maxime Alexandre a du mal à concilier l'inconciliable. L'Affaire Aragon <sup>34</sup> précipite les événements : le poème « Front rouge », publié par la revue soviétique *Littérature de la révolution mondiale*, est poursuivi par la justice. Breton prend l'initiative d'une pétition, « Misère de la poésie », qui s'insurge contre le procès, tout en accusant Aragon de régression poétique. Le conflit entre les deux hommes s'envenime, tandis que les « Résolutions de Kharkov » suscitent la polémique. Maxime Alexandre, un temps collaborateur à *L'Humanité* <sup>35</sup>, et Pierre Unik, à la fois surréalistes et membres du Parti communiste tout le temps que dure l'affaire, se trouvent pris entre l'écorce et le noyau. Le 3 février 1932, le Parti convoque à son siège quatre écrivains surréalistes, dont Maxime Alexandre, et organise une mise en scène d'intimidation <sup>36</sup>. Maxime Alexandre et Pierre Unik rédigent un tract, « Autour d'un poème », publié dans *La Révolution surréaliste*, qui tente de défendre Aragon sans donner tort à Breton, de suivre les exigences du PCF sans renoncer aux idées surréalistes. La cause est perdue d'avance malgré leur pathétique sincérité. Ni l'un ni l'autre ne peut se maintenir dans le groupe, pour avoir cru possible l'existence d'une littérature d'agitation révolutionnaire qui ne cède pas à l'idéalisme, « maladie infantile » du surréalisme, tout en préservant l'autonomie de l'esprit, incompatible avec les « Résolutions de Kharkov ». Dans ses *Mémoires*, Maxime Alexandre retrace le délitement progressif du mouvement <sup>37</sup>. Mais quand les barricades fleurissent en mai 1968 au Quartier latin, les pages de son *Journal* s'égaient : « Barricades

34. Voir MS, une grande partie du ch. IX.

35. Sur son travail de rédacteur à *L'Humanité*, son engagement au PC et la tentative de synthèse entre ses convictions surréalistes et communistes, voir MS 184 sq.

36. Épisode raconté en détail par H. Béhar, dans *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, Paris, 1990, p. 253.

37. *Mémoires d'un surréaliste, op. cit.*, ch XI.

au Quartier latin. Mon vieux cœur de surréaliste et révolutionnaire fait des bonds» (J 171). Et il recopie sur des pages entières les slogans apparus sur les murs de la capitale...

Pour échapper à la finitude, Maxime Alexandre a trouvé une langue, la seule possible : l'écriture automatique. Contrairement à Jean Arp, il n'était satisfait ni de l'allemande ni de la française. Juif errant - c'est le titre d'une de ses pièces de théâtre<sup>38</sup> - né sur une terre alsacienne déchirée, émigrant, voyageur, partagé entre deux langues, deux villes - Paris et Strasbourg (MS 120) - , deux religions, il rêve d'une écriture (MS 92) qui restaurerait l'unité de son identité brisée d'exilé, et le réconcilierait avec l'étranger, l'Autre, à l'intérieur de lui-même. Les *Mémoires* racontent un rêve de son enfance où il lisait des poèmes, exactement ceux qu'il aurait aimé écrire, signés d'un nom qui était le sien mais qu'il ne connaissait pas. Il cite Valéry: «Le poète pourrait écrire des poèmes dans une langue qu'il ignorerait» (MS 147).

*Liberté chérie* nous offre quelques unes des plus belles et déroutantes images que l'écriture automatique ait produites. Souvent fantastiques, elles semblent issues de songes ou de cauchemars, de tableaux de Dali ou de Max Ernst, de contes pour enfants, empreints d'humour et de dérision. De l'inconscient surgissent des associations inattendues, des monstres, animaux exotiques colorés, machines désirantes, créatures mystérieuses : «le cacatoès de la forêt de l'Uruguay 39» et «ses jolis yeux de braise », une «femme faite de porphyre et de lune », le front éclairé par «les glycines et l'hypoténuse céleste », «le grand cavalier rouge ». «Les pupilles écarlates du dieu matutinal se relèvent comme une porte d'Enfer ».

On y trouve des inventaires d'objets hétéroclites, des couleurs flamboyantes. un étrange bestiaire : «les petits papillons inutiles », «les crapauds qui chantent leur *Te Deum* », «un écureuil » qui «s'ébroue du lait divin », une multitude de fleurs, bleues, opalines, purpurines, nocturnes, mimosas, phlox, «cordes entraînant du chanvre », un feu qui devient brasier ou plantes, «feu au ciel », « feu et désir », «gerbes de feu ». Des instants magiques - une heure privilégiée du matin - recèlent tous les possibles, «où rien n'est décidé », mais où guette une «noire araignée immonde ». Souvent menacé de destruction ou de chute, un élan se dessine vers l'Insaisissable, parfois sous les traits d'une femme poursuivie qui se dérobe, un frémissement de la nature, de l'eau, des branches, de l'arc en ciel, de la lumière, reflet du mouvement infini de l'Idée. Un miracle se prépare, une rage de désirs, un tourbillon, mais des monstres ricanants, grimaçants empoignent le cerveau. Un bouleversement cosmique a lieu, la forêt danse, ELLE et LUI entreprennent un dialogue mystique.

38. *Le Juiferrant*, Gallimard, Paris, 1946.

39. Toutes les citations qui suivent sont extraites de «Liberté chérie», *La Revue européenne*, Le Sagittaire, Paris, 1926, pp. 31- 46 (voir la reproduction ci-après p. 205).

*Je suis le chevalier de l'azur immaculé, le sauveur, je ne crains pas le feu,  
je traverse en riant les frontières de l'air.  
Les anges qu'on dessine sur les murs des prisons pour se consoler de  
l'existence prennent corps et s'assemblent en bataillons.  
Tu verras se lever des matins d'ivresse comme l'oiseau blanc qui s'élève  
de la clairière.*

Mais le chant du poète est souvent amer, et la nuit retombe en un dernier éblouissement :

*Je n'attraperai jamais ce ver luisant qui vient des astres nouveaux.  
Les rues sont pleines d'effroi et un grand mal se cache.  
Jamais on ne m'aimera assez.  
Je suis seul sur ce radeau perdu, seul.  
O vagabond d'éternité, le cœur se tait, le sommeil tombe d'une étoile qui  
s'éteint.*

L'engagement surréaliste de Maxime Alexandre exprime les tendances les plus profondes d'une recherche qui se continua sous d'autres formes jusqu'à sa mort. Contrairement à Aragon, il ne jugera jamais cette période de jeunesse avec cynisme et ne la reniera pas (MS 215).

*Le surréalisme était pour moi la belle plate-forme juchée au sommet de  
l'édifice, face à la nuit éternelle. Maintenant que la maison est par terre,  
où construire le toit ? (J 16).*

Il médite inlassablement sur le sens de cet engagement de jeunesse :

*Il faudra un jour que je liquide mon passé surréaliste. Non pas  
hypocritement pour m'en détourner, mais pour en tirer les conclusions.  
C'était bel et bien ma vie, la vie de mon époque, cela me regarde donc  
terriblement [...]. Ma vie a été impliquée dans une lutte entre le ciel et  
l'enfer, bien plus grandiose et accablante que celle du Faust de Goethe  
(J 60).*

Tout au long du *Journal*, le surréalisme apparaît comme la référence essentielle, dont il transférera la ferveur dans sa quête religieuse. Les formulations mystiques sont fréquentes, mais dans les dernières pages de ses *Mémoires* apparaissent l'amertume, le dégoût des ambitions personnelles, le besoin non assouvi de fraternité<sup>40</sup> qu'il cherchera en vain dans le christianisme. Relatant en 1973 une récente rencontre avec Aragon (J 228) lors d'une nouvelle « remise en question violente de tout », d'un retour « au point de départ », à la nécessité toujours renouvelée de « changer la vie », il déplore l'incompréhension de l'ancien maître et ami, accablé par ses petits intérêts prosaïques - l'appartement de la rue de Varenne, le détail de ses maladies, ses démêlés avec le Comité central du Parti.

La vie et l'œuvre de Maxime Alexandre tendent vers une unité au-delà des contraires. Sa soif de vérité s'est traduite à la fois par la quête poétique et la recherche de Dieu. Changer la vie était un impératif révolutionnaire, mais

40. *Mémoires d'un surréaliste, op. cit.*, ch. XII.

aussi littéraire et politique. Il a essayé de concilier judaïsme et christianisme avec autant de passion que surréalisme et communisme :

*Comment en suis-je arrivé, ancien surréaliste, communiste, athée, à me convertir au catholicisme? En 1923, lorsque j'ai rencontré les surréalistes et participé à leur action, je venais de rédiger un « Juif errant », frère de Jésus. [...] Mon séjour à Salonique, de 1921 à 1922, m'avait rappelé que j'étais juif. Le surréalisme a repoussé tout cela, mais en me laissant sur une certaine insatisfaction. Il est vrai qu'il me restait le mysticisme poétique et le parti communiste. (Breton m'appelait un mélange de Novalis et de Staline). À part cela les surréalistes étaient loin d'être tous des mystiques ou des communistes (J 242).*

Ultime hommage à l'esprit surréaliste, la dernière page de son *Journal*, à la fin de sa vie, fait le récit d'une rencontre prémonitoire. Un individu croisé par hasard dans un hôtel, avec qui il joue au scrabble, qu'il retrouve dans des conditions mystérieuses, lui remet un étrange poème et disparaît :

*En y repensant aujourd'hui, je me dis qu'il personnifiait la mort frappant à ma porte, statue du commandeur du Don Juan de Mozart* <sup>41</sup>.

Maxime Alexandre ne fut pas un surréaliste heureux. Dans *Une vague de rêves*, Aragon écrit : « Maxime Alexandre ou le désespoir <sup>42</sup> ». L'écrivain alsacien se sentait isolé du monde, différent des autres. La vie ne reste-t-elle pas « la chambrée aux murs de marbre où nos mains glissent désespérément sans fin ? » (J 48). En 1973 il écrit :

*Etranger parmi les surréalistes. étranger parmi les communistes (et les athées), étranger parmi mes compatriotes, étranger parmi mes coreligionnaires (J 231).*

*Qu'est-ce que je cherche. que je ne cesse de chercher ? Comme c'est simple ! la vérité sur moi-même et sur le monde. La poésie en fait partie. Qu'est-ce qui me manquait (et peut-être à d'autres) dans le surréalisme ? Comment le définir ? [...] Ce vide, ce côté insatisfait a dû contribuer à ma conversion (J 243).*

Les trajets entre Paris et Strasbourg (MS 120) traduisaient l'impossibilité pour lui d'être bien quelque part : nomade, oiseau migrateur - à chaque nouvelle année de son *Journal* il commente le retour des hirondelles - , il subit deux départs forcés au moment des guerres. Son errance, son inquiétude d'homme « sans feu ni lieu » (MS 134), « sans domicile fixe » (MS 134), sa protestation inscrite dans le sang ont une tonalité tragique. Son séjour parisien était une dérive, sans cadre familial ni familial, tandis que pour ses compagnons la haine était un luxe, car eux avaient des repères : « Mon seul point d'attache à moi était le café » (MS 135).

41. Dernière phrase du *Journal*, *op. cit.*

42. Jugement cité par M. Alexandre dans MS 91.

En proie à une sorte de mal du siècle, il ne pouvait se reconnaître dans les propos tardifs de ces écrivains nostalgiques des « merveilleuses années de début du surréalisme <sup>43</sup> ».

Mais s'il est vrai, comme il l'écrit dans « Naissance du poème <sup>44</sup> », résumant symboliquement la démarche de toute une vie, qu'« IL FAUT PORTER LE MIROIR JUSQU'AU BOUT DU MONDE » c'est-à-dire « jusqu'au bout de nos désirs », alors il peut contempler en paix cette phrase vue en rêve sous un arbre, sur lequel une femme nue était attachée la tête en bas, à côté de son portrait, et de celui d'un enfant, signe d'un accomplissement: « VOICI L'ŒUVRE DE MAXIME ALEXANDRE ».

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

43. *Mémoires d'un surréaliste, op. cit.*, p. 44, à propos de certaines déclarations de Christiane de Rochefort, tournées en dérision par l'auteur.

44. Premier texte de *Circonstances de la poésie*, Rougerie, Limoges, 1976, pp. 8 et sq.

# L'ANGE ET LE ROYAUME

*SUR UNE RENCONTRE: MAXIME ALEXANDRE ET LOUIS ARAGON, 1923*

Yves LAVOINNE

Maxime Alexandre, Louis Aragon : deux noms, deux signatures associées au bas d'une série de textes, appels ou manifestes entre 1925 et 1931 ; deux itinéraires, tantôt convergents, tantôt divergents, que résumant cinq dates clés :

- été 1923 : première rencontre à Strasbourg ;
- printemps 1932 : rupture liée à l'affaire « Front rouge » ;
- 1942 (ou 1943) : les deux hommes renouent à Nice où ils sont réfugiés ;
- fin 1945 (ou, au plus tard, au tout début de 1946, selon témoignage de M. Alexandre) : les rencontres cessent ; néanmoins subsisteront ensuite des liens épistolaires ou téléphoniques ;
- 11 mai 1973 : dernière rencontre à Paris.

C'est à la rencontre initiale à Strasbourg que l'on s'attachera; ou plutôt, à ses récits pour éviter « l'illusion biographique »<sup>1</sup>, en sachant aussi que « l'autobiographie (est) en procès »<sup>2</sup> à l'Université; double distanciation conforme à la démarche des deux écrivains étudiés qui ont, chacun, indiqué les pièges de l'un et l'autre genre.

Au temps du surréalisme déjà, Aragon avait souligné l'inévitable extériorité de la biographie, dénoncé son extrême superficialité :

« Que connaît-on d'un homme? On remarque de tel ou tel ses goûts, ses paroles, l'extérieur, sa façon de vivre »<sup>3</sup>.

Signaler les anecdotes grandes ou petites (le goût marqué d'Aragon pour le foie ou le mandarin curaçao), rapportées par M. Alexandre, ne paraît donc ni utile ni pertinent, tant pour la compréhension du rapport entre les deux hommes que, *a fortiori*, pour celle du surréalisme.

Quant à M. Alexandre, à l'entrée de ses *Mémoires d'un surréaliste*, il s'interrogeait paradoxalement sur la valeur de l'autobiographie en terme de vérité *sur soi et de soi* :

*Parler de moi, encore et toujours, alors qu'il n'est que trop évident, un demi-siècle après Freud, que nous ne sommes pas plus sincères en*

1. Pierre Bourdieu: « L'illusion biographique », in *Raisons pratiques*, pp. 81-89.  
2. Colloque à l'université Paris X, 18 au 18 octobre 1996 (dir. : Philippe Lejeune).  
3. « Philippe Soupault: Georgia », *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 31, repris dans *Œuvre poétique*, T. III, p. 79.

*prenant des poses avantageuses qu'en nous noircissant volontairement, [...] ? Comment arriverais-je à reconstituer tant soit peu fidèlement une tranche quelconque de ma vie quand le moment présent (de veille) absorbe toute mon attention et s'arrange à rejeter dans les ténèbres du subconscient, la vérité, la vérité vraie, sur moi-même !* <sup>4</sup>.

Pour tenter de sortir de ce piège théorique et méthodologique, on évoquera moins l'histoire croisée des deux hommes qu'on ne tentera d'en saisir les traces, c'est-à-dire *l'inscription* dans deux catégories de textes de Maxime Alexandre et d'Aragon :

- les écrits de la période surréaliste où les relations entre les deux hommes furent intenses et complexes ;
- les textes autobiographiques <sup>5</sup>, postérieurs à la cessation de leurs rencontres régulières, peu après la Libération.

On procédera en deux étapes. Tout d'abord, on examinera si chacun des deux protagonistes a raconté ou évoqué cette relation, comment il l'a fait, quels événements il a retenus. Puis on étudiera, de façon privilégiée, l'organisation de l'un de ces récits afin d'y déceler un mode de présentation de soi et de l'autre, sinon une manière de vivre cette relation.

## DES INSCRIPTIONS DISSYMMÉTRIQUES

À comparer les deux séries de textes, un premier constat s'impose: les inscriptions de la relation qu'ils ont entretenue pendant près de cinquante ans, sont quantitativement et qualitativement différentes chez Maxime Alexandre et Louis Aragon.

Au temps du surréalisme tout d'abord, au sein d'une production qui fut abondante, Aragon ne mentionne Maxime Alexandre qu'une seule fois et fort brièvement (deux lignes) dans « Une vague de rêves » (voir *infra*), texte au demeurant décisif dans l'histoire du mouvement surréaliste puisque, publié dans le numéro 2 de la revue *Commerce* à l'automne 1924, il en fut un manifeste avant la lettre. À cela s'ajoute la dédicace de « Pastorale », quatrième poème des *Destinées de la poésie* (1925-1926), situé donc immédiatement après ceux dédiés à Paul Éluard, Denise Lévy et André Breton ; ce qui suggère que M. Alexandre lui apparaissait alors comme un ami important. En revanche, écrivain peu prolixe, M. Alexandre consacre à son ami deux pages et demie des *Desseins de la liberté*, publiés en septembre 1927, pages sur lesquelles on centrera l'analyse tant elles apparaissent capitales pour saisir, du point de vue du poète strasbourgeois, sa relation avec Aragon.

4. *Mémoires d'un surréaliste*, p. 7.

5. L'œuvre romanesque d'Aragon a été exclue de l'examen afin de ne comparer que des textes relevant de genres identiques.

Du côté d'Aragon, le quasi silence sur M. Alexandre prend un relief singulier si on le compare avec le traitement qu'au cours de la même période, il réserve à un autre surréaliste strasbourgeois, Marcel Noll. Dans « Une Vague de rêves », il l'interpelle en effet avec une singulière émotion:

*Marcel Noll, mon vieux Noll ! tu n'essaieras pas de désertier, mais de qui es-tu l'esclave sinon des fantômes au fond de tes yeux ? Les gens, VOIS-ILU, c'est un peu de poussière. Charles Baron, imagine-toi, a quitté cel hôtel où vous crOisiez*<sup>6</sup>.

Surtout, avec Breton et Aragon lui-même, Noll est l'un des trois protagonistes de la « Promenade aux Buttes-Chaumont » dans *Le Paysan de Paris*.

Dans les textes autobiographiques ensuite, la dissymétrie est encore plus flagrante. En effet, sous bénéfice d'un inventaire exhaustif, le nom de M. Alexandre n'apparaît qu'une seule fois au détour d'une phrase sur l'adhésion des surréalistes au parti communiste en 1927, dans les entretiens<sup>7</sup> qu'Aragon eut avec Dominique Arban en 1968. En revanche, dans deux conférences, inédites, sur le surréalisme que prononça M. Alexandre, Aragon occupe une place non négligeable. Surtout, en 1968, il est présent dans une soixantaine de pages des *Mémoires d'un surréaliste*<sup>8</sup>. Enfin, dans le *Journal* (1951-1976), publié en 1976, il apparaît à plusieurs reprises, notamment dans des récits de rêve<sup>9</sup>.

Cette simple approche quantitative le suggère: *a posteriori*, les deux écrivains s'accordèrent l'un à l'autre une importance bien différente. Or cette dissymétrie dans les inscriptions de leur relation correspond aussi à une dissymétrie de ses modalités vécues, du moins si l'on se fie au témoignage tardif de M. Alexandre. Dans son *Journal*, à la date du 16 mai 1973, trois jours après leur ultime rencontre, il relève non sans quelque amertume le régime extrêmement narcissique de la conversation d'Aragon :

« Pas la moindre curiosité à mon sujet ». Néanmoins, la séduction de celui-ci n'en continue pas moins de s'exercer: « Tout de même, je n'ai pas été insensible à ce qui lui reste de séduisant... Oui, il a quelque chose d'assez unique... comment définir? peut-être par son sourire... »<sup>10</sup>.

6. « Une vague de rêves », *Œuvre Poétique*, T. II, p. 247.

7. *Aragon parle*, p. 90.

8. *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 39-51, 59-69, 76-78, 80-82, 86, 91, 96-97, 99-100, 106, 110, 135, 151, 160, 166, 168-170, 173, 175, 177, 195, 200, 205-216.

9. À plusieurs reprises, par exemple, le 6 décembre 1963 et le 10 décembre 1965 (*Journal*, pp. 131-132 et 145).

10. *Journal*, p. 228-230.

## SÉDUCTION ET DÉSESPOIR

« Je me défie des souvenirs personnels » 11

Au-delà du constat de cette massive dissymétrie, afin de cerner avec précision quelques particularités de l'écriture autobiographique chez M. Alexandre, on s'attachera désormais à l'évocation d'un seul biographique, sa première rencontre avec Aragon, dont on possède quatre inscriptions, trois versions relevant de l'autobiographie *stricto sensu* que l'on évoquera en premier lieu, puis un passage des *Desseins de la liberté* dont l'interprétation se révèle à la fois complexe et suggestive.

D'un point de vue chronologique, la première version autobiographique de la rencontre provient d'une causerie<sup>12</sup> radiophonique<sup>13</sup>, intitulée « Souvenirs du surréalisme », sans doute prononcée à la fin de 1944<sup>14</sup>. L'événement y est évoqué de façon elliptique: «J'ai connu Louis Aragon chez la femme d'un médecin à Strasbourg. Nous sommes devenus très vite amis ».

Cinq ans plus tard<sup>15</sup>, les rencontres avec Aragon ayant cessé, M. Alexandre revient, dans une conférence<sup>16</sup>, sur ce moment crucial. Et, succombant à «l'illusion biographique», il marque d'emblée ses distances vis-à-vis d'Aragon dont il réinterprète les déclarations de l'époque en fonction de son parcours ultérieur: «[...] j'ai rencontré Louis Aragon, à Strasbourg, ma ville natale en été 1923, un Louis Aragon qui avait alors du talent et un beau dédain - dédain qu'il affichait du moins, - de la carrière littéraire ou politique, [...] ».

Enfin, en 1968, les *Mémoires d'un surréaliste* identifient la «femme d'un médecin» mentionnée dans la conférence de 1944, celle dont la qualification : «une amie» avait été rayée dans les deux tapuscrits, et nomment enfin cette femme capitale :

[...] *J* Louis Aragon débarqua chez Denise.

*En parlant de lui, il m'est impossible de séparer mes premières impressions de celles qui s'y sont ajoutées au fur et à mesure. [...].*

II. Aragon: «Je me sens coupable d'aimer» (réponse à l'enquête sur l'amour), *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 71 (*Œuvre Poétique*, T. IV, p. 393).

12. Deux tapuscrits en sont conservés que nous désignons ensuite comme A et A', l'analyse des versions permettant de postuler l'antériorité de A.

13. Voir la mention manuscrite en A': «La conférence que vous venez d'entendre est la dernière que j'aurai le plaisir de faire à ce micro pendant quelque temps».

14. À fin, M Alexandre évoque Pierre Unik «le plus jeune des surréalistes (A': fondateurs du surréalisme) qui est prisonnier de guerre en Allemagne depuis plus de quatre ans». Né en 1909, Pierre Unik est, on le sait, mort au début de 1945, à Schniedeburg en Silésie.

15. M. Alexandre se désigne comme «l'un des participants - il y a vingt-cinq ans - du premier groupe surréaliste ».

16. Le tapuscrit dont on a disposé est incomplet; seule demeure la première page.

*Il avait une assurance, un brio qui stupéfiaient le petit paysan de Wolfisheim* 17.

Ainsi, lorsqu'il en vient à évoquer Aragon, et uniquement dans ce cas, M. Alexandre ressent la nécessité de redoubler le geste inaugural du livre et d'indiquer la difficulté qu'il éprouve à restituer l'événement sans le colorer de ses sentiments ultérieurs à l'égard de son protagoniste.

Que le «paysan de Paris» ait, en 1923, ébloui celui, non moins métaphorique 18, de Wolfisheim ne peut surprendre quand on sait le brillant 19 et la séduction d'Aragon qui, dans *Le Libertinage* 20 publié moins d'un an plus tard, notait sans modestie excessive : « Il paraît que je suis, tout le monde l'assure, la séduction en personne » 21. Son portrait photographique, réalisé par Man Ray en 1923, conserve la trace du charme de ce jeune dandy au nœud papillon et à la chevelure délicatement ondulée 22. Charme de l'homme mais aussi et surtout de sa conversation où l'imagination relayait des anecdotes toujours surprenantes.

L'efficace de ce charme transparaît clairement dans l'écriture des *Mémoires d'un surréaliste* où, à propos d'Aragon, à une centaine de pages de distance, est reprise l'image du *feu d'artifice*. Tout d'abord, M. Alexandre l'emploie en en soulignant l'ambivalence, la possible ironie: «Aragon m'apparaissait comme un véritable feu d'artifice, l'accent pouvant d'ailleurs être mis aussi bien sur *feu* que sur *artifice*» 23. Plus loin, M. Alexandre explique l'interruption de ses relations avec lui, prise de distance physique. Alors, avec ce qu'elle impliquait de distance symbolique, l'ambiguïté de l'image disparaît et l'auteur invoque plutôt sa fatigue, comme si, dans cette remémoration même, le charme avait à nouveau joué :

*Nous nous sommes revus plusieurs fois, à Nice puis à Paris. Mais de plus en plus incapable de déchiffrer les formes et les couleurs du feu d'artifice qu'il n'arrêtait pas de faire éclater devant mes pauvres yeux fatigués, j'ai dû renoncer à une compagnie qui, si longtemps, m'avait été chère* 24

17. *Mémoires d'un surréaliste*, p. 39.

18. Dans ses *Mémoires*, M. Alexandre se présente comme « fils unique d'une famille bourgeoise aisée » (p. 10), pourtant il juge sa « mère, presque outrageusement campagnarde et paysanne, pour une juive » (p. 136).

19. Outre le *témoignage* de M. Alexandre, Ph. Audoin cite celui de I. Baron (*Les Surréalistes*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973, p. 31).

20. Lors de son séjour à Strasbourg, à l'été 1923, Aragon « corrigeait [...] les épreuves du « LIBERTINAGE », son meilleur livre à mon avis » (M. Alexandre, *causerie radiophonique*, 1944).

21. « Préface », *Le Libertinage* (1924), Gallimard, 1959, p. 8.

22. Elle est reproduite notamment dans le cahier photographique inclus entre les pages 32 et 33 d'*Europe*, n° 475-476, novembre-décembre 1968.

23. *Mémoires d'un surréaliste*, p. 106.

24. *ibid.*, p. 216.

Oscillation donc pour caractériser Aragon entre le mode objectif: c'est un feu insupportable *d'artifice*, et le mode subjectif: je ne supporte plus le *feu* d'artifice.

Quel que soit le degré de pertinence psychologique et sociologique de la distance entre les deux hommes, l'interprétation proposée ici par M. Alexandre risque d'être réductrice. Certes son sentiment d'infériorité à l'égard d'Aragon semble incontestable; à preuve l'anecdote suivante relative à la dédicace de «Pastorale». Selon M. Alexandre, les poèmes, réunis dans *Destinées de la poésie*, constituent autant d'improvisations et sont «chacun dédié à un camarade attendu au café». Et la brièveté (six lignes) de celui qui lui est dédié serait une conséquence, inattendue, de son alsacianité :

*En bon Alsacien, je n'étais jamais en retard, de sorte que celui qui m'est dédié n'a que six lignes, tandis que les poèmes dédiés à de vrais parisiens ont la longueur conforme à leur degré de parisianité, le plus long portant le nom de Picasso* <sup>25</sup>.

Or la simple observation du recueil suffit à le montrer, une telle interprétation témoigne surtout de l'idiosyncrasie de M. Alexandre. En effet les poèmes dédiés à Simone et à Denise n'ont respectivement que quatre et cinq lignes tandis que celui dédié à Giorgio De Chirico en a six <sup>26</sup> lui aussi !

Au passage, on s'arrêtera un instant sur la figure de Denise Kahn. Personnage au carrefour du surréalisme, elle joua notamment un rôle décisif dans la vie et l'œuvre d'Aragon ; elle fut le pilotis de la Bérénice *d'Aurélien*, comme l'a démontré, en particulier, Aimée Bleikasten. Sa cousine Simone était « mariée avec un jeune poète parisien du nom d'André Breton » <sup>27</sup> et elle-même avait épousé, à l'été 1921, le docteur Georges Lévy, dont elle divorcera en 1927 pour épouser, l'année suivante, Pierre Naville <sup>28</sup> a figure est évoquée par Aragon dans «Une vague de rêves» :

*Denise, Denise: dans la petite rue où l'on s'arrête, le cajè de couleurs chante-t-i/ toujours merveilleusement quand vous passez, et se tue-t-on toujours dans le canal de la rue Longue, partout où vous menez votre ombrepure et vos yeux clairs* <sup>29</sup>.

Quant à G. Lévy, il avait été, au temps de ses études, «partenaire au poker» de M. Alexandre et membre, avec lui, d'une «communauté

25. *Ibid.*, p. 46.

26. Les poèmes dédiés à Breton et à Louis Delluc ont respectivement sept et huit lignes.

27. Denise organisa la première rencontre entre Breton et M. Alexandre ; celui-ci la situe en 1920 et Aimée Bleikasten en 1922 (( Échos du surréalisme à Strasbourg », *Mélusine*, n° XIV, p. 98, n. 32).

28. Voir A. Bleikasten : art. cil., p. 93, n. 8.

29. « Une vague de rêves », p. 246. Faut-il reconnaître sa cousine dans cette Simone qui « vient du pays des oiseaux-mouches, ces petits éclairs de musique » et « ressemble au temps des tilleuls » (*ibid.*, p. 247) ?

d'étudiants socialistes»<sup>30</sup> ; surtout, il se montra un collectionneur averti de tableaux de peintres contemporains: Braque, Klee, Fernand Léger, Picasso.

Pour en revenir aux deux protagonistes de la rencontre de 1923, la tentation serait grande d'opposer le brio du jeune écrivain parisien, qui avait déjà publié plusieurs recueils de poèmes et un roman, à son contemporain<sup>31</sup> alsacien écrivant en allemand, depuis 1919, les textes qui, réunis sous le titre *Zeichen am Horizont*, seront publiés à Paris en février 1924<sup>32</sup>. Pourtant ce serait méconnaître ce que, au delà de leurs différences d'itinéraire et de tempérament, ils avaient peut-être en commun. En tout cas, M. Alexandre tendait à le penser quand on observe le sort qu'il réserva à sa seule mention dans l'œuvre d'Aragon surréaliste: « Maxime Alexandre? Il croit que je l'oublie. On n'oublie pas le désespoir»<sup>33</sup>. Ultérieurement, il y vit notamment<sup>34</sup> une sorte d'autoportrait d'Aragon dans le miroir qu'il lui tendait:

*Rien d'étonnant si Aragon, qui traversait lui aussi des périodes semblables et qui connaissait mon isolement strasbourgeois, ail cru pouvoir dire de moi dans son petit livre intitulé « Une vague de rêves » : Maxime Alexandre ou le désespoir*<sup>35</sup>.

Mais il souscrivait aussi au jugement porté. Dans son *Journal*, à la date du 21 juillet 1975, figure la citation exacte d'Aragon, précédée de cette annotation : « Ce désespoir, je ne le connais que trop bien », et suivie d'une interrogation : « Suis-je devenu plus sage? » Oubliait-il alors ce « désespoir divin » qu'il chantait en 1926 dans « Liberté chérie » ?

De ces évocations rapides, deux traits se dégagent :

- l'importance de la figure de celle qui fut la médiatrice de la rencontre : Denise;
- le rapport durablement ébloui, quoique souvent teinté de déception, que M. Alexandre entretint avec Aragon et son sentiment d'être, d'une certaine manière, dominé.

## LA RENCONTRE AVEC L'ANGE

Alors, pour mieux saisir les cristallisations successives autour de la rencontre décisive de l'été 23, été de crise pour Aragon<sup>36</sup>, on abordera

30. *Mémoires d'un surréaliste*, p. 29.

31. Aragon est né le 3 octobre 1897 et Maxime Alexandre le 24 janvier 1899.

32. Voir Aimée Bleikasten : « Avant-propos » à M Alexandre: *Le Miroir des mots*, p.9.

33. « Une vague de rêves », p. 248.

34. *Journal*, p. 241.

35. *Mémoires d'un surréaliste*, p. 91.

36. Ce moment de crise dans l'existence d'Aragon est mal connu; la biographie de Pierre Daix (*Aragon*, p. 147) signale deux voyages : à Dieppe avec Clotilde et Laurence Vail ; à Commercy chez l'oncle sous-préfet, voyage qui s'intercale dans le séjour strasbourgeois, selon M Alexandre (*Mémoires d'un surréaliste*, pp. 42-43).

maintenant un passage des *Desseins de la liberté*, publié « chez l'auteur » en septembre 1927, texte capital qui constitue la première référence connue à l'événement. Toutefois, avant de l'analyser, il convient de situer le projet de cette brochure qui s'éloigne du classique récit autobiographique, conformément à la conviction affichée d'emblée par l'auteur :

*Ce n'est certes pas en racontant ma vie de surface que je rendrais éclatant ce à quoi je tiens avant tout, l'essence de ma vie est une chose secrète, et cachée sous les plis grossiers des événements visibles.*

Il s'agit en fait d'une sorte d'autobiographie « essentielle », ou, si l'on préfère, spirituelle. En effet, M. Alexandre y présente un moment de « précipitation morale », « ce tournant d'une vie vouée aux puissances hétérodoxes, où des voix magiques et claires s'élèvent à mes côtés et m'indiquent une direction à suivre »<sup>37</sup>. Pour cela, il convoque les grandes figures de son initiation : Denise tout d'abord (p. 7-9), puis Novalis (p. 10) et Hölderlin (p. 11-12), avant d'énoncer sa thèse principale :

*C'est dans l'opposition à ce monde ennemi qui nous environne que prend naissance la forme appliquée au domaine des faits de l'idée morale, l'idée de Révolution*<sup>38</sup>.

La fin des *Desseins* est consacrée à l'articulation possible du « travail révolutionnaire » et de l'activité surréaliste, notamment à une discussion des thèses de Pierre Naville, qui réagira sans délai avec une note vengeresse au bas d'une page du numéro de *La Révolution surréaliste*, publié le mois suivant :

*Je passerais sous silence l'interprétation donnée par un ami maladroit si je n'estimais pas toujours utile de relever l'erreur. même flagrante. Dans une brochure intitulée : Les Desseins de la liberté, M Alexandre aligne un certain nombre de propositions dont l'inexactitude est le moindre défaut. Il écrit: «... les résultats tangibles se faisant par trop attendre, les surréalistes en sont venus très vite à ne plus voir d'autre issue au problème qui leur ronge l'âme et le corps que dans la révolution matérielle, c'est-à-dire dans la transformation des rapports sociaux », ce qui est un véritable contresens et dispense de la critique*<sup>39</sup>.

Surtout, au milieu de ce bref ouvrage, M. Alexandre consacre un développement au surréalisme qui s'ouvre sur l'évocation d'Aragon et se conclut sur celle de Breton<sup>40</sup>. Le passage commence par une double

37. *Les Desseins de la liberté*, p. 7.

38. *Ibid.*, p. 12.

39. Pierre Naville: « Mieux et moins bien », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1<sup>er</sup> octobre 1927, p. 57, n. 1 (l'essentiel du texte est dirigé contre *Le Jeune Européen* de Ph. Soupault, pour lequel, d'ailleurs, la revue passe une publicité de Gallimard).

40. Isolé par trois étoiles, cet ensemble contient trois sous-ensembles séparés par une étoile : - « Est-ce un *mage* ou un *ange* (.,.)? »; « Des jeunes gens quittent leur famille, pour naviguer ou mourir, l'amour (...) si seulement tu le désires »; « André Breton! (...) Il est temps de poser les premières pierres de notre édifice impondérable ».

interrogation portant sur la nature et l'identité de celui que, par convention mondaine, on nomme Louis Aragon :

*Est-ce un mage ou un ange que j'ai rencontré un jour d'été. un jour étincelant, assis face au soleil, chez Denise? Il s'appelle Louis Aragon dans le monde des vivants, paraît-il, mais dans un royaume plus réel, quel est son nom?*

Il se conclut sur une note d'espoir:

*Ceci et autre chose, et surtout des événements à peine perceptibles, nous situe entre les morts et les vivants, à un endroit périlleux, mais qui est bien notre place à nous, gardiens de l'insolite. Nous forcerons bien les portes un jour.*

De *l'incipit* à *l'explicit*, ces pages énoncent une révélation où, dans la rencontre avec un autre, énigmatique, le narrateur parvient à définir un « nous » qui l'associe à Aragon et fonde leur identité commune de « gardiens de l'insolite ».

L'interrogation initiale sur la vraie nature d'Aragon: « mage » ou « ange », importe certes moins par la réponse qui pourrait y être apportée que par sa thématique qui embraye le texte vers une isotopie du *sémaphore*, du porte signe selon l'étymologie. D'une part, l'ange est le messager de l'invisible, celui qui fait signe de la part du Très Haut ; on notera que dans « Liberté chérie » de M. Alexandre, « la dame de trèfle » s'adressait au « je » narrateur en ces termes: « ange tombé de ma chevelure éparse »<sup>41</sup>. D'autre part, le mage est, dans la tradition chrétienne, celui qui reconnaît le signe dans le ciel, l'étoile et se guide sur elle. La seconde phrase du passage, oriente dans la même direction, mystique plutôt que religieuse, avec l'opposition entre le « monde des vivants » et le « royaume plus réel », l'opposition entre *monde* et *royaume* étant classique dans la littérature chrétienne. Deux ans plus tard, d'ailleurs, M. Alexandre définira le mysticisme athée auquel il aspire: « Un mysticisme contre Dieu, si *mysticisme* et si *dieu* n'étaient pas des termes inutilisables, serait une assez bonne définition de la conception du monde que j'entends »<sup>42</sup>.

Selon l'interprétation de l'événement de leur rencontre, donnée *a posteriori* dans ce texte, M. Alexandre aurait donc perçu immédiatement Aragon comme un médiateur entre ce monde-ci et un autre monde plus vrai. Pour le jeune surréaliste et communiste qu'il est quand il écrit ces lignes en 1927, ce qui retient son attention, c'est donc moins l'attrait mondain d'Aragon que l'aura de celui dont il fait une sorte de Rimbaud *redivivus* :

*Toi non plus, Aragon, n'est-ce pas, tu n'as jamais accepté la honteuse condition humaine. Tu te promènes par le monde, un arc-en-ciel en poche à dérouler pour les amis, et une fronde et des cailloux pour la canaille. C'est sous tes traits, quand j'avais dix-sept ans que je m'étais figuré*

41. « Liberté chérie », *La Revue européenne*, n° 43, 1<sup>er</sup> septembre 1926, p. 34.

42. « A propos du monde », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 50.

Arthur Rimbaud. *Je crois encore aujourd'hui que toi et lui font un seul et même personnage.*

Dans *Les Dessesins de la liberté*, la rencontre entre M. Alexandre et Aragon sort donc de sa trivialité biographique. D'une scène, somme toute banale, la rencontre entre un strasbourgeois et un élégant parisien, le récit fait un moment de révélation de l'avènement possible d'un «royaume plus réel», car même la notation des circonstances relève d'une économie symbolique, contribue à en construire le sens. L'insistance météorologique et l'anaphore de «jour» lui confèrent sa dimension de lumière, physique mais aussi symbolique. En outre, certains détails du texte de M. Alexandre font sens par allusion à l'œuvre d'Aragon. Ainsi le simple fait de présenter ce dernier «assis face au soleil» n'est pas sans rappeler à qui a lu celui-ci l'équivalence métaphorique du soleil et de la liberté ; par exemple, au début de l'hommage rendu, en décembre 1924, par Aragon à Germaine Berton<sup>43</sup> qui avait assassiné un camelot du roi, Marius Plateau: «L'absolue liberté offense, déconcerte. Le soleil a toujours blessé les yeux de ses adorateurs»<sup>44</sup>.

De même, dans «Libre à vous!», publié, en janvier 1925, par *La Révolution surréaliste* sous la rubrique «Sciences morales», Aragon s'interroge sur la capacité du regard humain: «La liberté [...]. Ce mot irrite comme le feu. Tu n'as pas deux paupières pour regarder la liberté en face»<sup>45</sup>.

Regarder en face le soleil ou la liberté, pour Aragon, c'est tout un. Éblouissant pour M. Alexandre, parce que lui-même ébloui, l'homme «assis tête au soleil»), à Strasbourg en 1923, est bien un personnage hors du commun, ouvert à un au-delà des déterminations qui régissent ses comportements quotidiens. Introduction à une métaphysique de l'éblouissement qui ne se résume pas à un pur phénomène optique et sensoriel. Parce qu'il diminue l'acuité oculaire, il permet en contrepartie de se détacher des apparences sensibles et autorise l'ouverture du regard intérieur à une réalité qui dépasse les apparences mondaines, à une surréalité dont le nom est aussi Liberté. Thème qui sera encore illustré dans la dernière partie du passage consacré à Aragon (voir *infra*).

43. Contre les réticences des anarchistes qui critiquaient son comportement, Aragon salue «cette femme, *en tout admirable*, qui est le plus grand défi que je connaisse à l'esclavage, la plus belle protestation élevée à la face du monde contre le mensonge hideux du bonheur». Gennaine Berton est citée sur la liste des «Présidents de la République du rêve» avec Philippe Daudet, Saint-John Perse, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Pierre Reverdy, Léon-Paul Fargue, Sigmund Freud et Jacques Vaché («Une Vague de rêves», p. 243).

44. «Germaine Berton», *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1<sup>er</sup> décembre 1924, p. 12.

45. *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 23.

## TEXTES EN MIROIR

« [...] le mot je sur lequel je seul ne se méprend pas »<sup>46</sup>

La suite du passage brouille quelque peu les pistes des rapports entre M. Alexandre et Aragon :

*Où est le monde ? Où suis-je ? Que s'est-il passé un jour, un autre. et puis des étincelles rouges troublent la vue, il y a une femme que tu aimes, un poignard vous traverse elle et toi à la fois, et que reste-t-il. une délicieuse paire de souliers jaunes, une jarrettière violette, et un goût de framboises sur les lèvres. Notre existence n'est pas limitée que je te dis, seulement voilà, nos yeux n'ont pas l'habitude.*

En effet, alors que celui-ci était l'allocutaire du second paragraphe (voir *supra*), comme il le sera du cinquième (voir *infra*), le *tu* des troisième et quatrième paragraphes, que l'on serait tenté de référer au même personnage, fonctionne différemment ; le dialogue entre le *je* et le *tu* relève en effet du dialogue intérieur comme le révèle l'examen du jeu de l'intertextualité : une notation comme le « goût de framboises sur les lèvres » est en effet une transformation minimale d'une réplique de « Elle » à « Lui » : « Tes lèvres ont le goût des framboises de l'été, [00] »<sup>47</sup>, située dans la quatrième partie de « Liberté chérie », publiée dans *La Revue européenne*, où Aragon avait publié en fragments *Le Paysan de Paris*. Assignable au *je* narrateur, le « goût de framboise sur les lèvres » des *Desseins de la liberté* reprend donc l'énoncé d'un personnage féminin de « Liberté chérie » pour figurer au bilan des relations avec « la femme que tu aimes ». On est donc amené à conclure qu'ici le *je* et le *tu* constituent une sorte de dédoublement<sup>48</sup> de la figure du narrateur des *Desseins* qui se constitue en son propre narrataire selon une formule déjà mise en œuvre antérieurement, précisément dans « Liberté chérie »<sup>49</sup>.

De plus, la première partie de la phrase finale du paragraphe des *Desseins* : « Notre existence n'est pas limitée », transforme et contredit l'affirmation initiale du deuxième paragraphe de « Liberté, Liberté chérie », le premier texte que Maxime Alexandre ait publié dans *La Révolution surréaliste*<sup>50</sup>, un an plus tôt, en juin 1926 : « Mon existence est limitée par ma conscience, ma

46. Aragon: « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, na 12, 15 décembre 1929, p. 57.

47. « Liberté chérie », *La Revue européenne*, na 43, 1<sup>er</sup> septembre 1926, p. 42.

48. Sur la question de l'identité narrative, on consultera Hélène Trépanier : « Je ou il (Le problème de l'identité narrative chez Jean-Joseph Surin) », *Poétique*, na 108, novembre 1996, pp. 495-510.

49. Par exemple, p.33 : « (...) je m'élançai vers de beaux crépuscules (...). Tu verras se lever des matins d'ivresse ».

50. Exception faite de la réponse à l'enquête sur le suicide dans le numéro de janvier 1925 de *La Révolution surréaliste*.

conscience qui s'oppose à l'absolu». Sa seconde partie : « nos yeux n'ont pas l'habitude », reprend, elle, en un écho presque littéral, le début du passage, situé à la fin du même paragraphe de « Liberté, Liberté chérie », où M. Alexandre évoque « les yeux brouillés par l'habitude de la soi-disant réalité, qui n'est que la forme de ma pensée même »<sup>51</sup>.

Transformation, voire évolution intellectuelle où l'on est tenté de reconnaître un écho, sinon une influence, des thèses d'Aragon qui, en 1925, refusait la finitude de l'esprit: « (...) comment se pourrait-il que l'esprit ait en un seul endroit trouvé son terme, (...) ? » avant d'affirmer son refus des « philosophes de gouvernement » et de tous les « modérantismes »<sup>52</sup> ?

De cette attitude intellectuelle témoigne aussi la « Lettre aux recteurs des universités européennes ». Y est stigmatisée « la citerne éteinte que vous appelez Pensée », dont « les rayons spirituels pourrissent comme de la paille », et, dans le domaine de l'esprit, vantée la recherche de « ses mouvements les plus secrets et spontanés, ceux qui ont un caractère de révélation, cet air venu d'ailleurs, tombé du ciel »<sup>53</sup>.

Dans le paragraphe suivant des *Desseins de la liberté*, se poursuit le jeu intertextuel avec « Liberté, Liberté chérie ». En effet, entre l'interrogation qui l'introduit: « Qu'a murmuré la voix un jour? », et la question finale : « Comment? », est inséré l'incipit de « Liberté, Liberté chérie »: « Une ceinture de cristal enveloppe le corps de la morte, ce sont les baisers qu'elle a donnés. La vie ne laisse d'autre trace que celle des baisers »<sup>54</sup>.

Ainsi, d'un texte à l'autre, un énoncé qui était assignable au locuteur dans le premier texte est assigné, dans le second, à un énonciateur, « la voix » dont on sait l'importance chez les surréalistes, dans le premier *Manifeste* (1924) de Breton singulièrement ss: « voix » que, dans ses œuvres, M. Alexandre

51. *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 30.

52. *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 23.

53. *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, p. 11.

54. Suit cette phrase: « La vie, nous disons la vie, pour désigner cette petite chambre aux murs de marbre où nos mains glissent désespérément, sans fin. »

55. « Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste », note Breton avant d'enchaîner sur une citation de Rimbaud: « C'est oracle, ce que je dis » ; puis il poursuit: « Oui, *tant que je veux*, mais qu'est lui-même l'oracle? La piété des hommes ne se trompe pas. La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés » (*Manifeste du surréalisme* (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard « Idées », 1969, p. 61). Et sur le mode poétique ces vers de « Plutôt la vie » : « La vie de la présence rien que de la présence/Où une voix m'a dit/Es-tu là où une autre répond/Es-tu là Je n'y suis guère hélas » (*Clair de terre* (1923), Gallimard « Poésie », 1966, p. 72). Chez Aragon : « Mille et mille fois/Dans le jardin j'entends des voix » (« La faim de l'homme » (À Roland Tual), *Les Destinées de la poésie*, p. 140).

chiffre sous des noms divers, par exemple, on l'a vu, la «dame de trèfle»<sup>56</sup> dans «Liberté chérie».

Enfin, si le titre «Liberté, Liberté chérie» de l'article, publié dans *La Révolution surréaliste*, est de toute évidence la reprise d'un vers de «La Marseillaise», il constitue aussi une très vraisemblable allusion à la transformation qu'un an auparavant, Aragon avait fait subir à ce même vers dans «Soleil bas» où s'énonce une dialectique de la liberté et de la passion dont la cruauté serait la solution synthétique : «Cruauté, cruauté chérie. Nous ne sommes plus libres. Nous sommes à l'ombre de nos passions»<sup>57</sup>.

Ainsi, dans les *Desseins de la liberté*, sur le mode de l'intertextualité, sont cryptés les rapports complexes que M. Alexandre entretient avec ses propres textes, le voilement et le dévoilement de sa fabrique, aussi bien qu'avec ceux d'Aragon dont l'influence est plus secrète, plus masquée. Et l'évocation de la rencontre de 1923 apparaît comme une condensation de la relation intense, biographique et textuelle, des quatre années écoulées.

Toujours dans le même passage des *Desseins*, au début du cinquième paragraphe, le narrateur s'adresse explicitement à Aragon dont il fait l'un des destinataires de «la voix», entendue dans le paragraphe précédent : «Aragon, je sais que tu entends cette voix aussi distinctement que si elle était de ce monde. Et tu lui obéis». Or, on l'a vu, dans un emploi antérieur, l'énoncé de la voix était assignable à M. Alexandre. Celui-ci devient ainsi pour Aragon un messager de l'invisible. Entre l'«ange» et la «voix», les rôles sont permutés, mais là encore avec une dissymétrie remarquable dans les attributions : explicite pour Aragon, implicite pour M. Alexandre.

Sans verser dans une psychologie simpliste, on ne peut s'empêcher d'analyser la mise en œuvre de ce procédé comme un coup de force symbolique qui permet à M. Alexandre, non point de sortir d'une relation dissymétrique avec Aragon, mais simplement d'en renverser le sens. Et, au delà de la relation entre les deux hommes, ce mode d'écriture opère concrètement les thèses de «Liberté, Liberté chérie» sur la négation de l'individu et de la personnalité, terme au demeurant éminemment ambigu puisque mondain et psychologique :

*Le moi ne peut être identique qu'à l'infini. J'en arrive ainsi à nier l'individu. Je nie la vie. Le moi étant l'infini, l'infini est le moi. Il n'y a pas de place pour la personnalité. ce n'est pas ma pensée qui m'apprendra quoi que ce soit. Le moi est en dehors de ma pensée*<sup>58</sup>.

56. Ultérieurement, dans les *Mémoires d'un surréaliste*, une autre partie de l'intervention, attribuée à la «dame de trèfle» dans «Liberté chérie»), sera recomposée et introduite par ces mots: «Que me disait la voix incontrôlable?») (p. 147).

57. «Soleil bas»), *La Revue européenne*, mai 1925, *Œuvre Poétique*, T. III, p. 294.

58. «Liberté, Liberté chérie»), *La Révolution surréaliste*, n° 7, 15 juin 1926, p. 30.

## LE FAIT DIVERS OU LE DÉRANGEMENT DU MONDE

« *Le crime est une chose admirable. mais l'assassin me dégoûte* »<sup>59</sup>

Immédiatement après la remarque sur l'obéissance d'Aragon à la « voix », le narrateur enchaîne :

*Nyen a d'autres qui obéissent aux voix.*

*Leur chemin est parfois dur.*

*Savait-il ce qu'il faisait, celui-là, comme on dit, qu'importe, dont j'ai lu dans un journal { ... }*

formule qui introduit le collage d'un fait divers, l'histoire d'un parricide, qui occupe près de la moitié du passage consacré à l'évocation d'Aragon. Meurtrier de ses enfants, le protagoniste résolu, avant de se suicider, de partir voir le Midi et la Méditerranée. Là « ébloui par le soleil et la mer », au moment de se suicider, il aurait « entendu une voix lui ordonnant de ne pas se suicider ».

Si l'intérêt pour les faits divers est une composante du surréalisme, la position d'Aragon est plus radicale que celle de plusieurs de ses compagnons, à la limite de l'apologie du meurtre<sup>60</sup> : « Il est inconcevable qu'on exalte en l'homme ses facultés mineures, par exemple la sociabilité, aux dépens de ses facultés majeures comme la faculté de tuer »<sup>61</sup>.

Le récit de fait divers résonne singulièrement dans le contexte d'un passage consacré à Aragon. Une fois encore, en effet, l'opérateur de l'ouverture à une perception sensorielle inédite est une déficience des sens, liée à un éblouissement ; en l'occurrence, à une conjonction de la mer et du soleil, qui réactualise l'expérience poétique de Rimbaud<sup>62</sup> dont M. Alexandre reconnaissait les traits dans la figure d'Aragon. En tant qu'expérience du dérangement du monde, le fait divers prend une valeur paradigmatique pour M. Alexandre et les surréalistes. En la circonstance, il valide quasi expérimentalement la thèse et l'expérience de la « voix », voire celle d'Aragon sur la « faculté de tuer ».

En tant qu'il déshabitude de l'ordre (établi), du sens commun, le désordre laisse entrevoir, sous la fracture, un autre monde. Il est l'un de ces endroits

59. Francis Picabia: « Avis », *Littérature* (nouvelle série), n° 8, janvier 1923, p. 13.

60. Dans *La Grande Gaîté* (1929), Aragon renverse la représentation dominante : « À l'idée inconcevable d'un non-assassin/Mes cheveux se dressent mes dents claquent/Je n'aime pas les monstres négatifs » (*Œuvre poétique*, T. IV, p. 256-257).

61. « Libre à vous! », *La Révolution surréaliste*, n° 2, 1<sup>er</sup> janvier 1925, p. 24.

62. On se souvient des quatre premiers et des quatre derniers vers de « L'Éternité » (*Œuvres complètes*, éd. Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, pp. 133-134): « Elle est retrouvée./Quoi ? - L'Éternité'/C'est la mer allée/Avec le soleil » (C'est nous qui soulignons en italiques).

que recherchait M. Alexandre « où nous pourrions entendre battre une brèche dans cette prison qui nous enfenne »<sup>63</sup>. Et le surréaliste se situe « entre les morts et les vivants », en position d'intennédiaire. La conviction d'une situation d'entre-deux s'exprimait, déjà en 1925, dans la réponse de Maxime Alexandre à l'enquête: « Le suicide est-il une solution<sup>64</sup> ? » : « L'ennui, la mort, non, cela n'a pas d'importance, nous sommes condamnés à un passage entre deux rêves: la vie »<sup>65</sup>.

Dans ce « passage » de la vie, par l'extrémisme de ses thèses, par exemple sur l'homicide, Aragon fascinait M. Alexandre qui l'avoue ici sur le mode implicite par l'insertion d'un long récit de fait divers.

## CONCLUSION: LE SOURIRE DE L'ANGE

Dans *Les Desseins de la liberté*, le jeu complexe de l'intertextualité, tant interne qu'externe (avec Aragon ou les autres surréalistes) révèle les mécanismes de l'écriture chez Maxime Alexandre qui, lecteur attentif de l'œuvre d'autrui, n'en attend pas moins vis-à-vis de son propre texte. Ainsi se noue un dialogue cryptique qui, plus que tout, marque l'importance intellectuelle de la rencontre avec eux, et, particulièrement, avec Aragon.

Le jeu des déplacements illustre la singularité de Maxime Alexandre. Par exemple, le refus de « la honteuse condition humaine » constitue l'une des composantes du surréalisme, à la quelle est particulièrement attaché M. Alexandre. Toutefois, là aussi, comment ne pas mesurer la coloration personnelle qu'il donne au thème lorsqu'on rapproche cette formule de la définition de la vie<sup>66</sup> par Breton en 1922 :

[...] la vie, telle que je l'entends, n'étant même pas l'ensemble des actes imputables à un individu, [...], mais la manière dont il semble avoir accepté l'inacceptable condition humaine ?<sup>67</sup>

63. « Liberté, Liberté chérie », p. 31. M Alexandre rejoint l'éditorialiste anonyme du n° 3 de *La Révolution surréaliste* (« À table », 15 avril 1925, p. 3) : « Il y a des signes dans la Pensée. Notre attitude d'absurdité et de mort est celle de la réceptivité la meilleure. A travers les fentes d'une réalité désormais invivable, parle un monde volontairement sibyllin. »

64. Le mot « solution » est un mot-clef de M Alexandre. La réponse à l'enquête sur le suicide se termine ainsi : « Si vous voulez. Mais peut-être y a-t-il un autre moyen ? C'est vrai, il y a l'alcool, l'oubli, l'amour. Et nous avons le temps. On demande une autre solution ». Un an et demi plus tard, « Liberté, Liberté chérie » s'achève ainsi : « En dehors de ce parti (« abandon sans fin à l'idée morale ») que pour ma part j'ai définitivement adopté, je ne vois pas de solution. »

65. *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 11.

66. A la suite d'une définition de la poésie: « (...) la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pourraient écrire ».

67. *Littérature* (nouvelle série), n° 4, septembre 1922, p. 2

En effet, ce qui, chez Breton, était l'occasion d'une formulation paradoxale, devient, pour M. Alexandre, celle de l'expression d'un sentiment de honte.

En même temps, dans le mécanisme même de l'écriture et de la réécriture, se révèle une personnalité complexe en quête d'une libération que seule l'écriture pouvait lui offrir grâce à ses jeux énonciatifs en particulier ; une écriture comme une vie où l'esthétique était subordonnée à l'éthique comme le suggérait Aragon en 1924 :

*La poésie est l'idée en laquelle se résout toute contradiction* <sup>68</sup>. *Aucune autre moralité absolue n'est possible* <sup>69</sup>.

Au terme de cette enquête, une constante demeure: l'éblouissement d'une première rencontre, à jamais inaccessible sous la couche des textes qui l'ont signifiée comme événement, la recomposant à chaque fois. Pour Maxime Alexandre, dans la solitude de Strasbourg, Louis Aragon qui, dans une conférence à Madrid, à la Maison des étudiants, le 18 avril 1925, se déclarait « homme » au sens plein du terme : « Ni politicien, ni poète, je suis un homme, rare engeance en ce siècle où tous ceux qui s'adonnent aux choses de l'esprit ne sont plus que des toxicomanes, des ivrognes » <sup>70</sup>, apparut comme un « ange » au fascinant « sourire » <sup>71</sup> qui lui fit entrevoir le « royaume plus réel » que le morne « monde des vivants », royaume dont la réalité est celle des signes que l'un et l'autre, ils ont tracés pour eux et pour leurs lecteurs, pour leur exploration et pour la nôtre.

*Université Strasbourg III*  
*Robert Schuman*

68. « L'amour, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel », *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 juillet 1925, p. II.

69. « L'Allure poétique », *La Revue européenne*, octobre 1924 (*Œuvre Poétique*, T. II, p.254).

70. « Fragments d'une conférence », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p.24.

71. Selon la formule du *Journal* de M Alexandre (p. 230) citée à la fin de l'introduction.

# UN SONGE FRAGILE

*L'IMPORTANCE DU RÊVE ET DE LA VIE RÊVÉE DANS LES  
POÉSIES DE MAXIME ALEXANDRE*

Marc KOBER

L'œuvre poétique et le parcours même de Maxime Alexandre sont passionnants à découvrir parce qu'ils illustrent le rôle fécondant que put avoir le surréalisme, rencontré ici à la première heure, pour un jeune poète qui s'était préparé à cette rencontre par l'orientation précoce de sa culture littéraire vers un absolu poétique (Rimbaud, les romantiques allemands).

Par ailleurs, il semble s'être appuyé sur un fonds personnel exceptionnel et une matière onirique frappante par son homogénéité et son invariance, comme s'il y allait d'une fidélité à soi-même, peu dissociable d'une nostalgie incurable de l'enfance et de la mère.

La rencontre du surréalisme semble enrichir ces prédispositions dans le sens où il y trouve la confirmation de ses intuitions personnelles: place centrale de l'amour, lien de la poésie à la femme aimée, et à la liberté, dimension existentielle de la poésie.

L'exemple d'une pratique, celle de l'écriture automatique, qui fait communiquer liberté d'expression et liberté tout court, avec très vite des manifestes et des recueils, l'émulation d'un milieu où, muni de racines profondes, Maxime Alexandre s'inscrit avec originalité. La preuve en est la familiarité qu'éprouve le lecteur à lire ses recueils, témoignant moins d'un travail d'épigone du surréalisme que d'une voix inchangée, enfantine et neuve.

## LA MATIÈRE ONIRIQUE: FIDÉLITÉ AU PARADIS ENFANTIN

Si l'on s'en tient à une lecture transversale de l'œuvre (favorisée par la réunion posthume en recueil de poèmes appartenant à des époques diverses), on est frappé par l'importance d'un univers merveilleux, où les «jeux magiques» (*Zauberspiele*) ont la part belle. Le lecteur a le sentiment d'être mis en présence d'un monde constitué très tôt, auquel le poète serait resté fidèle - une fidélité qui suture - avec les mots et les images choisis dans ce vécu, les accidents de l'histoire et de la biographie, puisque Maxime Alexandre fut vite chassé du domaine enchanté de l'enfance.

Et la douceur, la légèreté des poèmes paraît se confondre avec un mécanisme de «*fort und da*», où se mime à volonté l'éloignement et la réapparition de la mère aimée. Les poèmes enregistrent avec beaucoup de clarté l'alternance de l'absence, vécue comme un manque, et de la présence, qui est plénitude. Mais comment revivre (et suggérer au lecteur) ce monde maternel perdu ?

Bien entendu, le souvenir peut suppléer à la disparition physique d'un monde, mais pour vivace qu'il soit, il ne pourrait expliquer la floraison poétique. C'est ici qu'intervient, outre la fidélité au monde enfantin, l'attention portée aux rêves. Véritable onirocritique, Maxime Alexandre semble capable de ressaisir une partie du trésor nocturne, de cette vie continuée par d'autres moyens. Cette attention aux rêves devient mécanisme créateur et moyen de multiplier avec fécondité les poèmes, tout en retournant dans le paradis enfantin.

Tout se passe en effet comme s'il redevenait enfant dans ses nuits, toute trace d'un psychisme adulte effacée. Freud confirme l'importance de l'enfance dans les rêves: «L'enfance est une des sources d'où le rêve tire le plus d'éléments, ceux notamment que nous ne nous rappelons pas pendant la veille et que nous n'utilisons pas» ou encore: «Le rêve dispose de souvenirs d'enfance qui sont pour la plupart hors de la mémoire consciente. 1 »

La restitution sous forme de poème ou de prose rythmée pose un autre type de difficultés. Pour l'instant, nous nous contenterons d'analyser la matière onirique de Maxime Alexandre, telle qu'elle peut être devinée dans les poèmes publiés, nous appuyant sur une affirmation essentielle du poète:

*Ce qui prédomine dans notre imagination, c'est le monde mythologique complet et parfait qui s'est cristallisé au cours de notre enfance, et qui restera le décor de nos rêves pendant toute notre vie 2.*

Sur ce point, et à moins de concevoir légitimement plusieurs types de rêve, utilisés à des fins poétiques, la valeur prémonitoire (en tant que le rêve est l'expression d'un désir refoulé) et pragmatique du rêve est moins évidente que sa fonction sécurisante, soit un repli sur le monde intérieur, même si Maxime Alexandre écrit: «Les rêves de l'enfant dirigent les actes de l'homme. Les rêves de l'humanité dirigent le monde 3 », et même si cette conception ne permet pas d'interpréter les poèmes à contenu onirique comme des fuites devant la réalité.

Toutefois, rien ne nous permet de vérifier si ses propres rêves ont bien fonctionné dans ce sens; par contre, il est moins hasardeux de vérifier comment la discontinuité du vécu se double parfois d'une parfaite continuité du rêvé, les deux appuyés sur un même substrat biographique au sens large.

1. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, PUF, 1987, chapitre 1.

2. Cité par Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974, p. 201.

3./d, *ibid.*

## LA PERTE BIOGRAPHIQUE ET HISTORIQUE DU MONDE DE L'ENFANCE

La première guerre mondiale fut, pour Maxime Alexandre, cause d'une coupure dramatique :

*J'ai perdu mon enfance, la maison familiale et sa chaleur protectrice et, du même coup, il m'a fallu, à partir de ce jour, désapprendre la langue dans laquelle j'avais commencé à fixer des sentiments, à réfléchir, à connaître le monde et à rêver* <sup>4</sup>.

Ce que l'on découvre dans les textes, ce « monde mythologique complet et parfait, qui s'est cristallisé au cours de notre enfance... », c'est un espace unique (et unifié dans la cellule familiale, un monde œdipien où la figure maternelle et féminine rayonne), tout à l'opposé du mouvement de va et vient entre l'origine et le développement de soi, entre l'Alsace et Paris où il séjourna alternativement.

La caractérisation de l'univers enfantin est à retenir: mythologique, complet et parfait, soit un fondement à l'existence qui est définitif (la mythologie surplombe et domine la chronique des hommes) et une réussite indépassable qui condamne la vie ultérieure à n'être qu'un bégaiement, ou une redite en moins beau. En outre, cet univers est dit complet, c'est-à-dire qu'il ne suscite apparemment aucune insatisfaction, donc aucun désir de départ rimbaldien. Or, Maxime Alexandre semble heureux et comblé dans ses nouvelles rencontres parisiennes. Il se sent parfaitement à l'aise dans le monde cosmopolite de la capitale. C'est donc que le monde enfantin ne retentit que dans le champ onirique, figé de manière atypique au sortir de l'enfance, et qui fournirait le cadre et le modèle de tous les rêves ultérieurs.

La perfection se cristallise dans l'enfance (au sens où dans l'opération de la cristallisation stendhalienne, l'objet aimé se pare de toutes les beautés, ou bien dans celui de la constitution d'une matière transparente et parfaite, le cristal) et dans un espace champêtre et provincial (Valéry dira de lui qu'il est « le Virgile du surréalisme <sup>5</sup> »), où se diffuse une présence maternelle et aimante. La perfection, c'est aussi celle de la langue maternelle, la langue apprise dans les écoles d'alors, l'allemand, une langue perdue et retrouvée que le poète sacrifiera au profit du français, souffrant de ne pouvoir y exprimer parfaitement ses sentiments: « Il ressentait le français comme une langue étrangère apprise, et c'est paradoxalement cette langue-là qui devint - le bilinguisme lui paraissant impossible - sa langue d'écrivain et de poète à partir de 1925. <sup>6</sup> »

4. Cité par Aimée Bleikasten, « *Au miroir des mots* », avant-propos au recueil de poèmes de M Alexandre, Bf éditions, Strasbourg, 1996, p. 8.

5. Cité par Kay Borowsky, dans *Nachwort pour Das Meer sang lem von uns*, recueil de poèmes de Maxime Alexandre, Henssel Verlag, Berlin, 1984.

6. *Au miroir des mots*, avant-propos, *op. cit.*, p. 9.

La langue maternelle, et la langue qui accompagne l'enfant et l'adolescent, sont perdues au profit d'une autre langue, qui reste l'étrangère (ou la rivale), celle qui dépossède amoureusement le jeune orphelin alsacien.

Comment, dans ces conditions, devenir poète? Précisément, on ne rêve pas en français ou en allemand, et la langue du rêve - cet ensemble de symboles et d'images - permet d'éviter le déchirement du bilinguisme. Reste à résoudre la difficulté essentielle, qui est de transcrire ce monde mythologique constitué dans l'Alsace occupée en mots français. Là, l'écriture automatique (qu'il qualifie dans ses mémoires indifféremment de «textes automatiques» ou «textes surréalistes») va jouer un rôle de passeur, et libérer ce qui demandait en lui à être exprimé, sans que la langue élue provisoirement soit un obstacle. Le passage s'effectue sans transition, du monde onirique au monde des mots, grâce à la médiation de l'écriture automatique.

*Après la découverte de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes, Alexandre va se sentir libéré, en effet, et c'est par l'écriture automatique et l'attention portée à ses rêves qu'il va faire ses débuts de poète de langue française. Rares seront ensuite les poèmes allemands qui verront le jour.* <sup>7</sup>

Nous ne pouvons avoir accès au matériel du rêveur ici. Les deux recueils *Das Meer sang fem von uns* et *Au Miroir des mots* n'usent pas du compte rendu ou de la sténographie de rêves, analogues à ceux de *Mythologie personnelle* (1933), poèmes qui s'accompagnent d'une description des circonstances du rêve, mais non d'une analyse. Alexandre envoya ce recueil à Freud qui le commenta avec intérêt, nous dit Sarane Alexandrian. Selon Jean-Paul Clébert, notre poète raconte avec une pudique impudeur des rêves érotiques <sup>8</sup>.

Nous sommes plutôt ici dans l'arrangement du rêve en poème, soit dans l'exercice d'une coquetterie littéraire qui n'était guère de mise chez les surréalistes pour explorer l'inconscient. Si l'on prend le seul poème crûment érotique dont l'origine probable est un rêve, «Le Serpent» (*Au Miroir des mots*, p.39), on y trouve des comparaisons, une personnification, et comme dans tous les rêves, «le rêve pense... surtout par images visuelles». Ce poème s'organise donc par une suite d'images vécues comme présentes, suivant un scénario dramatique <sup>9</sup>. Je le cite intégralement, afin de bien mesurer ce qui, dans son contenu et dans sa structure, renvoie à une origine supposée onirique:

7. Aimée Bleikasten, *Au miroir des mots*, p. II.

8. Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, article «Maxime Alexandre», Le Seuil, 1996.

9. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 52 et *ibidem*, cette citation: «Le rêve organise ces images en scène, il représente les choses comme actuelles, il dramatise une idée».

*Les vulves des femmes ouvertes comme des oranges sanguines. Des langues mouillées les dévorent. Cléopâtre est sur moi, les perles saïées de sa peau collent à mes lèvres. Voici le plaisir avec ses dents d'acier. Puis je tombe haletant dans un noir précipice, dans le sommeil.*

Le texte s'organise suivant une forme de poème en prose très bref où le premier paragraphe à contenu manifestement sexuel est suivi d'une conclusion, ou d'un commentaire du rêveur, mettant à distance la violence de la scène primitive qui vient d'être décrite. En réalité, cette scène du premier paragraphe contient deux parties distinctes, l'une où les vulves-oranges sont dévorées, scène d'où le rêveur est exclu, mais qui contient l'image la plus frappante, et l'autre où le «je» semble vivre dans le rêve d'une relation sexuelle avec le personnage historique resté en mémoire pour sa perfidie et sa lascivité, ce qui expliquerait le piège du plaisir. Ce poème-rêve présente visiblement l'accomplissement d'un désir qui n'a pu s'exprimer que déformé et sous un déguisement. Ce rêve prend en effet allure de cauchemar (contenu manifeste entre dévoration et castration) alors que son contenu latent est sans doute différent. L'intérêt de ce poème (outre sa nature onirique) est de montrer en quoi, naturellement ou non, le rêve épouse la forme du poème en prose, en particulier celle d'«Aube», le poème de Rimbaud qui décrit en deux temps une étreinte avec l'aube, de l'enchantement à l'éveil. Rappelons que «Arthur Rimbaud» est le titre du premier poème de *Zeichen am Horizont* (1919-1924) où figure le poème cité.

En outre, cette structure binaire nous rappelle le rythme fondamental du psychisme d'Alexandre, l'alternance de la possession et de la dépossession, inscrite dans la perte de la maison d'enfance, autant dire de la relation de la mère à l'enfant, avant le traumatisme de la première guerre mondiale.

Si l'on ajoute à ces éléments, expression déguisée du désir sexuel, mouvement de rapprochement et d'éloignement de l'objet désiré, la transposition mythologique des acteurs de la relation érotique (au sens plus large de relation d'amour), l'insertion d'un décor naturel (moins un paysage réel qu'un paysage littéraire), nous aurons là un aperçu complet de la matière onirique des poèmes d'Alexandre.

Cette transposition autorise justement l'irruption du monde mythique constitué, de personnages comme Lilith, qui donne lieu au clair accomplissement d'un désir peut-être resté insatisfait dans la vie réelle: «Mes rêves t'appellent. Je te recrée toute neuve, tu es à moi. Pour toujours. C'est la fin de mon tourment. Je me balance dans le plus pur azur [...] La vraie vie commence. Je t'aime. Je t'étreins.» puis un inévitable désenchantement: «J'ouvre les bras, et le rêve s'engloutit. 10»

Au fond, le poème «Aube» et sa structure déceptive (enchantement/désenchantement) a pu servir de matrice à bien des poèmes parce qu'il coïncide avec une expérience psychologique profonde, venue de

10. *Au miroir des mots, op. cit.*, p. 21.

l'enfance. Constamment, au moins dans cette période poétique qui précède l'entrée dans le surréalisme, se jouent les variations du poète sur un thème rimbaldien, de l'aube brillante, étreinte et perdue à l'éveil. Pour étendre cette structure poétique à la vie d'Alexandre, tout se passe comme si ce dernier s'était brusquement éveillé, au sortir de l'enfance (il a quinze ans en 1914) d'une longue étreinte, celle de la mère, qui lui apparaît désormais comme un rêve enchanté, et les poèmes s'efforceront de mimer et d'exorciser cette expérience. Ainsi, dans « Adagio »: « Pourquoi me laisse-t-elle, la radieuse, seul si longtemps? » ou « Conte de fées » : « Je cours derrière elle, ne voulant perdre la moindre miette d'azur. » L'aimée prend le visage explicite d'un ange, et lui devient « le toréador de l'aurore » dans une relation non dénuée d'agressivité et de souffrance: « ...Je me roule en boule, hérisson sans piquants et sans défense, et attends les premières lueurs de l'aube. » (( À côté de l'endormie »). Cette mise en scène avec des personnages agrandis et mythologiques s'accompagne d'éléments récurrents, ceux d'un paysage rimbaldien, autant qu'issu des souvenirs de Wolfisheim.

En particulier, il est souvent question d'une pluie de pétales, ou de feuilles, pluie de Danae accompagnant l'apparition de cette femme unie à la nature, ou *wasseifall* rimbaldien, « ...versant de pâles pétales sur ses cheveux » (( Adagio »), comme une invasion de lumière, tandis que le matin est associé à la fraîcheur de la cascade. Il faut mentionner encore, pour compléter « le vert paradis des amours enfantines », l'herbe des prés et cette « petite herbe gracieuse », nommée « parfum d'âme ».

De ce recueil enfantin au recueil de la maturité, qui scelle définitivement la porte du jardin, *Durst und Quelle* (1950-1951), le mysticisme du converti ne vient pas compromettre la permanence des images profondes, le rêve enfantin, mais cette fois avec une moindre fraîcheur, comme si Alexandre avait théorisé le schéma directeur de son imagination poétique, l'étreinte de l'aube: « De blanches voiles saluent l'aurore qui sacre les rêves » (( Départ », p.49), ou « bientôt le chant fulgurant de l'aube apaisera toutes les détresses d'enfant. »

Le recueil plus composite de *Das Meer sang lem von uns* accentue l'érotisation des éléments naturels. Un amour panthéistique s'étend à tout le paysage, voire aux composantes de l'univers entier : « Pour la première fois, les hautes herbes s'entrouvrent. » (p. 8) - et dès lors, les acteurs principaux sont ceux du cosmos avec la mer. Le ciel (( Le ciel n'a pas un regard pour la terre », p.34), ou le vent (« Le vent a décapité le jour », p. 22); avec une certaine monotonie reviennent des éléments de plus en plus épurés, comme si cette poésie devenait abstraite, alors qu'en réalité il faut lire ce mouvement comme un déplacement, ou une délégation du poète aux éléments; ce dernier reste agissant, au centre de chaque poème, par la médiation d'une grande Nature anthropomorphe, ce qui n'est finalement qu'une autre forme de fidélité à la pensée enfantine. Les acteurs d'une volonté d'amour sont à présent fondus dans le paysage, dans une interaction avec le moi de celui qui écrit le

poème : « Mes yeux avaient pris la couleur des sapins/en chantant le chant des forêts ... » (p. 36). Ainsi, nouvel Orphée, le poète agit sur la nature en lui déléguant d'immenses pouvoirs. Au fond, ce que développent inlassablement ces poèmes, c'est un chant d'amour où, à l'écoute de la nature, en suivant son exemple, le poète progresse dans la voie d'un amour fusionnel : « Un appel de la nature héroïque/un pas certain vers l'amour. » (p. 38)

Ces poèmes appelaient à plus de liberté; ils devaient orienter l'ensemble de la vie, devenir un mode d'existence à part entière. Sur le point de rejoindre ses amis surréalistes, Alexandre affirme sa liberté à la fin de *Zeichen am Horizont*. Ce que le texte surréaliste va lui révéler, c'est la liberté à l'intérieur du poème, dont il avait déjà pressenti la possibilité.

## GRANDS THÈMES SURRÉALISTES ET PRATIQUE DE L'ÉCRITURE AUTOMATIQUE

Ne peut-on percevoir dans l'expérience continue de Maxime Alexandre, celle de l'observation de soi, un préambule efficace à la rencontre de l'écriture automatique?

Tirant bon parti d'une vie intérieure particulièrement riche, il adapte cette technique à son usage personnel, avant de revenir à lui-même. Cette rencontre déterminante ne recoupe pourtant pas l'ensemble de sa pratique poétique. Certaines images de *Das Meer sang fem von uns*, semblent faire allusion à la pratique de l'écriture automatique. Le flot verbal (le murmure auditif) paraît sous la forme d'une image, la rivière qui accompagne le poète: « Rivière (flux) ô mon escorte ancienne et nouvelle » - soit une écriture fluviatile et légère, comme des pierres roulées, ou un feu fraternel, un art poétique qui suit la variation des éléments pour aboutir à une image, « Rivière toutes voiles dehors au soleil facile ». Ce désir d'aisance dans l'écoulement des images doit sans doute quelque chose à la rencontre de l'écriture automatique. Celle-ci prend son essor à partir de quelques mots, un incipit, et ce sont ces mots que le poète suggère dans un autre poème - « Le premier mot/un mot plus simple que le silence » (p. 14).

Le poète sensible à la voix intérieure ferme les yeux; il se définit encore un peu plus loin comme le « chancelant », le « mal réveillé » (p. 28). Un tel créateur est près de s'en tenir à la définition la plus restrictive du surréalisme, « automatisme psychique pur... ». Peu à peu, le poète privilégie la nuit et la parole nocturne, c'est-à-dire la parole de l'inconscient, à condition que cette voix soit au plus près des images du rêve, ce décor invariant venu de l'enfance:

*Et dans le refuge de la neige  
L'enfant qu'il a été  
prononce le mot qui reprend un songe.* (p. 38)

II. Alexandre, *Das Meer sang fem von uns*, p. 10.

Dans « Le mal de nuit », un vers comme « les automobiles se croisent énigmatiques poissons rouges » (p. 66) semble bien reprendre une image venue en ligne droite de l'inconscient, de celles qui émaillent *Les Champs magnétiques*. Cette pratique ne va pas sans réflexion sur ce que représente le fait d'écrire et sur le sens existentiel que peut bien avoir cette activité. C'est justement par l'exercice d'un doute radical, d'une table rase que les surréalistes de la première heure espèrent un renouvellement des conditions de la création poétique.

Précisément, avant de commencer à écrire des proses suivant la technique de l'écriture automatique, Alexandre s'interroge sur la nécessité d'écrire; ce texte s'intitule « Halte-là! » et clôt le recueil *Zeichen am horizont* [Signes à l'horizon]. À la déception il oppose la conception d'une écriture risquée, où écrire consiste à lutter avec la mort: « Nous jouons avec la mort dans tout ce que nous faisons. Nous sommes attirés par la mort [...] nous fuyons la mort et jetons nos pensées pitoyables contre sa réalité. » (p. 43)

La poétique de l'écriture automatique à ses débuts fut interrompue, on le sait, par le vertige, et l'emballement de cette écriture ultra-rapide, qui mettait en danger les scripteurs eux-mêmes. Alexandre prend en compte cette dimension risquée, mais conserve soigneusement l'équilibre en défendant l'idée d'une écriture qui protège les forces de vie. Sa conception de l'écriture automatique paraît donc plus mesurée qu'elle ne l'est chez Breton, pour qui il faut tout risquer pour amorcer le flot, encore que l'on puisse aussi bien concevoir la création de Breton ou celle d'Alexandre, comme une écriture qui «...agit là non pas automatiquement, mais pressentant son propre inconscient. 12»

Cela n'aurait rien d'étonnant, vu l'accueil et les circonstances de sa découverte de l'écriture automatique: passé un premier temps où, comme il se décrit lui-même, il écrit sous l'influence de ses nouveaux amis, «...avec plus de laisser-aller, au courant de la plume, autrement dit en se soumettant à la dictée de l'inconscient. 13»

Ce premier contact aboutit à un essai perdu, à l'époque où il *promène le néant*, suivant sa forte expression, et où Aragon le définit comme le désespoir, mais l'écriture automatique lui donne plus que l'espoir: sa première inspiration en français. « Ce sont des poèmes que je ne connais pas, mais ce sont des poèmes que j'aurais voulu écrire. 14 » La pratique de l'écriture automatique a pour lui valeur de méthode créative inattendue. Elle le libère d'un blocage à l'égard de la langue-mère de sorte que, grâce à elle, il retrouve la mère de toutes les langues, le langage de l'inconscient.

En outre, elle dévoile la réalité de son être, le rendant étranger à lui-même, autrement dit, elle libère une dimension occultée de sa personnalité, et lui

12. Jean-Luc Steinmetz, *André Breton ou les surprises de l'amour fou*, PUF, 1994, p. 8.

13. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, La jeune Parque, 1968, p. 83.

14. *idem*, p. 92.

permet de se regarder à distance. L'écriture vise à la transformation de soi. Elle ne se suffit plus à elle-même. Elle devient « une forme d'interprétation <sup>15</sup> ». Alexandre rappelle encore dans ses mémoires tout ce qu'il doit à la découverte des œuvres de Freud: une meilleure connaissance de ses désirs.

*Liberté chérie* témoigne d'une spontanéité nouvelle et d'une volonté de saisir au vol, dans leur essor spontané, les images, telles qu'elles se forment comme sur un écran, dans le cerveau du scripteur. Le lecteur se trouve pris dans cette simultanéité (et même si elle est d'artifice), ce qui est bien à l'opposé des précédents poèmes, comportant des strophes et des paragraphes, et développant un nombre limité d'images, sur quelques pages, précédées souvent d'un titre.

L'écriture s'organise cette fois en chapitres apparents d'un roman avec des sous-chapitres, mais cette présentation n'est qu'extérieure, de pure forme. Les astérisques qui séparent des ensembles textuels pourraient ne représenter que des pauses dans la transcription, et dans l'écoute du message intérieur.

*Liberté chérie*, de par son titre, annonce le livre paru l'année suivante, *Les Desseins de la liberté* (1927), qui paraît en être le commentaire, ou du moins l'apostille et comme une profession de foi dans un surréalisme que le poète explique à sa manière.

Cette liberté dans l'expression passe d'abord par l'affirmation d'un refus d'obtempérer devant la réalité diurne : « ... la vie déborde et je saute dans le lac noir de mes songes <sup>16</sup> ». Il faut concevoir cet exercice d'écriture comme une conjuration contre le désespoir attaché étroitement à sa personne, à un moment où il pouvait sentir - comme d'autres - « Le parfum de la mort » (*Les Desseins de la liberté*). Devant le néant, ou la nullité de sa vie apparente, plein de désirs fous, mais dans l'impossibilité provisoire de les réaliser, il radicalise l'opposition entre les faits extérieurs ou l'enveloppe de sa vie, et la triade hasard-mystère-rêve, soit la poésie qui doit le conduire à la vérité.

Avec *Liberté chérie*, nous entrons dans la vie secrète de Maxime Alexandre: « ... l'essence de ma vie est une chose secrète, et cachée sous les plis grossiers des événements visibles » (p. 6). Rejetant les rapports sociaux ordinaires, et la structure extérieure de la société, il s'appuie en particulier sur Hölderlin ou Novalis pour privilégier le monde féérique, et se charge au moins verbalement de pallier les insuffisances du monde offert d'ordinaire. Pour lui, l'écriture automatique deviendra le « véhicule de l'impossible », suivant une image dynamique de propulsion du texte par les images: « ascenseurs de la nuit », ou conduite de « l'automobile des rêves » (p. 34-35). Le résultat en est un texte qui ne recule devant aucune audace, fortement détonnant dans le cadre austère de *La Revue européenne*. L'in vraisemblance des situations pseudo-romanesques, et des phrases narratives (( un arbre se

15. Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 112.

16. Maxime Alexandre, « Liberté chérie », *La Revue européenne*, 1.09.1926, p. 31.

promène tout seul... et on attend son fiancé ou la lune nouvelle » p. 31) à haut degré d'absurdité immédiate, ou des caractéristiques « (rouge comme une fraise dans la rue ») laisse bien entendre un déni du réel, et une technique d'écriture vraiment au fil de la plume, à main courante, qui aboutit à des énoncés décevants, ou à de très remarquables trouvailles poétiques, telles qu'un poète conscient aurait rêvé en vain d'en obtenir.

On passe d'un énoncé incohérent: « La pensée, dites-vous, jolie cloche de bois, il a beau temps que je l'ai cassée, n'est-ce pas, souvenir d'enfance? » (p. 32), à un ensemble de définitions paradoxales (Le mystère = une voix, l'arbre = aéroplane + femme) et non logiques qui déstabilisent et enrichissent le réel, en instaurant une circularité de signifiants.

Ce qui étonne en premier lieu dans ce texte automatique, c'est, comme dans *Les Champs magnétiques*, la richesse des signifiants et leur densité dans chacune des pages, où est communiqué un savoir, toute une culture qui font de l'inconscient de l'auteur un inconscient à nul autre pareil, capable de produire un feu d'artifice verbal. Alexandre, qui se caractérisait souvent par la simplicité des mots convoqués pour le poème, joue ici d'une gamme beaucoup plus vaste, savante même, à laquelle nous n'étions pas habitués. Ainsi, « Les glycines de l'hypoténuse céleste éclairent son front » (p. 33), ou bien « La roseraie des liqueurs », les « bêtes de lune » ou les mots « madrépores », « aigrette », dans un enrichissement précieux du langage, bien différent de sa manière habituelle, et comme à l'école de Breton.

Les comparants se multiplient pour un objet donné, et s'ordonnent suivant une glissade énumérative, ou bien ce sont des métaphores nouvelles qui fleurissent au fil des pages, comme « Le chagrin dans les agrafes de la forêt » (p. 42).

Les énoncés totalement aberrants sont peu nombreux. ils viennent troubler un énoncé souvent dépourvu de charme, mais alors violemment: ce sont des pavés dans la mare automatique, comme « il y a des chats crevés dans mon cerveau, quelques fleurs et un matin doux comme une banane, si cela est le passé, comment vivrai-je? »

De façon plus subtile, ce sont des propriétés physiques contradictoires qui s'échangent comme le lourd et le léger, avec « un envol de colchiques », ou avec le poids d'une « grande lumière » (p. 36).

Le travail de redéfinition et de nomination inédite, où la ponctuation par deux points, ou l'opposition, ouvrent l'univers à de nouveaux rapports de sens - avec des affirmations offensives contre le « bon sens »: « Pendant des années, la mer a été rose » (p. 38) - s'opposent à la déconstruction des énoncés pris comme ils viennent, dans leur spontanéité, courant le risque d'être illisibles, comme « les casemates ivres de l'obscur escalier se transforment en une forêt qui se balance doucement dans la nuit » (p. 37). Une telle densité sémantique unie au caractère heurté de la syntaxe débouche sur une compréhension différée, ou impossible, de ce qui est énoncé, comme

s'il s'agissait d'un contenu omnique directement transmis, attendant un déchiffrement.

D'autres procédés égarants sont utilisés, dont celui qui consiste à introduire au fil de la prose des personnages non annoncés, donc inattendus, des personnages qui sont seulement de langage, et qui viennent varier un point de vue qui reste le monologue d'Alexandre avec son inconscient: une «belle blonde aux yeux de mer» devient interlocutrice, et ailleurs l'énonciation est prise en charge par une mystérieuse «dame de trèfle»; un «tu» fait son apparition, et bien d'autres personnages en étoile filante. Toute une section de *Liberté chérie* s'organise en dialogue entre un «lui» et un «elle», dans un constant décalage entre mièvrerie et érotisme. C'est dire que le texte ne suit pas un régime fixé par avance, mais enregistre des variations considérables du point de vue narratif ou discursif.

À cette variation constante dans la prise en charge de l'énonciation s'ajoute la présence d'un discours en filigrane sur l'amour, le rêve, le merveilleux, qui s'amplifie parfois, et joint la théorie à la pratique. Ainsi, on croit apercevoir des fragments de discours surréaliste, peut-être du *Manifeste* d'André Breton, en tout cas un ensemble de formulations très proches, des valeurs communes à tous les surréalistes, comme au détour de cette prose: «Je ne connais ni patrie ni religion [...] je lâcherai mes amis, mes joies, ma famille, je m'abandonnerai à l'amour» (p. 35). Ces fragments discursifs s'intègrent dans le suivi narratif, mais ils relèvent bien du conscient, et anticipent le texte suivant, *Les Desseins de la liberté*, qui est un bilan personnel autant qu'historique sur les valeurs offertes par le surréalisme.

Il est remarquable que jamais Maxime Alexandre, au plus fort de la dictée automatique de ses pensées, ne ressemble autant à Maxime Alexandre, avec un ensemble de thèmes (communs il est vrai avec ceux des autres surréalistes, mais traités de façon particulière), et un lexique reconnaissable. Une émotion réelle, et une soif d'amour, se manifestent lorsque la voix se brise, se fait plus véhémence en fin de période, après un ensemble d'images qui appartiennent à un fonds commun surréaliste ou à un discours d'auto-persuasion (déjà le danger du poncif surréaliste guette). L'auteur passe sans arrêt de la jubilation (être présent à son amour) - «tu vas être comblée par l'amour» (p. 31) - à la faille du désir - «aide-moi, aide-moi, sucre du monde... » (p. 32), ou «rends-moi ce que j'ai perdu par le miel de ce corps de femme... » (p. 33), soit la perte de l'objet aimé, où se mêlent musique de sucre et mélodie amère; le manque et le besoin d'amour sont immenses: «Jamais on ne m'aimera assez» (p. 35). Mais pour combler quelle blessure? Certainement plus qu'aucun autre à ce moment-là (mais il cite aussi le poète Pierre Unik), Alexandre met tous ses espoirs de résolution des contradictions externes (les hideux rapports humains, dira-t-il) et internes dans la rencontre de l'amour, terme repris cinq fois et bégayé à la fin d'une séquence de dialogue amoureux.

Cet amour est décrit dans toute sa réalité concrète, comme étreinte physique, «je mange ton corps comme une fée» (p. 37). Maxime Alexandre

avait noté comment il était devenu conscient de ses désirs et prêt à lever les entraves, grâce à la rencontre de l'œuvre de Freud en particulier: «...c'est le moment du plaisir, nous ne craignons pas le plaisir... » (p. 34). Pour exprimer la valeur de cet amour, il invente des caractérisations nouvelles, en particulier celle du sucre et du miel (« Les cavernes sont en soleil et sucre », p. 35) ; les oiseaux (porteurs de miel) deviennent des adjuvants dans la quête amoureuse, qui s'accompagne d'exaltation de parfums, et d'une libre communication avec le monde naturel. Le poète éprouve alors un allègement considérable à travers l'amour, un trajet ascensionnel qui contraste avec la lourdeur du réveil, et avec le rapport dépressif entretenu avec le monde réel: « Je suis le chevalier de l'azur immaculé, le sauveur, je ne crains pas le feu, je traverse en riant les frontières de l'air... »(p. 41).

En somme, il développe ici le thème du manque amoureux (« J'attends, j'attends indéfiniment l'amour », p.44), berce cette souffrance par « une musique sucrée » qui mêle les jeux magiques et enfantins à la manière de Lewis Carroll, et conforte par la découverte de Freud et la rencontre de ses amis surréalistes l'expression crue de désirs érotiques.

### **UNE POÉTIQUE DU RÊVE**

Il existe donc une unité de fond entre les différentes périodes créatrices de Maxime Alexandre que nous voudrions maintenant caractériser comme une poétique à part entière, fondée sur un discours tenu de l'intérieur même des poèmes, d'une part sur les mécanismes de l'inspiration et du rêve, et d'autre part sur l'amour considéré comme « orage puissant » (*Le Corsage*, « Adieu »), image qui s'appliquait aussi au surréalisme dont il retient surtout le rôle libérateur dans le domaine de l'amour.

### **MÉCANISMES DE L'INSPIRATION ET DU RÊVE**

Très souvent, Alexandre procède à une autobiographie de la création poétique, où il présente de façon originale l'idée commune selon laquelle le poète chante et enchante sa douleur - « Les années d'ombre les douleurs immobiles » (*Das Meer sang Iem von uns*, p. 6). Il place explicitement à l'origine de sa création poétique un trauma enfantin, qui plus est non surmonté, resté intact et dissimulé, et qu'il ne dévoilera pas, trop intime, mais dont il exalte le résultat: un amour intense, une soif d'amour qui est à l'origine de la création poétique.

Le mystère est donc inscrit à l'origine du poème, comme condition de son émergence, et ce mystère se confond avec l'enfance, « le lieu de naissance et le dernier recours » (p. 10). Si on conçoit la rivière comme l'inspiration poétique, celle-ci prend sa source dans l'époque révolue où l'enfant fusionnait dans un même amour pour un lieu naturel (dans ses *Mémoires d'un surréaliste*, Alexandre avoue ne jamais avoir été heureux en ville, même si

son initiateur aux merveilles urbaines fut Aragon), et pour une figure féminine et maternelle : « Rivière tu es la femme et son ventre ». « La Création », autre pièce du même recueil, étend cette mission qu'il se donne - revenir inlassablement à la source de ses propres origines - situation freudienne, jamais analysée mais vécue consciemment, à la Création, univers ou cosmos, simple extension de sa vie propre, trajet supposé du monde conçu comme être en croissance : « La terre qui vient de naître/avec sa première herbe en fleurs/et ma bouche pour le dire » (p. 14).

Cette poésie a donc comme dans le romantisme allemand, et comme dans le surréalisme qui se veut héritier d'une pareille ambition, valeur de principe explicatif. Elle est connaissance de soi et du monde, reprenant son bien aux autres disciplines intellectuelles.

Le poète n'est donc pas **seul** - on se souvient des îles communicantes de Breton, se rejoignant par un même socle, celui de l'inconscient, et l'écoute de soi, dans la solitude, devient vase communicant pour l'univers : « Le premier murmure au réveil [...] comme s'il écoutait l'envol de la terre » (p. 80).

## À L'ÉCOUTE DU RÊVE

La création poétique passe donc par une donnée première : Maxime Alexandre est poète parce qu'il a quitté « le palais de l'enfance » (p. 28) où il dormait du sommeil de la Belle au bois dormant ; il gardait les yeux fermés, dans un monde imaginaire, mais il dut s'exiler de ce « monde accordé à son imagination », c'est ce malheur soudain qui l'éveille : « Il est parti humilié les yeux ouverts » (p. 26). La donnée à retenir est celle d'un brutal réveil et la division de sa vie en deux parts, qui coïncide pour chaque poème au réveil, du sommeil à la remémoration du rêve, de la vie rêvée à la vie réelle.

Plongé dans la vie, sevré de l'ensommeillement heureux, il est en porte-à-faux avec la réalité : « Je suis chancelant/Je suis mal réveillé », mais en même temps, il connaît avec lucidité son devoir. Un devoir d'écoute et de fidélité à ce qui n'est plus : « Nous essayons de nous rappeler le langage d'une fontaine à la chaleur d'un coquillage au fond du sommeil ... » (p. 32).

L'écoute du rêve reconduit toujours chez lui à l'enfance perdue, qui peut se recréer verbalement avec l'acuité du vécu. Cette fidélité et ce scrupule, il ne cesse de les exalter, comme la condition même du poème : « Les enfants ne laissent s'envoler aucun rêve » (p. 33).

L'action première du poète sera de bercer la nuit et de s'enivrer à ses bouches multiples. Dans ces conditions, mieux vaut se détourner du spectacle diurne, du ciel par exemple, qui n'est observé que pour faire rêver à mieux que lui, à cette nuit obscure, où se projettent les mêmes séquences du film de l'enfance. Comme il le suggère dans un poème, le poète doit être à la recherche du « mot qui reprend un songe » (p. 38). Autrement dit, le poète ne serait rien sans l'auxiliaire du rêve.

## L'AMOUR COMME CLÉ POÉTIQUE UNIVERSELLE

Maxime Alexandre insiste dans ses mémoires sur le « désir d'absolu » des surréalistes, polarisé sur la femme en particulier. Grâce à elle, « il semblait possible de surmonter l'opposition entre le rêve et la réalité <sup>17</sup> », relate-t-il, mais, et c'est là l'essentiel, la condition posée pour ce résultat somme toute hypothétique est très caractéristique de sa personnalité, et ensuite de ses choix poétiques. Il faut regarder la femme « avec les yeux graves et attentifs de l'adolescent mis en face de l'inconnue. <sup>18</sup> »

La condition première est la pureté des intentions et des sentiments - une pureté qui n'a peu ou rien à voir avec la pudibonderie (ou avec les mécanismes de censure), puisqu'il relate ses expériences avec des femmes libres ou des professionnelles ; il faut donc que cet amour pur, modèle idéal qui habite sa création poétique, soit référence à la femme parfaite, à la mère. L'intérêt pour nous est moins de le savoir de façon certaine que d'en établir les conséquences poétiques. Cette attitude générale dans la VIe dicte au poète la certitude que la poésie n'obéit pas à un autre mécanisme, et qu'elle doit emprunter à l'amour pur sa vertu de pureté: « L'amour domine la pureté des images » (« la Vie pesante », p. 6) et le vers qui précède cette affirmation est un modèle de cette pureté des images affectuonnée par Alexandre: « Lentement un sourire se mêle à la mer ». De façon explicite, un poème s'intitule « poème vécu », preuve s'il en fallait que c'est d'un certain choix de vie (d'une position morale <sup>19</sup> que découle la réussite ou l'échec du poème: « Si je trouvais le ton juste/des mots vrais comme le soleil.../aussi vrais que le silence/Je commencerais par l'amour. <sup>20</sup> »

L'amour de Maxime Alexandre, resté pur et enfantin, sert donc de matrice au poème; il en détermine les qualités de pureté et de simplicité qui sont bien perceptibles, et souvent très éloignées des recherches involontaires ou de l'effet qui adoucissent souvent la prose surréaliste, ou le texte automatique. C'est aussi un thème et un élément agissant, comme le personnage principal des poèmes chargés d'enregistrer la puissance et l'intégrité de cet amour: « Et le vent mourrait de mon amour » (p. 36). Quoi d'étonnant à cela, si Novalis, cité comme un intercesseur qui arrache Alexandre à la destruction de soi et au désespoir, énonce au départ de la transformation du monde la royauté de l'amour <sup>21</sup> ?

17. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, p. 109.

18. *Idem*.

19. Rappelons que le surréalisme vaut pour Alexandre - ce qui est une position moderne et originale - en tant qu'il est un « orage dans le monde moral » (*Les Desseins de la liberté*, p. 26).

20. *Das Meer sang fem von uns*, p. 12.

21. « Le Royaume de l'amour s'est ouvert... le monde devient rêve, le rêve devient monde, la fantaisie agit librement. » (Novalis, cité dans *Les Desseins de la liberté*, p. 11).

Un recueil comme *Le Corsage*, où le poète affine : « La vie devient la mesure de l'amour... » (( L'As de cœur)), ou le recueil *Sujet à l'amour*<sup>22</sup>, donnent la toute première importance à ce thème et à cette loi poétique: « Le cœur offert déploie les ailes de l'amour » (( Frivole »).

Les poèmes de Maxime Alexandre utilisent largement la matière onirique venue de l'enfance, sans commentaire ni analyse, mais éclairés de l'intérieur par un ensemble de formules poétiques concernant le rôle du rêve.

La vie rêvée pour lui n'est pas un phénomène compensatoire, mais aspiration à la transfiguration du monde grâce à un amour absolu (en amont), dont le rêve et le poème nourri par les images oniriques se font l'écho. En cela, il est proche de la poésie amoureuse de Paul Éluard, suggérant par l'invention poétique de nouveaux rapports humains. Il existe donc chez lui une continuité du rêvé qui mime parfois la discontinuité du vécu (le mouvement de possession/dépossession), et transpose en mythologie cosmique une relation placée sous le signe de l'amour.

Le souvenir d'une enfance vécue sous l'étreinte de l'amour produit une musique douce et amère, où s'exprime le désir d'une aisance dans le flux des images, une liberté d'expression pressentie à l'écoute de la vie secrète qu'il développera dans une période dite surréaliste. L'écriture automatique libère Alexandre de la langue-mère, lui rend l'étrangère (le français) et améliore la connaissance de sa psyché. Elle le sauve du pire, cette écriture courante qui soulève autant d'incongruités que de beautés annonçant et illustrant un discours sur l'amour, le rêve et le merveilleux.

Transparaissent dans cette prose des thèmes et un lexique bien personnel, en particulier une conception de l'amour qui commande sa vie autant que sa création poétique. Une poétique de l'amour est suggérée au détour d'un vers, conçue comme travail de remémoration de l'amour reçu et perdu. Cette volonté poétique et morale commande le mécanisme de l'inspiration, nourri de souffrance surmontée, d'observation de soi et de rigueur dans le choix des mots les plus purs.

Ainsi conçoit-il sa liberté comme une ascèse. Mots en liberté ou vie en liberté, Alexandre ne s'impose pas d'autre maître que la fidélité au cœur; « Je ne désire pas de liberté en dehors de l'amour. »<sup>23</sup>

22. Maxime Alexandre, *Le Corsage*, Éditions surréalistes, Paris, 1926 et *Sujet à l'amour*, GLM, Paris, 1937.

23. Maxime Alexandre, « Enquête sur l'amour », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 12.

# CASSANDRE DE BOURGOGNE OU LA NOSTALGIE DE FUSION

Annie PIBAROT

Lorsque, dans les premières pages de *Mémoires d'un surréaliste*, Maxime Alexandre tente de définir en quelques mots ce qui l'a attiré vers le mouvement d'André Breton, c'est le rêve qu'il mentionne, ou plus exactement la question de l'apparente opposition entre le songe et la vie diurne:

*J'allais me rendre compte des années plus tard, pour être tout à/ait clair: quand j'ai connu Aragon, Breton et Éluard, que d'autres que moi cherchaient à résoudre la contradiction entre le rêve (dans la mesure où il révèle nos désirs) et la vie* <sup>1</sup>.

Cette étude est consacrée au statut du rêve dans le récit *Cassandre de Bourgogne*. Si le songe occupe une place importante dans d'autres livres de Maxime Alexandre, notamment *Mythologie personnelle*, qui contient un journal de rêves ainsi qu'une réflexion sur cette manifestation psychique et ses liens avec les mythes, *Cassandre de Bourgogne* présente l'intérêt d'être à la fois un livre riche du point de vue de son contenu théorique et complexe du point de vue formel et architextuel. Il existe, par ailleurs, d'importants liens entre *Cassandre de Bourgogne* et *Les Vases communicants* d'André Breton, ainsi qu'avec *Aurélia* de Gérard de Nerval, écrivain avec lequel Maxime Alexandre, auteur d'une anthologie du romantisme allemand avait de nombreuses affinités. Il semble que Maxime Alexandre, en 1937-1938, lorsqu'il écrit *Cassandre de Bourgogne*, après six ans d'éloignement du groupe surréaliste, à la fois s'interroge sur la conception surréaliste du rêve et tente de lui donner corps par le recours à des formes originales et difficiles à classer dans des catégories génériques traditionnelles.

\*

Il a déjà été constaté que la période où le rêve semble au premier plan des préoccupations des surréalistes est également celle où la question de l'engagement du groupe aux côtés du parti communiste occupe une place

1. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, 1968, pp.16-17.

centrale dans leur réflexion <sup>2</sup>. L'époque où affleure ce double questionnement se situe entre 1925 et 1932, date charnière qui est à la fois celle de la publication par André Breton des *Vases communicants* et celle de « l'affaire Aragon ». C'est aussi plus ou moins celle où Maxime Alexandre a fréquenté le groupe surréaliste.

Durant l'été 1923 il a fait connaissance de Louis Aragon qui l'a mis peu après en contact avec les futurs surréalistes. En 1925, pour la première fois, la signature de Maxime Alexandre figure au bas d'un tract surréaliste: la lettre ouverte à Paul Claudel, coupable d'avoir qualifié le mouvement surréaliste de pédérastique. Le jeune Alsacien a ensuite participé à la tentative de rapprochement entre le groupe d'André Breton et les rédacteurs du journal communiste *Clarté* et signé les différentes déclarations de cette époque. Dans son livre de souvenirs, *Mémoires d'un surréaliste*, il attribue une signification particulière à l'enquête sur le suicide publiée dans le n° 2 de la *Révolution surréaliste*, affirmant que sa réponse à cette question a constitué un tournant dans sa relation à l'écriture, par la découverte simultanée de l'écriture automatique et de la possibilité de s'exprimer en français - après des premiers poèmes écrits en allemand, sa langue maternelle - . Lors de la crise de la fin des années vingt, ayant conduit à la publication du second manifeste, Maxime Alexandre reste aux côtés d'André Breton et se prononce nettement pour la poursuite d'une activité commune <sup>3</sup>. Toujours dans *Mémoires d'un surréaliste*, il désigne la période qui a suivi la publication du *Second Manifeste* comme celle où il était le plus proche d'André Breton, affecté par la crise du mouvement et les séparations d'anciens membres. Il a appuyé, par la suite, toutes les actions collectives du groupe: la publication du *Surréalisme au service de la Révolution*, le soutien à Georges Sadoul accusé d'avoir injurié l'élève reçu premier à Saint-Cyr, la défense du film de Buñuel: *L'Âge d'or*. En 1928, il a participé à la cinquième des sept séances de discussions, intitulées « recherches sur la sexualité ». Il a lancé le débat sur la jalousie et pris clairement position sur la question de la « destination d'une femme)) en affirmant n'avoir aimé qu'une femme dans sa vie, l'avoir rencontrée, puis l'avoir perdue, développant ainsi l'idée romantique et surréaliste qui apparaît dans plusieurs de ses livres - notamment *Cassandre de Bourgogne* - selon

2. « C'est au moment où les surréalistes se sont engagés le plus profondément dans l'action politique qu'ils ont défendu avec le plus de force les droits du rêveur. Le surréalisme se met au service de la révolution pour cette raison que la révolution est au service du rêve. » Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme. textes et débats*, Le livre de poche, 1984, p. 189.

3. À la lettre adressée en février 1929 par André Breton aux artistes et intellectuels proches du surréalisme afin de sonder leur fidélité au mouvement, Maxime Alexandre a répondu par l'affirmation d'une allégeance totale: « Cette activité commune, qui pour moi personnellement est une de mes raisons d'être, doit très exactement correspondre aux nécessités révolutionnaires actuelles, et à la fois être rigoureusement adéquate à nos exigences les plus profondes. » (José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, 1922-1939, tome I, Le terrain vague, p. 111).

laquelle c'est une femme unique qui se présente et est aimée sous des formes et des individualités différentes. L'affaire Aragon, liée à la publication du poème «Front rouge» et la question de la responsabilité chez un poète des élans destructeurs qu'expriment ses textes a éloigné Maxime Alexandre des surréalistes. Dans une lettre rédigée avec Pierre Unik et datée du 5 avril 1932, ils se démarquent à la fois des positions d'Aragon et de celles d'André Breton, affirmant simultanément leur fidélité au message surréaliste dans le domaine de l'exploration de la subjectivité (rêve, amour) et la nécessité d'une poésie amenée à jouer un rôle actif dans l'action révolutionnaire.

En ce qui concerne les deux grandes questions qui ont agité pendant ces années les membres du groupe surréaliste, celle de l'engagement politique et celle de la position vis-à-vis des théories de Freud, on est étonné de la simplicité et de la clarté avec lesquelles Maxime Alexandre a pris position.

Il y a, pour lui, une continuité naturelle entre engagement surréaliste et engagement politique aux côtés du parti communiste. Cette idée est formulée dans *Mémoires d'un surréaliste* avec une évidence étonnante pour qui connaît les nombreux débats auxquels cette question a donné lieu :

*...dès les premières prises de positions surréalistes, je n'envisageais d'autre issue à notre révolte - si toutefois une issue était concevable, problème débattu entre nous pendant des années - que l'adhésion au parti communiste, ou du moins un compagnonnage sans arrière-pensée* <sup>4</sup>.

Plus loin, dans le même ouvrage, il se moque des interminables discussions de ses camarades sur ce point, la question étant pour lui «depuis longtemps résolue» et aussi simple que «le refus pour un juif de manger du porc <sup>5</sup> ». Enfin, le surréaliste alsacien ne s'est pas contenté de théories mais est passé à l'acte et a été rédacteur à *L'Humanité*.

La reconnaissance de l'importance de l'œuvre de Freud s'impose à lui avec la même évidence. C'est lors de ses études de philosophie à Strasbourg qu'il a, pour la première fois, pris connaissance de l'œuvre du fondateur de la psychanalyse. Il était l'un des rares surréalistes à le lire directement dans le texte allemand et affirme, dans *Mémoires d'un surréaliste*, avoir été plus marqué que Breton (qui, d'après lui, n'en aurait reconnu l'importance que lors de la rédaction des *Vases communicants*) par l'œuvre freudienne. Maxime Alexandre a envoyé ses livres au maître viennois, qui a commenté le journal de rêves contenu dans *Mythologie personnelle* <sup>6</sup>. Comme pour le communisme, il semble y avoir pour Maxime Alexandre une adhésion au freudisme qui s'impose et il lui est difficile de suivre les débats de ses amis sur de telles questions. Qu'il considère, à l'instar de Freud, le rêve comme

4. *Op. cit.*, p. 80.

5. *Op. cit.*, p. 151.

6. *Op. cit.*, p. 171. On y lit notamment cette déclaration: «Je dois énormément aux découvertes freudiennes. [...] Je dirai seulement qu'elles m'ont aidé à comprendre qui je suis, d'où je viens et où je peux espérer aller. » (*ibid.*)

étant toujours la réalisation d'un désir, apparaît avec évidence dans tous les écrits qu'il a consacrés à la question.

\*

Quand, en 1939, il publie *Cassandre de Bourgogne*, Maxime Alexandre ne fait donc plus partie du groupe surréaliste. Ce texte n'en apparaît pas moins, tant dans la liberté et les ambiguïtés de ses choix génériques et formels que dans les idées qu'il développe, comme un écho des débats auxquels il a participé quelques années avant.

Au centre de *Cassandre de Bourgogne* comme des *Vases communicants* d'André Breton, il y a la question des liens entre le rêve et la vie diurne, celle de l'influence du rêve sur l'action, de la conciliation entre vie intérieure et monde objectif. Seule l'interrogation, centrale dans la troisième partie du livre d'André Breton, sur le rôle de l'intellectuel révolutionnaire et l'éventuelle conciliation de ce rôle avec l'activité subjective du rêveur, ne semble guère occuper de place dans le livre que publie Maxime Alexandre à la fin des années trente. Quand le poète strasbourgeois s'interroge sur l'action, il s'agit, de toute évidence, de la façon de conduire sa vie et pas de la possibilité de transformer le monde. L'engagement révolutionnaire, peut-être à cause de l'évidence avec laquelle s'impose sa nécessité, n'est pas thématiqué, semble forclus des textes personnels des années trente, *Mythologie personnelle* comme *Cassandre de Bourgogne*.

André Breton écrit dans le prière d'insérer des *Vases communicants*:

*L'auteur de Nadja et des Manifestes du surréalisme s'en prend, dans ce livre, au prétendu dilemme, posé de toute antiquité, qui a trouvé son expression classique dans le second de ces vers de Baudelaire :*

*Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait*

*D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve.*

*Conscient des méfaits incalculables qui peuvent être mis au compte de cette dernière opposition, il s'est appliqué à la résoudre et se fait fort, aujourd'hui d'en démontrer l'inanité.* 7

L'opposition désignée dans le second de deux vers du poème de Baudelaire « Le Reniement de Saint Pierre » joue également un rôle central dans *Cassandre de Bourgogne* et guide la réflexion du narrateur sur ce point.

Comme en écho à la réflexion d'André Breton, Maxime Alexandre écrit dans son roman de 1939:

*En essayant de me guider le jour d'après les indications que je crois trouver dans mes songes, je ne fais que rechercher l'harmonie entre le monde et moi, l'harmonie, autrement dit, entre le rêve et l'action. Baudelaire, qui souffrait plus qu'aucun humain de l'abîme entre son moi et le monde, a poussé ce cri : l'action n'est pas la sœur du rêve. Mais c'est*

7. André Breton, *Œuvres complètes*, II, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1350.

là une conclusion passionnelle, et l'examen des songes démontre que le rêve au contraire est le plus proche parent de l'action.

Le surréaliste strasbourgeois semble cependant aller plus loin qu'André Breton dans la formulation qu'il donne de la résolution de cette contradiction. Dans *Les Vases communicants*, le poète prend clairement position sur un point qui lui permet de distinguer l'approche surréaliste des rêves de celle de Freud: celui de la valeur prophétique ou prémonitoire du songe. On sait que la *Traumdeutung*, machine de guerre contre une certaine approche mystique du rêve et la croyance selon laquelle les rêves étaient envoyés aux humains par des êtres surnaturels, privilégie largement la relation entre le rêve et le moi passé du rêveur. Ce choix lui est reproché par André Breton:

*Freud se trompe encore très certainement en concluant à la non-existence du rêve prophétique - je veux parler du rêve engageant l'avenir immédiat -, tenir exclusivement le rêve pour révélateur du passé étant nier la valeur du mouvement* 8

Ce sont des réflexions de même orientation théorique - sans référence polémique au fondateur de la psychanalyse - qui servent de leitmotiv à *Cassandre de Bourgogne*. Maxime Alexandre va cependant au-delà du point de vue d'André Breton ou explicite des idées en germe chez celui-ci, dans le sens où il ne se contente pas de penser que le songe livre au rêveur une information concernant son avenir dont celui-ci prend connaissance mais appelle chez lui une mise en œuvre active. Le rêve n'est pas de l'ordre du savoir mais de l'action. Il est non seulement prémonitoire mais susceptible de servir de guide à des actes futurs. L'antinomie si parfaitement formulée par Baudelaire est prise au pied de la lettre et approfondie.

Un des passages de *Cassandre de Bourgogne* développe l'idée selon laquelle une chaîne se crée qui va du désir de la veille à sa réalisation en images oniriques (et on peut remarquer que Maxime Alexandre adopte sans le discuter le point de vue freudien selon lequel le songe est toujours réalisation d'un désir) puis à la traduction en action de ces désirs ou images, qui vont, à leur tour, influencer la vie éveillée du rêveur 9. En cela, il voit une « nécessité

8. *Les Vases communicants, Œuvres complètes*, t II, p. 111. Freud prend notamment position sur la question du rêve prémonitoire dans les dernières lignes de la *Traumdeutung*. Il le fait en des termes clairs mais apporte à son propos une nuance dont Breton ne fait pas état: « Le rêve, enfin, peut-il révéler l'avenir? Il n'en peut être question. (...) Certes, l'antique croyance aux rêves prophétiques n'est pas fautive en tous points. Le rêve nous mène dans l'avenir puisqu'il nous montre nos désirs réalisés; mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé, par le désir indestructible, à l'image du passé.» (Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. Meyerson, P.U.F., 1967). Du fait du statut particulier du temps, voire de son abolition dans l'inconscient, la question du passé et du présent semble d'une autre complexité que ce qu'en rapporte André Breton.

9. Sarane Alexandrian proposait dans *Le Surréalisme et le rêve* (Gallimard, 1974) d'appeler « restes nocturnes » ces éléments de rêve qui continuent à agir sur le rêveur après son réveil.

étrange» dans les événements de la vie, qui sont en fait l'influence du rêve. Seuls certains êtres doués d'une sensibilité particulière ont accès à la signification des rêves et surtout savent se laisser guider par eux. L'essentiel n'est pas de recevoir passivement une information concernant son avenir, mais d'avoir une écoute suffisante des messages transmis par le rêve pour savoir les utiliser comme guides lors de l'action éveillée. L'auteur définit ainsi un modèle de comportement qui unifie et permet d'éviter des erreurs. D'après lui, l'homme vivant ainsi « parvient à lâcher pied, c'est-à-dire à s'abandonner à sa vérité profonde ». Il est réconcilié avec lui-même, avec son enfance et accède à une profonde harmonie avec le monde extérieur. Ce message est particulièrement clair, dans la dernière page du livre: « Il s'agit de comprendre les leçons nocturnes et de s'en servir pour mieux vivre. »

\*

Si *Cassandra de Bourgogne* - et c'est là l'une des originalités de l'œuvre - contient de nombreux passages théoriques, il ne faudrait pas oublier qu'il s'agit principalement d'un texte à dominante narrative et poétique, que, faute de terme plus précis, nous désignerons comme « roman », donnant à lire le récit d'une tentative de mise en œuvre par un narrateur d'une relation inédite entre rêve et vie éveillée. La prise de position théorique va de pair et se trouve redoublée, du point de vue du sens, par des choix formels, génériques et énonciatifs.

*Cassandra de Bourgogne* relève d'un genre littéraire indéfinissable. Plusieurs organisations textuelles différentes peuvent y être repérées, qui, toutes, renvoient à des genres différents. Il en résulte un effet de brouillage et de continuité, en accord avec le projet central de l'œuvre: dire la fusion du rêve et de la vie éveillée, du jour et de la nuit, de l'imaginaire et du réel, de l'être et du monde.

Le texte se subdivise en quatre parties, plus ou moins hétérogènes. La première débute comme un récit de voyage à la première personne: « Le 16 mai 1937, l'après-midi, je quittai Paris pour la Côte d'Azur. » Le lecteur est discrètement invité à considérer le narrateur de cette première partie comme identique à l'auteur. Par exemple, ce narrateur mentionne à plusieurs reprises son âge (38 ans), qui est effectivement celui de Maxime Alexandre l'année où est situé le récit. Cela dit, à aucun moment, dans le texte, ne figure le nom propre de l'auteur et ce qui pourrait être considéré comme un début de pacte autobiographique (l'indication d'âge) demeure très discret et n'exclut pas une lecture de type fictionnel de cette première partie.

La quatrième partie est en lien direct avec la première puisqu'elle fait référence au voyage mentionné dans les premières pages mais, d'un point de vue architextuel, renvoie plutôt au modèle du journal intime. Une date écrite en italique et d'un an postérieure à celle du début («*Matin du 17 mai 1938*») figure en tête du texte, laissant croire au lecteur qu'il a affaire à un journal ou

un texte autobiographique. Les deux niveaux de l'énoncé et de l'énonciation sont clairement signalés dans cette quatrième partie. On y trouve à la fois le récit d'événements contemporains de l'écriture (et postérieurs d'un an du début de celle-ci), par exemple : «Au début du mois de janvier, je me rendis à la Côte d'Azur... 10» ou «Le jeudi 24 février, je me mis en route, dans la direction du Nord 11 » et plus anciens. Il semble que l'année encadrée par le début et la fin de l'écriture devienne un miroir de l'existence entière, le lieu privilégié d'une expérience portant sur la réalité et le rêve, dont les éléments seraient reliés par des fils au passé du narrateur et à différents mondes imaginaires.

Il est à noter que le récit, tout en possédant une structure circulaire, n'est pas clos. Il y a, dans les dernières pages, à la fois un retour au moment de l'écriture et à l'interrogation centrale qui porte sur le sens du nom éponyme, entendu par le narrateur, dans un rêve évoqué dans les premières pages. Mais aucune réponse satisfaisante n'est apportée à cette question. Seules quelques pistes de sens (autour de rencontres de femmes pendant l'année évoquée) sont vaguement suggérées 12.

La seconde partie du livre est, au contraire, proche d'une écriture romanesque. Le «je» de l'énonciation devient très discret, il n'apparaît que dans la remarque suivante: «Pour écrire le présent chapitre, il me faudrait une plume qui eût véritablement les qualités de la plume d'oiseau... 13» Le récit n'est plus situé par rapport au moment de l'écriture. Seule l'alternance de passages au présent et au passé signale l'opposition entre souvenirs d'enfance (abondants dans cette seconde partie) et expériences de la vie adulte (mais non contemporaines de l'écriture). La présence discrète d'un narrataire dans la première partie, avec le personnage d'Hertha, devient plus forte dans cette seconde partie, destinée à une femme rêvée, désirée mais ne possédant pas d'identité stable: « ô ma sœur », « ô ma sœur imaginaire ».

La troisième partie est un dialogue lyrique entre le jour et la nuit. Le texte donne simplement la parole à des voix qui se croisent et résonnent aux oreilles

10. Maxime Alexandre, *Cassandre de Bourgogne*, Paris, Corrêa, 1939, p. 142. *Ibid.*, *ibid.*, p. 145.

12. De nombreuses années après, l'auteur a établi un lien entre le nom de Cassandre qui lui était apparu en rêve et la guerre qui a éclaté peu après. En 1961, Maxime Alexandre séjourne à Saint Tropez et se souvient du livre qu'il écrivait en 1937. Dans une note de son journal, il constate qu'il y a bel et bien eu présage dans le rêve en question mais que celui-ci n'était pas lisible sur le moment: «Cassandre, ce fut bel et bien l'annonciatrice de malheur, sans erreur possible. Ce n'est pas l'année qui a suivi l'apparition de ce nom en rêve qui pouvait me fournir l'explication. Il me fut accordé 111 sursis de deux ans. J'aurais dû tenir compte de l'avertissement. Sans l'écart constant entre l'instinct et le genre de vie qui nous est imposé à tous, j'aurais compris qu'il s'agissait d'une mise en garde.» (Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, José Corti, 1976, p. 113).

13. *Op. cit.*, p. 96.

d'un narrateur, qui, exceptionnellement, n'est pas désigné à la première personne mais comme « un solitaire » et plus loin « l'homme ».

D'une façon générale, l'ensemble du roman (ou du récit autobiographique, voire du journal intime) est riche en voix. Elles sont, en général, signalées par un changement typographique et l'utilisation de l'italique: message adressé au rêveur ((Il te faut surmonter ta solitude, et retrouver dans l'amour l'accomplissement de ton destin» lit-on vers le début du récit sans que l'instance émettrice de ce message soit précisée), rêve d'Hertha raconté sur le mode mimétique, nombreuses ritournelles ou comptines enfantines, citées dans un contexte d'évocation de souvenirs. On peut dire qu'il y a, dans l'ensemble, un effet de polyphonie en rupture avec des modèles narratifs et énonciatifs stables.

Les temps verbaux sont utilisés de façon particulière. On sait que le rêve, comme l'inconscient, ignore le temps. Le passage brusque du passé au présent est souvent la marque stylistique qui permet de reconnaître le récit de rêve. Le seul songe assez longuement raconté, un rêve (fait, étrangement, non par le narrateur mais lui ayant été rapporté par Hertha, une femme qu'il aimait) n'échappe pas à cette règle: après un début au passé, le récit bascule brusquement dans le présent. L'originalité de *Cassandra de Bourgogne* est la généralisation de ce procédé à l'ensemble du roman (dont le temps de départ est le passé mais où les passages brusques à un présent qui ne saurait être considéré comme purement aoristique sont fréquents), suggérant que peut-être tout le récit n'est qu'un vaste rêve, contenant en abyme des rêves isolés. Selon le principe d'une esthétique surréaliste, ce procédé, comme les précédents, n'a d'autre but que de faire perdre au lecteur ses repères, lui suggérer que le réel est plus instable et contradictoire que ce qu'une perception naïve pourrait laisser croire.

De très longs passages relèvent d'un discours explicatif ou même argumentatif, lorsque le narrateur veut convaincre le lecteur de la véracité de son point de vue sur le rôle prémonitoire du rêve et la nécessité de se laisser guider par lui. Une aussi forte présence de la théorie, dans un texte dont la visée principale est narrative, se rencontre fréquemment dans l'autobiographie. On la trouve aussi dans la plupart des essais d'André Breton. Dans *Les Vases communicants* alternent discussions théoriques et récits d'errances dans Paris, notamment dans la seconde partie, rencontres de femmes etc.

Sigmund Freud, dans la *Traumdeutung*, a créé une sorte de rhétorique de l'interprétation des rêves par association. Le contenu manifeste du rêve est d'abord transcrit en italique, puis les différents fragments sont répétés suivis chaque fois d'une série d'associations. Un tel « pattern » est repris par André Breton, dans la première partie des *Vases communicants* et utilisé pour un long rêve (( Rêve du 26 août 1931 »). Maxime Alexandre a recours à une stratégie comparable à propos, non du rêve, mais de l'expression « Cassandra de Bourgogne », dont la recherche de compréhension sert de leitmotiv au

roman. La répétition de termes écrits en italique SUIVIS d'impressions subjectives, que le narrateur met en relation avec eux, est la même que chez Freud ou Breton. Par contre, du fait que ce sont les mêmes mots: «La Bourgogne» et «Cassandre» qui sont répétés :

La Bourgogne. *c'était un paysage aux frondaisons profondes* [...]

La Bourgogne, *c'était une femme blonde au corps vigoureux*. [100]

La Bourgogne, *c'était le vin : air, étoile et nuit*.

[100.]

Cassandre *évoquait pour moi le destin désespéré, drapé dans la robe du remords et de la sensibilité* <sup>14</sup>.

l'ensemble prend une coloration lyrique et pas seulement d'exploration scientifique.

C'est donc à une œuvre génériquement inclassable qu'on a affaire. Les effets de brouillage et d'hétérogénéité sont nombreux, du point de vue de l'énonciation comme de l'organisation textuelle, en accord avec l'idée dominante du livre qui est celle de l'indistinction des niveaux de réalité.

\*

Sarane Alexandrian fait remarquer, dès les premières pages de l'étude *Le Surréalisme et le rêve*, que les écrivains surréalistes, à la différence des romantiques pour qui le rêve n'était que le songe diurne, élargissent la signification de cette notion à différentes manifestations de la vie psychique:

*Pour les romantiques, le rêve est ce qui se passe la nuit durant le sommeil, et le jour aux heures d'oisiveté où l'esprit vagabonde, pour les surréalistes il est, beaucoup plus que cela, une réalité inhérente au bon fonctionnement du psychisme à toute occasion de la vie* <sup>15</sup>.

Dans *Cassandre de Bourgogne*, l'activité onirique apparaît effectivement comme extrêmement variée et dépassant largement celle de rêve au sens strict. Quatre niveaux différents de réalité peuvent être distingués dans l'univers diégétique: la vie apparemment éveillée, le rêve proprement dit, le fantasme ou rêve diurne et la réminiscence. La vie éveillée apparaît, dans ce récit, comme pauvre en événements. Le narrateur se dit en proie à un grand malaise (qui pourrait être rapproché de la crise intérieure évoquée par André Breton dans la seconde partie des *Vases communicants*), dans un état de manque et de quête affective. Qu'il soit aussi peu entreprenant et actif dans le réel est une façon de suggérer que l'essentiel se passe ailleurs.

Plusieurs songes sont racontés ou sommairement mentionnés, le rêve au sens strict occupe une place importante dans l'ensemble du récit. Ce rôle, dans un texte qui n'est pas clairement désigné comme fiction, renvoie de toute évidence à une « série littéraire » ouverte par *Aurélia* de Nerval, caractérisée

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 15.

<sup>15</sup> Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974, pp.9-10.

par la forte présence, dans le contenu narratif (d'une œuvre située entre fiction et écriture personnelle), du rêve sous ses différentes formes et sa pénétration dans la vie réelle, ce que Nerval précisément appelait «l'épanchement du songe dans la vie réelle».

Jacques Borel, dans un numéro spécial de la revue *La Licorne* consacrée au «travail du biographique», a attiré l'attention sur le fait que le rêve «nocturne» et le récit de rêve n'occupent, dans la littérature autobiographique, aucune place avant la publication d'*Aurélia* de Gérard de Nerval<sup>16</sup>. Cette affirmation apparemment surprenante et qui ne saurait être généralisée à la littérature d'autres pays (allemande notamment) devient plus claire si on pense que le rêve dans le roman, n'a été, pendant longtemps qu'une «ficelle» narrative, un moyen facile pour anticiper certains événements. Il est normal que dans un récit, soit clairement autobiographique, soit jouant sur l'ambiguïté réalité/fiction, le rêve, qui prend une dimension d'expérience existentielle, ait une tout autre portée et n'apparaisse que chez certains auteurs: Nerval, Leiris, Breton, Alexandre.

Vers la fin de l'introduction qu'il a rédigée pour l'édition, en 1963, des textes des romantiques allemands dans la bibliothèque de la Pléiade, Maxime Alexandre affirme son admiration et sa dette à l'égard de Gérard Nerval, l'écrivain français «qui a le mieux connu l'Allemagne» et «s'en est inspiré le plus consciemment» - et cette même introduction insiste fortement sur l'importance du rêve dans les œuvres romantiques allemandes. Il mentionne ensuite *Aurélia* dont il cite le début: «Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire et de corne qui nous séparent du monde invisible.»

Il y a cependant un point sur lequel Maxime Alexandre, tout en se situant dans la «série littéraire» précédemment évoquée, va plus loin que les autres poètes et autobiographes: celui des limites du récit de rêve. Le narrateur de Nerval, même lorsqu'il évoque des visions troubles ou fantastiques, ponctue son texte de remarques telles que «Cette nuit-là, je fis un rêve qui...» ou «Telles furent les images qui se montrèrent tour à tour devant mes yeux.» Il se désigne comme la proie de rêves et d'hallucinations qui le dépassent, qu'il ne contrôle pas, mais vis-à-vis desquels il conserve (même dans les dernières pages de son récit) une conscience réflexive et la capacité de les désigner. Telle semble être également la situation du narrateur des *Vases communicants*, qui, lui aussi, constate a posteriori l'existence de ressemblances entre certaines expériences vécues à l'état d'éveil et la logique du rêve<sup>17</sup> quand il ne raisonne

16. Jacques Borel, «Rêve et autobiographie», *La Licorne*, n° 14, le travail du biographique, p. 83 : «Je suis très frappé de voir qu'il n'y a pas, à ma connaissance ou dans mon souvenir, de rêve, au sens étroit, précis, limité de rêve nocturne, pas de récit de rêve dans les œuvres autobiographiques que l'on s'accorde d'ordinaire à tenir pour majeures de notre littérature...»

17. «Il doit être impossible, en considérant ce qui précède, de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre l'état que je viens de décrire pour avoir été le mien à cette

pas de façon théorique, voire scientifique, sur le rêve pris comme objet d'observation.

Le narrateur de *Cassandra de Bourgogne*, au contraire, très souvent, ne signale pas la transition entre la réalité, le rêve, le fantasme, le souvenir. Il n'y a pas de conscience réflexive qui désigne ce que le récit donne à lire. Le lecteur, dès lors, se perd dans les niveaux de réalité et n'a pas les moyens de savoir si, dans le récit qui lui est proposé, le narrateur agit dans la réalité, rêve ou occupe son imagination par des fantasmes ou des souvenirs.

*Nuit, belle nuit couleur de myosotis, toute animée d'images chatoyantes, belle nuit couleur de porphyre, les fleurs qu'elle répand sur le dormeur sont vivantes et ne cessent de frémir. Au réveil, elles continuent à vivre.*

La lecture de ce paragraphe, au début de la troisième partie du premier chapitre de *Cassandra de Bourgogne*, ne donne guère d'orientation quant à l'interprétation de ce qui suit. Ces fleurs métaphoriquement offertes au dormeur par le rêve signifient-elles qu'il se rendort, continue à rêver ou poursuit dans sa rêverie éveillée, voire ses souvenirs, l'activité heureuse de la nuit? Les lignes qui font suite à ce passage suggèrent, par la présence d'éléments fantastiques, qu'il y a rêve mais sans certitude quant à la nature de celui-ci.

Il semble que le récit de Maxime Alexandre aille particulièrement loin dans l'indistinction des différents niveaux de présence au réel. Ainsi est créé un monde dans lequel de telles limites s'effacent, un univers fictionnel ignorant les cloisonnements, dans lequel l'être ne fait plus de différence entre l'éveil et le rêve sous ses différentes formes.

Ce principe d'indistinction, d'effacement des différences se retrouve quant à l'identité des personnages. Plusieurs figures féminines sont évoquées dans le récit. Certaines appartiennent au passé du narrateur, ont été aimées par lui à différents moments de sa vie, d'autres sont purement imaginaires, forgées pour tromper l'ennui et la solitude, d'autres encore sont un mélange des deux types précédents. Ces différentes femmes sont explicitement désignées comme les apparitions successives d'un être unique, femme idéale, amante, sœur, amie.

Enfin, le temps - en accord avec les remarques précédentes sur les temps verbaux - n'existe pas comme principe de distinction et de successivité. Le passé se mêle au présent. Sans cesse, le narrateur évoque des souvenirs qui, à l'instar du fantasme, l'aident à fuir un présent douloureux. Le rêve permet à l'être d'avoir accès à la fois à son enfance et à celle de l'humanité. Le rêveur - écrit Maxime Alexandre - «retrouve le beau jardin de l'enfance, le beau jardin de l'innocence et de la spontanéité<sup>18</sup>» et, par l'affleurement des mythes collectifs dans ses songes, il communique avec le passé de l'espèce humaine:

époque et l'état de rêve, tel qu'on le conçoit généralement.» (André Breton, *Les Vases communicants, Œuvres complètes* t II, Bibliothèque de la Pléiade, p. (77).

18. *Op. cit.*, p. 43.

« En obéissant aux rêves, nous suivons l'instinct de nos ancêtres, ou plutôt nous le rejoignons... 19»

\*

L'ensemble du roman *Cassandre de Bourgogne*, tant dans ses choix formels que dans les thèmes abordés et les histoires racontées, est habité par un désir, une nostalgie: celle de la continuité, de la fusion, de l'indistinction. Cette nostalgie prend différentes formes: fusion de l'être et du monde, effacement des limites entre le monde intérieur et le monde extérieur, mariage du jour et de la nuit, enfance retrouvée, etc.

Cette nostalgie d'indistinction est cependant étonnamment rassurante, comme apprivoisée. Il s'agit de toute évidence de ce que Lacan appelle la Chose, c'est à dire l'indistinct, l'innommable, ce que l'écriture littéraire, tout à la fois, désigne et tient à distance. L'œuvre de Maxime Alexandre, comme toute véritable poésie est fondée sur une tension entre l'indistinct, l'ineffable et le flux de paroles, qui en dit à la fois la nostalgie et l'impossible actualisation. Le surréaliste strasbourgeois n'hésite pas d'ailleurs à la désigner, sans tenter de masquer les significations psychanalytiques de telles références, comme désir de retrouver l'unité primitive avec la mère. Dans *Mémoires d'un surréaliste*, il constate: « je me suis toujours senti assiégé par le monde réel, ne cessant de chercher *un refuge dans la cave*, c'est à dire dans le ventre maternel », désignant clairement l'objet de son refus comme le « monde réel », autrement dit celui des clivages, des différences, celui où « la vérité n'est pas la sœur du rêve ».

Au-delà de ces nostalgies de fusion et rêve d'effacement des frontières, *Cassandre de Bourgogne* apparaît comme une œuvre de l'harmonie. Maxime Alexandre avait du mal à comprendre les querelles de ses amis autour de la question de l'engagement politique. Une profonde simplicité rayonne de ses textes, qu'on pourrait également désigner du terme *d'évidence*, dans le sens d'ouverture à un fonds imaginaire et créatif commun à tous les hommes, sens auquel faisait référence Paul Éluard en donnant, en 1936, le nom d'« évidence poétique» à l'une de ses conférences.

*Université Paul- Valéry  
Montpellier III*

19. *Op. cit.*, p. 40.

# MAXIME ALEXANDRE, DANS LA MOUVANCE DU MYTHE SURREALISTE

Annette TAMULy

Dans ses entretiens avec Aimé Patti, André Breton reconnaissait très clairement sa défiance à l'égard du mythe: « Ce mot de mythe, par les abus croissants auxquels il prête, je n'en sais pas actuellement de plus égarant 1 » Il reste qu'en dépit de cette ambiguïté, ou peut-être à cause d'elle, la prégnance du mythe dans le surréalisme est indéniable 2.

De fait, le surréalisme tout entier tend à se confondre avec le déploiement d'une force mythique qui, retrouvant la richesse de l'inconscient et de l'imaginaire, travaille l'écriture ou l'expression artistique tout en les dépassant, pour se manifester par une certaine manière de vivre et de sentir dont on espère qu'elle pourra changer la vie et le monde. Pour permettre au mythe de se constituer et de s'exprimer, les surréalistes chercheront à renouer, en amont, avec ce qui en constitue la force vive, à savoir, l'exercice d'une pensée sauvage ou, selon les termes de Tristan Tzara, d'un « penser non-dirigé », et c'est pourquoi ils auront recours au flux incontrôlé de l'écriture automatique, au rêve, à tout ce qui procède de l'enfance ou de la culture « primitive », tandis qu'en aval, il s'agira, en particulier chez Breton, d'infléchir le mythe pour le mettre au service d'un formidable mouvement d'émancipation personnelle et collective de l'homme. C'est dire qu'à bien des égards, le mythe constitue, en raison même de sa complexité, le véritable catalyseur grâce auquel il est peut-être possible de saisir les multiples expressions d'un mouvement en perpétuelle recherche de lui-même. Pour fondamental qu'il soit, le mythe apparaît en même temps comme une notion particulièrement labile, ne cessant de se définir au fur et à mesure qu'il se nourrit à la fois des événements de l'heure, de l'intuition et des aspirations de ceux qui furent, parfois de manière éphémère, les compagnons plus ou moins proches du surréalisme, chacun contribuant, avec sa sensibilité propre, à éclairer le mythe en lui donnant son

1. André Breton, « Interview d'Aimé Patti », 1948, *Entretiens*, Gallimard, 1973, p. 264, coll. « Idées ».

2. Sur ce thème, on consultera en particulier: U. Vogt, *Le Point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, Peter Lang, Francfort, Berne, 1982; M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, PUF 1983, P. Lavergne, *André Breton et le mythe*, José Corti 1985 ; A. Tamuly, *Le Surréalisme et le mythe*, avec une préface d'Henri Béhar, Peter Lang, New York 1995.

inflexion particulière. C'est dire l'importance qu'il y a à situer l'auteur de la *Mythologie personnelle* dans la mouvance d'un mythe en formation dans le surréalisme. Quel fut l'apport du poète alsacien à cette élaboration mythique? Comment sa sensibilité au mythe s'est-elle développée durant les années 1924 à 1932, alors qu'il faisait partie du groupe, et quelle(s) forme(s) a pris cette quête durant l'évolution ultérieure du poète?

Pour cerner au plus près ce terme de mythe ou de mythologie, pour le comprendre sans l'objectiver ni le réduire en l'enfermant dans une définition figée, une approche phénoménologique paraît s'imposer, une approche qui, mettant entre parenthèses les théories relatives au mythe, ne soit attentive qu'à son émergence et à son évolution à la fois dans certaines œuvres majeures de Maxime Alexandre, à commencer, bien entendu, par sa *Mythologie personnelle* et dans le contexte plus général des textes surréalistes. Cette démarche devrait aussi nous permettre de dévoiler, en progressant dans nos investigations, les diverses facettes d'une mythologie sans cesse à redéfinir.

La *Mythologie personnelle* paraît en 1933. Or Aragon avait, dès 1926, rédigé dans *Le Paysan de Paris*, une *Préface à une mythologie moderne*. De même l'idée d'un « mythe collectif » capable de modifier la société bourgeoise était, depuis une décennie, implicitement présente dans le surréalisme, comme le reconnaîtra rétrospectivement Breton en 1935, évoquant « la préoccupation qui est depuis dix ans la mienne de concilier le surréalisme comme *mode de création d'un mythe collectif* avec le mouvement beaucoup plus général de libération de l'homme [...] <sup>3</sup> ».

Mythe collectif, mythologie moderne ou mythologie personnelle: pour divergentes et difficiles à circonscrire qu'elles soient, ces trois tentatives attestent cependant de l'importance que les surréalistes ont accordée, dès la naissance du mouvement, à une mythologie en marche que chacun élabore et définit à sa manière, à partir de son expérience propre.

Par ailleurs, fondant sa *Mythologie personnelle* sur les rêves, Maxime Alexandre se situe aussi dans le champ de réflexion ouvert par Aragon, en 1924, dans *Une vague de rêves*. D'une manière générale, le compte rendu de rêves avait déjà été pratiqué par les surréalistes, comme en témoignent abondamment les différentes livraisons de *La Révolution surréaliste*. Breton, à son tour, en 1932, dans *Les Vases communicants* - dont Maxime Alexandre fut d'ailleurs le dédicataire - s'était attaché à démontrer le lien entre le rêve et la réalité, et, soucieux de réfuter les accusations d'idéalisme lancées contre lui par les marxistes, s'était efforcé de prouver que vie onirique et activité vigile sont également marquées par le temps et l'espace et pareillement soumis au principe de causalité. Maxime Alexandre, quant à lui,

3. A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Denoël-Gonthier, Médiations, 1972, préface p. II.

s'abstenant de toute théorisation, en particulier psychanalytique <sup>4</sup>, indifférent même à tout souci proprement littéraire, nous livre, au contraire, en « observateur imprudent et sans tache <sup>5</sup> » ce qui semble être la matière brute de ses rêves qu'il note durant un mois, du 5 septembre au 13 octobre 1932. Reste à comprendre l'originalité d'une démarche qui hausse la vie onirique au rang d'une mythologie. Rappelons, en passant, que les Australiens désignent, eux aussi, par le mot poétique de « Dreamtime », ce temps d'avant le temps qui, antérieurement au temps historique, forme la trame du mythe et détermine tous les aspects de la vie d'un peuple. Cependant, pour Alexandre, il s'agit d'examiner, ici et maintenant, ses propres rêves dans l'espoir d'y lire un sens capable d'infléchir son destin.

En conférant aux rêves la valeur et l'unité d'une mythologie, Maxime Alexandre semble tout d'abord répondre, par l'affirmative, à cette double interrogation formulée par Breton, dès 1924, dans le *Manifeste du surréalisme* :

*Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie* <sup>6</sup>?

C'est parce qu'il jette sur le mystère de l'existence la clarté d'un sens - à la fois signification et direction - que le rêve assume une fonction mythologique. Il n'est pas certain d'ailleurs que l'adjectif restrictif de « personnelle » que Maxime Alexandre inclut dans son titre, soit absolument approprié dans la mesure où il reconnaît lui-même :

*Mes désirs et mes peurs, et leurs répercussions, ne projettent pas seulement des lueurs sur moi-même, mais [...] peuvent donner lieu aux aperçus les plus généraux sur la destinée humaine.* [MP 17]

Mais venons-en au texte alexandrien lui-même. L'introduction à la *Mythologie personnelle* nécessite une lecture d'autant plus attentive qu'on y trouve exposés les principes mêmes sur lesquels se fonde l'élaboration mythique. Le texte s'ouvre sur une expérience qui paraît se situer d'emblée à une hauteur où se fondent, dans la plus parfaite harmonie, et la continuité des rêves; dont les plus anciens remontent à la petite enfance, et le bonheur présent que vit le poète auprès de la femme aimée.

4. Dans l'introduction (p. 13), Maxime Alexandre cite cependant cette phrase de Freud, extraite de *La Science des rêves*: « Faut-il estimer médiocrement la signification morale des désirs réprimés, qui, de la même façon qu'ils créent des rêves, peuvent un jour créer autre chose! » Cet « autre chose » représente précisément chez Maxime Alexandre la capacité pour les rêves d'assumer la fonction d'un mythe, et donc d'agir sur le réel et de le transfonner. Dans les *Mémoires d'un surréaliste*, Alexandre note encore: « Il (Freud) commenta par contre mon Journal de rêves (...) pour y constater quelques points de concordance avec ses théories » p. 171.

5. A. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 30.

6. A. Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, t 1, p. 318, coll. « Pléiade ».

*Je n'ai pas le souvenir d'un âge où je n'aie rêvé. J'avais 4 ans, lorsque dans mes rêves une femme toujours reconnue depuis lors, et avec laquelle je vis peut-être en réalité aujourd'hui, venait me cajoler [...]*

*Si je me trouve aujourd'hui loin du monde, dans une montagne perdue, seul avec la femme que j'aime, à l'endroit précisément où j'ai été à 4 ans, puis à 20 ans, amoureux à en mourir, ce sont mes rêves qui m'ont conduit ici [...]. [MP, souligné par nous].*

Avec cette phrase d'incipit, Maxime Alexandre semble rendre compte, d'entrée, d'une parfaite conjonction du rêve et de la réalité, de l'enfance et de l'âge adulte, du passé et du présent, de l'amour et de la mort, une conjonction qui s'accompagne d'un sentiment de plénitude et de bonheur dont la femme est l'instigatrice. Or n'a-t-il pas, par là même, atteint ce point marquant l'abolition de toutes les antinomies dont parlait Breton dans le *Second Manifeste* ? Si pour Breton ce point - qui deviendra le « point sublime » dans *L'Amourfou*, par analogie avec le lieu bien connu des gorges du Verdon - représente le but ultime de l'aventure surréaliste, il est posé, chez Maxime Alexandre, au départ de sa quête mythologique. Spectateur émerveillé d'une unité qui lui apparaît tout à coup comme une grâce sans transcendance, Alexandre ne peut que s'enchanter de cette découverte révélatrice qui éclaire mystérieusement la ligne de son destin. C'est de cette expérience que procède la mythologie dont il se propose de nous entretenir. Sans elle, nous ne serions qu'en présence d'une suite de rêves sans cohérence exprimant les émotions les plus banales: désir sexuel, peur, culpabilité, nostalgie de l'enfance. Mais à la lumière de cette expérience, un sens apparaît qui permet d'introduire une unité entre les rêves qui, s'organisant en un réseau de significations et s'inscrivant dans notre vie réelle, peuvent, du coup, être promus au rang d'une mythologie qui nous révèle la clé de notre existence.

*Il s'agit de comprendre les leçons nocturnes et de s'en servir pour mieux vivre. Tout à coup, en faisant tel geste, en me lançant dans telle entreprise, une brusque lueur m'indiquait que j'obéissais à mon rêve. C'est à ces moments que j'obéissais à mon moi véritable. [MA vu par ses amis, 51]*

Là encore, Breton avait déjà posé les jalons qui permettront à Maxime Alexandre de franchir le pas menant du rêve à la mythologie. En effet, dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton remarque que :

*selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve<sup>8</sup>.*

C'est l'unité du rêve qui sert de principe fondateur à une mythologie dont l'évidence se révèle dans ces moments privilégiés où s'abolissent les contraires. Mais ne peut-on déjà déceler la même aspiration dans le

7. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, *ibid.* p. 780.

8. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *ibid.*, p. 317.

romantisme allemand dont Maxime Alexandre, tout imprégné de la langue et de la culture germaniques, fut certainement l'un des meilleurs interprètes auprès du groupe surréaliste? Novalis est, lui aussi, à la recherche d'un âge d'or, lorsqu'après la mort de Sophie, sa jeune fiancée, il s'engage dans une quête mythique, guidé par le symbole de la fleur bleue et aspirant à une félicité où la femme réelle ou rêvée - Mathilde, Sophie, Bouton de Rose - apparaît comme l'intermédiaire indispensable à la résolution des contraires. C'est donc aussi dans la mouvance de Novalis et de Hölderlin que se place Maxime Alexandre dont Breton disait, en plaisantant, qu'il était « un mélange de Novalis et de Staline » !

Une autre caractéristique du rêve justifie sa promotion au rang d'une mythologie. En effet, le langage symbolique des images ne peut y être dissocié d'un langage verbal conférant au rêve sa double dimension de *mythos* et de *logos*. Il se peut même que les mots précèdent les images, comme le note Maxime Alexandre :

*Les mots entraînent derrière eux un cortège d'images, et si dans le langage journalier celles-ci restent à l'état d'ombres fuyantes, le rêve leur donne un magnifique épanouissement. Chez l'enfant comme chez les peuples, les mots et avec eux tous les éléments de la réalité se transforment en mythes. [MP 12]*

Il suffit parfois de laisser jouer « l'hallucination du mot », chère à Rimbaud, pour voir surgir, comme en un spectacle, une formidable levée d'images. Dans son poème intitulé « Comme d'habitude », Maxime Alexandre écrit en ce sens: « quand le soir s'installe Les mots les plus usés deviennent des paysages ».

Le mot apparaît ainsi comme l'instrument le plus efficace opérant la transfiguration du rêve en mythe. Alexandre cite, dans sa *Mythologie personnelle*, en note, « un exemple typique de formation d'un mythe par le rêve » [MP 17]. Ayant lu dans le journal que l'on venait de donner à un bateau le nom de « Normandie » qu'il juge particulièrement banal, Alexandre « reprend » cependant le même nom dans un rêve, mais l'enrichit, faisant de cette Normandie une contrée paradisiaque, libre des contingences du réel et propice à des ébats amoureux qui l'enchantent.

Lorsque le mot renvoie à un événement marquant de l'histoire personnelle du rêveur, il s'accompagne d'une charge affective telle qu'il devient le centre rayonnant autour duquel gravitent les autres éléments qui composent le mythe. Le rêve se présente alors comme un palimpseste où s'inscrivent, dans leur véritable signification, tous les événements de notre vie. La seule qualité requise pour en saisir la portée semble être la disponibilité devant un mythe qui se livre de lui-même pour peu que nous nous exercions à le déchiffrer. Dans un des premiers rêves rapportés par Alexandre dans sa *Mythologie personnelle*, l'auteur se voit avec sa cousine en présence d'un grand tableau:

*au centre une inscription, un jeu de mots très poétique, à plusieurs significations, et tout autour des petites images, et en même temps que je*

*crie à la cousine: « vite, écris ce qu'il Y a sur ce tableau », je m'approche de plus près pour regarder les petites illustrations, il y en a une, en forme d'enveloppe de lettre, sur laquelle est écrit: Barr, nom d'un endroit qui a joué un rôle important dans ma vie sentimentale à l'âge de quinze ans. Je m'aperçois alors que chacune des images représente un épisode de ma vie passée. Sous l'une d'elles, placée en dessous de l'inscription du milieu, il y a ces mots: Aragon... (je ne me rappelle pas le mot qu'il Y avait là) et martyr. [MP 21]*

Notons, en passant, que le désir de décrypter le message onirique - et cette entreprise constituera l'essentiel d'un texte comme *Cassandra de Bourgogne* - est d'autant plus intense que le message reste souvent confus et lacunaire. En tous les cas, on devine déjà, à travers cet exemple du rêve relaté plus haut, l'existence des différentes strates qui composent la mythologie alexandrienne. Et nous voyons Maxime Alexandre multiplier les modes d'approches du mythe par des touches successives qui laissent intact tout le spectre de ses significations. Tantôt, comme lorsqu'apparaît le mot « Barr », le mythe épouse le mouvement d'une réminiscence où le souvenir illumine un événement particulièrement significatif de la vie affective du rêveur, tantôt, comme l'allusion au « jeu de mots très poétique » le laisse entendre, le mythe se confond avec une transmutation poétique fondée sur le pouvoir créateur du mot. Cependant, ici et là, il s'agit peut-être simplement de retrouver l'aptitude de l'enfant à jouer, c'est-à-dire à transformer le réel par le pouvoir de l'imagination jusqu'à constituer ce que Alexandre nomme un « musée mythologique personnel ». Ainsi le mythe se nourrit des fantasmes de l'enfance, comme le note Desnos :

*Dans les éléments de chaque époque, l'enfant a le privilège de choisir les divinités et les attributs d'une mythologie qui, bon gré mal gré à travers les événements publics et privés, par dessus les cultures philosophiques, politiques ou religieuses, présidera à sa vie, alimentera, à l'âge d'homme, ses rêveries, ces conservatoires de joies puériles, et ses rêves, ce miroir masqué de ce qu'il est, de ce qu'il ignore si souvent être ».*

Un texte que Maxime Alexandre semblait déjà avoir annoncé dans son introduction à la *Mythologie personnelle*:

*Mais ce qui prédomine dans notre imagination, c'est ce monde mythologique complet et parfait qui s'est cristallisé au cours de notre enfance et qui restera le décor pour ainsi dire de nos rêves pendant toute notre vie. [MP 12]*

On ne s'étonnera donc pas de constater que Maxime Alexandre opère parfois un glissement de sens, conférant au mythe la légèreté de la légende, du conte de fée, voire de la comptine: « Chacun de nous, dans ses rêves, produit ses propres contes de fée... »[MP II] ou encore:

9. R. Desnos, Félix Labisse, 1945, p. 7, cité par Rosa Buchole, *L'Évolution poétique de Robert Desnos*, Palais des Académies, Bruxelles 1956, p. 13.

Mythe, pareil au rêve, ce conte populaire allemand qui ferait plaisir à Freud, où un serpent épouse une jeune fille et se transforme en bel adolescent pendant la nuit de noces. [MP 18]

Ailleurs cependant, Alexandre se laisse inspirer par ce qu'on nomme mythologie au sens le plus traditionnel qui soit. Puisant dans les récits légendaires qui forment notre héritage culturel il reprend à sa manière certains éléments de la mythologie gréco-latine. De même que les textes de Breton s'articulent autour de l'évocation de quelques figures emblématiques comme celles de Thésée, Isis ou Mélusine, les écrits de Maxime Alexandre se nourrissent de noms comme ceux de Cassandre, Isis ou Prométhée, par exemple. Le rêve réactualise le mythe ancien en lui donnant une signification nouvelle.

*De quels contacts de mots ou de spectacles a jailli cette version nouvelle de la légende de Prométhée, que j'ai formée en rêve il y a un mois?*

s'interroge Alexandre (MP 15). Dans *Cassandre de Bourgogne*, Maxime Alexandre, rapporte le rêve prémonitoire du poète polonais Mickiewicz qui se voit à son propre mariage aux côtés d'une femme et de sa fille de 15 ans, voilée. Cette dernière deviendra effectivement l'épouse du poète dans la réalité.

*Le rêve du poète polonais recrée un des mythes les plus anciens. Le voile de Céline n'est rien d'autre que le voile d'Isis, la mère des humains, d'Astarté. la déesse de la fécondité aux seins multiples.* [CB 39-40]

Par delà notre expérience propre, c'est la mythologie traditionnelle qui s'engouffre dans la vie onirique et forme l'étoffe de nos rêves. Tantôt le déroulement d'une histoire rêvée paraît inéluctablement déboucher sur l'évocation de tel ou tel personnage mythique, tantôt c'est le nom d'une figure mythique qui joue le rôle d'amorce. La composition de *Cassandre de Bourgogne* est tout entière fondée sur ce dernier principe, puisque le poète, lors d'un voyage entrepris un peu par ennui et sans but précis, et donc, à vrai dire, dans cet état de disponibilité parfaite qui rend plus réceptif à la révélation du mythe, rêve d'une femme dont le nom lui apparaît clairement comme étant « *Cassandre de Bourgogne* ».

Le rêve du dormeur appelle ensuite le déchiffrement poétique du «rêveur éveillé» qui s'efforcera de dépouiller le nom de sa «gangue mystérieuse» afin d'en saisir la portée mythique.

*Les mots qui guident le rêveur éveillé sont entourés d'une gangue mystérieuse. Ce sont des mots qui viennent, reviennent à la mémoire, et qui contiennent tout l'essentiel du monde, pensée et réalité. La nuit leur a donné le pouvoir mythologique.* [CB 116]

Au surgissement inconscient du mot apparu en rêve succède le flux d'une écriture automatique qui, au sens étymologique du terme, en exprime toute la substance poétique. Il faudrait ici relire ces pages où Alexandre se laisse librement porter par les images qui font écho au nom entendu en rêve. Nous en donnerons ici quelques extraits:

La Bourgogne, *c'était un paysage aux frondaisons profondes. [...] Des nuits de douce intimité y succédaient à des jours sans tache. Dans les vergers, cachés sous les branches alourdies de fruits, de jeunes couples apprenaient les secrets de l'existence.*

La Bourgogne, *c'était le vin : air, étoile et nuit. Les horizons tremblants, un bouquet de fleurs des rivières. [...]*

La Bourgogne, *c'était un chevalier sur les routes. à tous les carrefours. errant comme la tempête maritime, un chevalier violent et tendre. au service d'une belle adolescente.*

Cassandre *évoquait pour moi le destin désespéré, drapé dans la robe du remords et de la sensibilité. Un doigt tragique se profilant sur un horizon de violettes, la merveilleuse tourmentée, prévoit les nuits et les douleurs, et elle indique au passant hâtif l'arc-en-ciel à gravir ou la rivière à craindre.*

[CB 14]

La «mythologie personnelle» s'enrichit, par strates successives, de tous les apports de la mémoire: souvenirs personnels et souvenirs de récits légendaires qui ont marqué l'imagination de l'enfant. Elle s'appuie aussi sur ce que l'on pourrait appeler une culture mythique héritée d'une tradition humaniste, comme on le voit ici au travers de l'évocation de la figure de Cassandre ou encore le vague écho de récits chevaleresques. Enfin, cette mythologie en formation prend toute son ampleur lorsque le dormeur qui produit le rêve, puis le rêveur éveillé qui l'exprime au travers du langage, s'approprie véritablement toutes ces composantes, en leur donnant sa coloration personnelle, grâce à une véritable « alchimie verbale » qui retrouve le sens originel des mots.

*Les mots peuvent perdre leur sens primitif à force d'être utilisés à tort et à travers. La poésie, c'est la lutte contre l'usure, non seulement l'usure des mots, mais à l'occasion de cette usure-là, celle de toute notre vie.*

[1 168]

Dans le travail d'élaboration mythique dont le rêve est le véhicule, et pour rendre compte de cette fascination du mot, véritable aimant de l'imaginaire, on ne saurait passer sous silence le bilinguisme de Maxime Alexandre, vécu à la fois comme le drame du déchirement, mais aussi comme une ressource supplémentaire capable d'enrichir l'imagination créatrice. C'est la saveur des mots allemands appris auprès de son institutrice prussienne qui donnent d'abord son originalité au monde mythique de l'enfant de Wolfisheim:

*Objets, paysages, hommes, animaux, plantes se sont logés dans mon esprit et dans mon cœur par l'intermédiaire des mots que j'apprenais de la bouche de ma belle maîtresse. [MS 141]*

Comme chez Breton, les mots cessent alors de «jouer» et ne sont plus « ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris »<sup>10</sup>. Les mots

10. A. Breton, « Les mots sans rides », *Les Pas perdus*, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 138.

ont une réalité des plus palpables et forment le substrat de l'univers imaginaire.

*C'est sous la conduite, je dirais presque sous l'inspiration de ma maîtresse prussienne que les mots, devenant mangeables, buvables, respirables, créèrent mon univers de pensée.* [MS 146]

Du coup, Alexandre, en passant de sa langue maternelle au français, adopte spontanément l'attitude que d'autres surréalistes auront à cultiver à dessein : il se livre, sans réserve, à la « toute-puissance du langage » et, par cela même, à la force du mythe qu'il véhicule. « Il me fallait changer d'univers, écrit encore Maxime Alexandre dans le même passage, et je l'ai fait comme je me serais jeté à l'eau du haut d'une falaise, et sans savoir nager. »

Rien ne saurait révéler plus clairement cette force mythique du langage que le rêve singulier relaté par le poète qui voit apparaître les trois mots allemands : « *Wocht sucht Tat* », « le mot cherche l'action ». Réfléchissant à cette phrase énigmatique entendue en rêve, Alexandre parvient à détenir non seulement le principe de la transfiguration mythique, mais à dégager le rôle précis que le mythe ainsi élaboré peut exercer sur la réalité :

*L'opposition entre les termes bibliques: au commencement était le verbe. et les termes du Faust de Goethe: au commencement était l'action, se trouve résolus. Le mot contient l'image, et l'image engendre l'action. Le rêve sert de laboratoire à la transmutation. Le mot y accomplit le premier pas vers l'action. Wort sucht Tat.* [CB 41]

Qui plus est, on voit aussi de quelle manière la mythologie transcende nécessairement la dimension personnelle, puisque le rêve tire sa substance de ce « réservoir universel par où l'individu entre en communion avec les hommes qui l'ont précédé, avec ceux qui l'entourent, et avec ceux qui le suivront. » [CB 42]

Dans ses moments d'incertitude, Alexandre éprouve le sentiment d'être « sans feu ni lieu ». Ne peut-on aussi examiner la mythologie alexandrienne au regard de ce jugement ?

Juif maintes fois exilé, provincial au milieu du cercle des surréalistes parisiens, Alsacien, donc toujours en porte-à-faux par rapport à sa propre langue, Alexandre vit le mythe sans lieu du Juif errant. De façon plus générale, il développe une philosophie de l'errance fondée sur le sentiment de « l'ailleurs » et donc le besoin de transcender le réel par la poésie. Au contact d'Aragon et en suivant ses pérégrinations à Strasbourg comme à Paris, Maxime Alexandre se fera « promeneur lyrique » et chantera d'une mythologie urbaine qui n'est pas sans rappeler les accents du *Paysan de Paris* :

*Dans ces rues équivoques, je cherchais une émotion équivalente à mon désir. L'obscurité d'une salle de cinéma ou la lumière diffuse du crépuscule dans les jardins publics, augmentaient et à la fois étanchaient cette aspiration érotique très vague. Des boutiques tenues par des marchandes blondes ou brunes m'attiraient par toute l'incertitude de l'aventure ...* [CB 92-93]

Mythologie sans lieu certes que celle qui s'élabore ainsi au hasard des rencontres et dans l'inconstance des désirs. Pourtant elle laisse apparaître aussi des points d'ancrage aussitôt magnifiés par l'imagination ou le souvenir. Ainsi de Strasbourg, ville qu'il abhorre, mais qui ne cesse de l'attirer comme un aimant, avec sa cathédrale dont « l'image mythique » écrit-il, lui est plus chère que le spectacle réel. Alexandre nous rappelle, de même, dans ses *Mémoires d'un surréaliste*, que c'est le lieu magique du jardin de son enfance à Wolfisheim qui a vu se constituer peu à peu ce « musée mythologique personnel » évoqué plus haut. Et, comparant ses aspirations à celles d'Aragon, il écrit:

*... nous attendions tout de la poésie, qui m'avait prouvé sa puissance dans le jardin embrumé de Wolfisheim où j'avais vu des anguilles qui jouaient aux billes, et un serpent qui mettait ses gants, comme dit une comptine, tout comme elle l'avait prouvée à Aragon dans un bazar où il avait vu une femme nue sortir d'une tirelire. (MS 69)*

Que serait de même la mythologie personnelle d'Alexandre, si elle ne se nourrissait au feu de la passion amoureuse? Certes, Alexandre, dans une formule lapidaire non dépourvue d'une certaine misogynie, semble n'accorder qu'un sens bien limité au mythe de la femme enfant, cher aux surréalistes:

*Les surréalistes, en créant le mythe de la femme enfant, l'ont opposé à l'idéal petit-bourgeois de la femme au travail, sachant mieux lire et calculer qu'être femme. [MS 68]*

Il n'en demeure pas moins que l'aventure amoureuse représente pour le poète alsacien, tout comme pour Breton, « l'amour fou », l'expérience éperdue, bouleversante, où s'engage notre être tout entier. Et chaque rencontre avec la femme s'inscrit dans une quête de l'absolu:

*Le désir d'absolu était surtout remarquable dans notre attitude vis-à-vis de la femme. À condition de la regarder avec les yeux graves et attentifs de l'adolescent mis en face de l'inconnue, il semblait possible de surmonter l'opposition entre le rêve et la réalité. [MS 109]*

L'amour se transcende aussi dans la force poétique des récits, légendes et mythes qui lui donnent sa véritable texture, le sauvant ainsi de la banalité:

*Dans la forêt de notre rêve ou de notre vie, nous rencontrons tous depuis toujours, le roi et la reine des ténèbres. Les jeunes filles s'enjument devant le dieu adoré, qui se transforme tour à tour, si ce n'est elle qui se transforme, en feu, en eau, en lion ou en serpent. Les amoureux ne sont jamais seuls. Les amoureux qui les ont précédés veillent sur leur sommeil en leur inspirant les belles images qui les aident à souffrir, à jouir, qui les aident à aimer. Ce qui transforme le jour sordide en une aventure lumineuse, à chaque instant surprenante, c'est la rencontre jamais compréhensible, toujours miraculeuse de l'homme et de la femme. [CB 26]*

Et si l'on veut poursuivre la métaphore du feu, il suffit ici de rappeler que « la pierre incandescente de l'inconscient sexuel » évoquée par Breton dans *L'Amour fou* embrase aussi Maxime Alexandre, dans l'hymne à la femme-

soeur, par exemple, dont le visage fut déjà celui d'une fée qui lui apparut dès l'âge de 5 ou 6 ans, et qu'il retrouve dans la statue d'Acis et Galatée du bassin de la fontaine de Médicis où il voit tout à coup se réaliser le mythe : le berger Acis se transformant en fleuve tandis qu'Acis, néréide, retourne à la mer :

*Transformés, les amoureux se rejoindront encore. L'amour transformé reste le même amour. Le fleuve et la mer, je les vois s'unir dans le grand embrasement du soleil couchant. [...] Je ne suis plus seul. Je viens de quitter la misérable enveloppe qui me faisait gémir et me lamenter. Je viens de quitter ma misérable enveloppe individuelle. Je prends part à la flûte de l'eau et du soleil, figure et réalité à la fois de l'union de l'homme et de la femme. [CB 110-111]*

On voit ici à l'œuvre la force de transmutation du mythe qui, surtout lorsqu'il se nourrit de l'élan amoureux, arrache l'homme à la médiocrité de son destin personnel et lui permet de retrouver « la sensibilité de tous les hommes », comme le rappelle Breton: « Chaque fois qu'un homme aime, rien ne peut faire qu'il n'engage avec lui la sensibilité de tous les hommes. »

Cela suffit-il pour justifier le formidable espoir que Maxime Alexandre, à l'instar des autres compagnons du surréalisme, a mis dans le mythe? Certes, la mythologie alexandrienne ne se veut pas seulement personnelle et sa fonction n'est pas que d'embellir la vie puisqu'aussi bien il s'agit de « pratiquer la poésie » :

*J'ai toujours recherché l'harmonie entre la couleur du monde et la couleur de ma vie. Pour un poète, cela signifie « pratiquer » la poésie. C'est ainsi que s'est posé pour moi, tout naturellement le problème de l'accord du poète avec son temps, c'est-à-dire le problème politique. De là aussi mon intérêt pour le rêve où j'ai cherché des indications sur la véritable destination de l'homme. À ce point de vue j'ai toujours considéré que la poésie est active. [MA vu par ses amis, 8]*

Dans l'exaltation poétique qui sous-tend la mythologie, Alexandre, tout comme Breton, entrevoit la possibilité de transformer le monde et de changer la vie. Mais il faut bien reconnaître qu'en dépit des affirmations de principe finalement assez arbitraires, posées dans sa *Mythologie personnelle*: « Le rêve, en décelant les désirs, est une arme révolutionnaire... », « Le rêve réclame la liberté dans les institutions », l'action révolutionnaire du mythe demeure des plus problématiques et la réconciliation de l'imaginaire et du réel, qui attise certes le feu de la création poétique, n'en demeure pas moins un rêve hors d'atteinte. Jamais - et c'est tant mieux - Novalis ne sera Staline! La trajectoire même du poète alsacien témoigne de l'impossibilité de cette réconciliation, puisqu'il a tenté de chercher, vainement, dans l'engagement politique puis religieux, ce que le mythe n'a pu lui donner. Cela n'ôte en rien leur force poétique à ces mythes qu'il faut bien considérer comme des rêves, ou, selon les termes mêmes d'Alexandre, des « portes de secours », des

11. A. Breton, *L'Amourfou*, Gallimard, coll. « Folio », 1976, pp. 115-116.

« chimères », mais des chimères qui, à tout le moins, « grandissent la réalité. [...] et appellent à la perfection la vie imparfaite. » [CB 104]

# MAXIME ALEXANDRE, PERSONNAGE DE ROMAN

Maryse VASSEVIÈRE

Le recours à l'intertexte d'*Hypérion* dans *Blanche ou l'Oubli*, roman de la mémoire et de ses intermittences, conduit Aragon non seulement à introduire dans son roman de 1967 des références aux traducteurs d'Hôlderlin (Maxime Alexandre, Geneviève Bianquis, Philippe Jaccottet...) mais aussi à transformer certains d'entre eux en personnages du roman: Maxime Alexandre est de ceux-là, à côté de bien d'autres personnages réels du monde des lettres devenus, par un phénomène de transfert qu'Elsa Triolet analyse comme une sorte de collage<sup>1</sup>, des êtres de fiction (Léon-Paul Fargue, Édouard Pichon, Léon et Jeanne Moussinac, Georges Sadoul, Joachim Gasquet...).

Certains de ces collages sont d'ordre purement littéraire (Léon-Paul Fargue, Édouard Pichon ou Joachim Gasquet et même Jacob Boehme qui nous ramène loin vers le XVI<sup>e</sup> siècle allemand), d'autres sont d'ordre strictement personnel et affectif (Léon et Jeanne Moussinac, Georges Sadoul). Le collage de Maxime Alexandre dans la fiction semble relever de ces deux ordres<sup>2</sup>. C'est à ce double titre que nous l'étudierons, avec la certitude qu'il se joue là un processus d'écriture inédit mais qu'une approche génétique permet de lire et qui est de toute première importance pour la compréhension des mécanismes de la mémoire comme du fonctionnement de l'invention romanesque. En effet si la citation de Maxime Alexandre comme traducteur d'Hôlderlin est prévue d'avance, sa présence comme personnage de roman ne l'est pas, et ce n'est qu'en cours d'écriture qu'il fait son apparition en tant que tel, comme nous le montrerons en nous référant au dossier génétique de *Blanche ou l'Oubli*, et selon une logique complexe qu'il faudra interroger parce qu'elle éclaire les rapports entre les deux écrivains qui furent des amis très proches au temps de leur jeunesse surréaliste.

1. Voir la postface au *Cheval blanc*, *Œuvres romanesques croisées* (dorénavant indiqué avec l'abréviation ORC), Robert Laffont, 1966, t 17, « Préface à "Une vie de Michel Vigaud" », p. 25.

2. De cela témoigne peut-être la manière subtile dont *Blanche ou l'Oubli* s'accroche à *Une vague de rêves* (1924) où Aragon présentant « les rêveurs », ses amis surréalistes, interroge: « Maxime Alexandre? Il croit que je l'oublie. On n'oublie pas le désespoir. » (*Œuvre poétique* (OP), Livre Club Diderot, 1974, tome II, p. 242).

Peu après la parution de *Blanche ou l'Oubli*, Maxime Alexandre a lui aussi levé le voile sur ses souvenirs de jeunesse en publiant en 1968 les *Mémoires d'un surréaliste*. La confrontation de ces deux textes, entre eux et aux écrits surréalistes de Maxime Alexandre et d'Aragon, permettra de mettre en évidence la part de la mémoire vive dans ce portrait en pied du jeune poète strasbourgeois et la part de l'oubli. Mais ce qui nous intéressera davantage sera d'étudier la genèse du personnage de roman pour montrer ensuite quelles fonctions inattendues il remplit et quel éclairage neuf se trouve ainsi produit par le « mentir-vrai » du roman non seulement sur un moment de l'histoire littéraire (le surréalisme français dans ses rapports avec l'Alsace 3) mais aussi sur « l'œuvre-vie » d'Aragon.

## 1. LE SUPPORT DE LA FICTION

Le Maxime Alexandre qu'évoque le premier chapitre de *Blanche ou l'Oubli* centré sur le narrateur en 1922 est celui de la jeunesse surréaliste. Comme le racontent les *Mémoires d'un surréaliste*, c'est durant l'été 1923 que Maxime Alexandre fait la connaissance d'Aragon à Strasbourg. La rencontre a lieu chez Denise Lévy qui vient de proposer son aide à son ami strasbourgeois après la tentative de suicide d'Amalia, la jeune danseuse italienne avec laquelle il vit. Maxime Alexandre, de deux ans moins âgé qu'Aragon, est alors un jeune intellectuel juif alsacien, diplômé de Lettres françaises (il a obtenu la licence en 1920) et ami du couple Lévy (Georges Lévy qui a fait des études de médecine et avec qui il a créé après la guerre une association d'étudiants socialistes, et Denise Kahn, cousine de Simone Kahn, la future femme d'André Breton). Il écrit depuis 1919 des poèmes en allemand qu'il publiera en 1924, l'année même de la parution du premier *Manifeste du surréalisme*, sous le titre *Zeichen am Horizont (Signes à l'horizon, AMM 17)*.

Dès cette première rencontre, Maxime Alexandre est fasciné par son brillant aîné qui devient vite un ami avec qui il partage une certaine solitude 4 et des goûts communs pour la musique (le piano et Schubert que joue aussi Denise 5) et la poésie. Les *Mémoires d'un surréaliste* s'attardent avec nostalgie sur ces longues journées de l'été 1923 6 : les séances de lecture à la

3. Voir *Mélusine* n° XIV, « L'Europe surréaliste », Actes du colloque de Strasbourg, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 91.

4. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, 1.-1. Pauvert, 1968, pp. 90-91 : « Je promenais, pour me servir d'un euphémisme, mon mal du siècle [...] Cela dura des années. »

5. On trouvera un écho de cela dans la lettre XV des *Lettres à Denise* (Maurice Nadeau éd., 1994, p. 55) et dans la nouvelle « Le Carnaval » de *La Mise à mort* (Gallimard, 1965) qui, avant *Blanche ou l'Oubli*, fait resurgir de la mémoire d'Aragon l'Alsace d'après la guerre de 14.

6. Puisqu'Aragon semble être resté presque tout l'été à Strasbourg (jusque vers le 15 octobre 1923) avec de courts intermèdes à Commercy chez son oncle où les pressions

Librairie de la Mésange où travaille Marcel Noll, l'autre ami strasbourgeois, les déambulations dans Strasbourg avec les invectives contre les bourgeois, les parties de poker avec Georges Lévy comme partenaire pendant qu'Aragon assis à côté rédige son pensum pour le couturier Jacques Doucet tout en parlant...

Et l'initiation du jeune provincial par le brillant poète contestataire - brillant mais amer, rongé d'ennui et de tristesse - se poursuit à Paris où Maxime Alexandre l'a rejoint dès l'automne pour faire la connaissance des autres membres du groupe surréaliste en cours de constitution : André Breton, Benjamin Péret, Paul Éluard, Robert Desnos... Maxime Alexandre va alors participer aux activités du groupe, en collaborant à *La Révolution surréaliste*, mais surtout en abandonnant l'allemand et en choisissant le français pour des textes d'écriture automatique. Il publie ainsi «Liberté, liberté chérie» dans le n° 7 de *La Révolution surréaliste* (15 juin 1926), texte en prose d'une page qui commence en écriture automatique (« Une ceinture de cristal enveloppe le corps de la morte, ce sont les baisers qu'elle a donnés 7. ») et qui se poursuit comme une réflexion philosophique d'inspiration hégélienne sur l'individu et l'absolu (« Le moi ne peut être qu'identique à l'infini. J'en arrive ainsi à nier l'individu. Je nie la vie. Le moi étant l'infini, l'infini est le moi. [...] L'absolu se confond avec la liberté. ») pour s'achever sur une profession de foi où le jeune surréaliste qui voit dans l'étude du rêve un moyen de briser la prison de la Vle, affirme son exigence éthique: «Il m'est impossible d'admettre une préoccupation quelconque de l'homme autre que la morale. J'ai besoin d'excuser ma présence sur la terre, je ne me supporte moi-même qu'au prix de cet abandon sans fin à l'idée morale. »Et c'est en effet « ce parti que pour [sa] part [il] a définitivement adopté» puisque son autre contribution à *La Révolution surréaliste* sera dans le dernier numéro (n° 12, 15 décembre 1929), un article intitulé « À propos de morale» où il réaffirme son credo moral et fustige les fondements hypocrites de la morale bourgeoise dominante (la famille, la patrie, la société, l'humanité, derniers avatars de l'idée de Dieu) pour fonder une morale «de la tempête» (la liberté et l'amour) qu'il apparenterait bien à une nouvelle forme de mysticisme «si mysticisme comme dieu n'étaient pas devenus des termes inutilisables ».

Mais Maxime Alexandre va aussi apporter sa contribution à la phase raisonnée du surréalisme, notamment sur la question cruciale des rapports du surréalisme conçu comme «l'orage dans le monde moral» avec la révolution dans *Les Desseins de la liberté* (1927). L'ambivalence de l'incipit de cette petite plaquette de vingt-six pages publiée à compte d'auteur met bien la réflexion sous le double signe non-contradictoire du rêve (« *Ce qui est* n'a jamais pu retenir mon attention ») et de la réalité (« seules les vagues

de sa famille l'obligeaient à se rendre. Voir les lettres I à IV (pp. 13-23) des Lettres à Denise et les commentaires de Pierre Daix sur cette « famille truquée».

7. *Les Desseins de la liberté*, 1927, p. 15, voir ci-après p.215.

montantes de ce qui *devient* sont capables d'enlever mon esprit au-delà du tourbillon incessant des images fugitives» DL 5). À la conception valéryenne de la poésie, Maxime Alexandre oppose une conception de la poésie comme morale, comme vision du monde, et voit dans le surréalisme la réponse à une si haute définition dont il essaie de cerner la genèse à travers son propre itinéraire. Et dans cette tentative d'archéologie personnelle il se reconnaît à la croisée de trois influences. Celle de Denise Naville d'abord pour son encouragement à accorder foi au rêve et au surréel, à « cette vie indépendante des événements apparents », à cette « activité la plus secrète, la plus insaisissable » dont personne avant elle n'avait compris qu'elle était précieuse au jeune homme dégouté du monde (voir DL 9). Celle ensuite de la poésie de Novalis et Hölderlin dans laquelle il puise paradoxalement l'injonction à refuser le monde réel et au nom de la morale à se tourner du côté de la révolution en adhérant au Parti communiste: « C'est dans l'opposition à ce monde ennemi qui nous environne que prend naissance la forme appliquée au domaine des faits de l'idée morale, l'idée de Révolution. »

L'essentiel de l'intérêt théorique de ce texte sur les rapports du surréalisme et de la révolution réside dans une très longue note où Maxime Alexandre fait la critique du point de vue de Pierre Naville (renoncer au surréalisme pour la Révolution) au nom de la dialectique marxiste elle-même et en tire deux conclusions originales: l'adhésion vigilante au parti de la révolution sans perdre son indépendance et l'essence dialectique du surréalisme (DL 24). Au-delà du caractère très daté de ces analyses philosophiques d'inspiration hégélienne, on sera sensible à l'optimisme culturel de Maxime Alexandre sur le rôle du surréalisme dont il ne se résigne pas à accepter la « *condamnation à mort* » prononcée par Pierre Naville dans *La Révolution et les intellectuels*: « L'action surréaliste commence. Notre rôle est sans bornes. Pas de danger que nous trouvions d'ici là un arrangement avec la réalité quelconque. [...] À nous de veiller, avec toute la rigueur dont nous sommes capables, à la portée morale de la Révolution. » Et cette analyse qui s'est placée sous le double patronage d'Aragon (DL 15) et de Breton (DL 17) se termine par un appel à Lautréamont et aux jeunes « qui viennent à la rescousse » dont le modèle est Pierre Unik (DL 26).

Enfin Maxime Alexandre partage aussi le mode de vie du groupe surréaliste, si collectif et en même temps si dandy: les longues séances d'écriture et de discussion dans les cafés, les soirées dans les dancings de Montmartre et de Montparnasse où Aragon exhibe ses cravates et dont il fera revivre l'atmosphère luxueuse et bourgeoise dans *Aurélien*, les réunions dans l'atelier de Breton rue Fontaine pour les nombreuses expérimentations poétiques collectives (écriture automatique, cadavres exquis, « entrée des médiums »)

Et dans cette découverte d'une vie nouvelle qui se veut libre tant sur le plan de l'écriture que sur le plan des mœurs, l'ancien étudiant socialiste qui s'enthousiasme pour la libération de la parole que permet l'écriture

automatique, ne peut manquer d'être sensible à certaines contradictions idéologiques des surréalistes et d'André Breton en particulier. En effet, comme il le rapportera bien longtemps après dans *Mémoires d'un surréaliste*, il constate que le mythe surréaliste de la femme-enfant porte la marque des idées reçues et s'oppose à la modernité, bourgeoise pourtant mais aussi socialiste, de l'émancipation de la femme par le travail. Peut-être son activité professionnelle (alors que les autres surréalistes vivent - plus ou moins bien - de leur plume), qui lui fait côtoyer des femmes engagées dans la vie sociale et militante<sup>8</sup>, explique-t-elle sa sensibilité aiguë aux conventions sociales concernant la femme et sa haine de la misogynie, surtout venant de poètes qui clament haut et fort leur revendication de liberté. C'est ainsi qu'il est choqué par la misogynie de Breton (dont témoignent les réponses de ce dernier dans l'enquête de *La Révolution surréaliste* sur la sexualité) comme il est choqué par sa tyrannie dans le groupe et dans les rapports humains (imposer par exemple à Raymond Queneau de se brouiller avec sa belle-sœur, Simone Kahn, après le divorce de Breton).

C'est pourquoi, lorsque surviennent les dissensions dans le groupe surréaliste après la participation d'Aragon et de Sadoul au Congrès de Kharkov en 1930 et la publication de *Front rouge* par Aragon en 1931. Maxime Alexandre s'éloigne de Breton pour choisir le camp d'Aragon (journalisme à *L'Humanité*, amitié avec Maurice Thorez, Pierre Unik...), tout en continuant à écrire dans les années trente une poésie amoureuse d'inspiration éluardienne<sup>9</sup>, une poésie satirique où l'humour surréaliste s'exerce contre le bourgeois dans *Mes Respects* (hors commerce, 1933)<sup>10</sup> et des textes en prose autobiographiques<sup>11</sup> qui lui permettent d'acquérir une certaine notoriété dans le monde littéraire dominant.

Maxime Alexandre s'éloigne donc des surréalistes et continue sa route seul, mais il est intéressant de noter, à propos de l'histoire de *Front rouge* et de la rupture d'Aragon avec Breton, que bien longtemps après Maxime Alexandre dans *Mémoires d'un surréaliste* donne les mêmes explications qu'Aragon dans le tome V de *L'Œuvre poétique* (1975). Il est vrai qu'il l'avait déjà fait avec Pierre Unik dans un tract du 5 avril 1932 où ils répondent à Breton sur «L'Affaire Aragon» en choisissant leur camp. Dans ce tract

8. Sa révocation de l'enseignement pour raisons politiques mobilisera ses collègues enseignants tant au niveau local qu'au niveau national, puisque *L'Université syndicaliste* publiera un article pour prendre sa défense.

9. Voir *Le Mal de nuit*, Corrêa, 1935 ou *Sujet à l'amour*, Éditions a.L.M, 1937.

10. Il s'agit là d'une petite plaquette (consultable à la Bibliothèque Nationale) de cinq poèmes tirée à cinquante exemplaires qui dresse un portrait charge à la Daumier du « parfait cochon » : « Il croit en Dieu/Son nez plonge dans la boue/Et pour l'argent/Il sait ce que cela vaut » etc.

11. *Mythologie personnelle*, Denoël, 1934; *Secrets*, hors commerce, 1932; *Cassandre de Bourgogne*, Corrêa, 1939.

intitulé «Autour d'un poème»<sup>12</sup>, tout en émettant des réserves sur le comportement de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires dirigée par Barbusse, ils approuvent le contenu politique de son manifeste et se prononcent contre les signataires de «Paillasse», tout en précisant dans une note: «Tout ce que nous connaissons de Char, de Crevel, d'Éluard et de Péret, nous fait espérer que le désir de disqualifier Aragon n'obscurcira pas pendant longtemps le sens qu'ils ont du conflit social.»

Pour terminer cette rapide évocation du Maxime Alexandre de la jeunesse, pilotis du personnage romanesque du même nom, je retiendrai encore le regard qu'il porte dans ses *Mémoires* sur l'Aragon de cette époque et sur le couple Aragon-Elsa Triolet qui est en train de naître dans les difficultés et la souffrance. fi se rappelle d'Elsa comme d'une «jeune femme russe, fine et sensible» qui apporte à Aragon le tourmenté «l'apaisement et une sorte de sérénité ou tout bêtement, un refuge.» Et il apporte un éclairage inattendu sur André Triolet, le viveur, à qui Aragon empruntera un trait du personnage d'Aurélien: courir après les femmes de trottoir en trottoir, hop, hop... comme le personnage du roman. Étrange circulation des figures et des sèmes du réel au roman dont *Blanche ou l'Oubli* va donner un autre exemple à propos de Maxime Alexandre justement. Mais avant de quitter ce domaine de la biographie et de l'histoire littéraire qui constitue l'aliment de *Blanche ou l'Oubli*, on pourrait évoquer encore rapidement la suite des relations entre Aragon et Maxime Alexandre après la période surréaliste, ce dont ce roman témoin peut-être aussi de manière décalée.

En effet pendant la Seconde guerre mondiale, Maxime Alexandre mobilisé dans l'année française est fait prisonnier des Allemands au moment de la Débâcle dans les Vosges mais, malade, parvient à se faire libérer et se réfugie à Nice où il passe toute la guerre avec sa femme et ses deux jeunes enfants. C'est pendant cette période qu'il rencontre Aragon et Elsa Triolet, eux aussi réfugiés à Nice de fin 1940 à 1942, et qu'il travaille à son étude critique *Hölderlin, le poète* qui paraîtra à Marseille en 1942 chez l'éditeur Robert Laffont<sup>13</sup> et à sa pièce *Le Juif errant* qui ne paraîtra qu'en 1946 chez Gallimard. Mais juifexilé, cherchant sûrement à se faire oublier et à se cacher, il ne semble pas avoir participé à la Résistance en Zone libre, malgré, semble-t-il, les sollicitations d'Aragon retrouvé. Cette expérience traumatisante de la guerre lui fait écrire les poèmes de *La Loi mortelle* (Éditions Sagesse, Librairie Tschann, Paris, 1943) et de *Les Yeux pour pleurer* (Le Sagittaire, 1945) et l'essai *PR, Présumé révolutionnaire*<sup>14</sup>. Ces poèmes écrits par

12. Ce tract est repris dans le recueil *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922 - 1969), Tome 1 (1922/1939), publié par José Pierre, Éric Losfe Id, éditeur, 1980.

13. L'édition originale de la Bibliothèque nationale porte au crayon sur la page de garde, de la main d'un conservateur de l'époque: «Ouvrage paru en zone libre, à ne pas communiquer».

14. Ce journal de Maxime Alexandre soldat (et fiché PR par les autorités militaires) dans la drôle de guerre et la campagne de France jusqu'à la Débâcle de juin 1940 est

Maxime Alexandre pendant la guerre ne sont pas à proprement parler des poèmes de la Résistance, ni de simples poèmes de « poésie pure » malgré les apparences. Poèmes d'inspiration éluardienne sur la femme et l'enfant, l'amour et la nature, ils semblent pourtant faire entendre des échos indirects du drame de l'Occupation. C'est le cas de « La dame perdue » et de « Jugement » dans *La Loi mortelle*, mais c'est encore plus net dans de nombreux poèmes de *Les Yeux pour pleurer*<sup>15</sup>. On pense à la douleur de l'exil exprimée dans « Le Serment » écrit le 21 juillet 1941 (« La vie a brisé les balances du temps / La danse du phénix / l'harmonie fraternelle / Le vent emporte l'écho des voix éteintes / L'inertie la nuit des cieux écroulés »), avec le seul espoir d'un enfant que dit le poème « Ariel et Miranda » (« Je recueille de ta bouche rondelle / La promesse du corps délivré »)<sup>16</sup>. On pense surtout aux poèmes de la section « Les yeux pour pleurer » qui, à la manière simple et lumineuse d'Éluard, appellent à la lutte et à la victoire de la liberté : le poème II par exemple (« Une abeille dans la lumière / Pour enchanter les foudroyés / Quand ils se lèveront de leurs couches / Et mangeront le pain chaud »), ou encore le poème 16 (« Les messagers descendent la montagne / Ils ont pris feu / Pour le combat exigeant / II est temps disent-ils de périr ou d'exterminer »).

À tout cet épisode de la guerre une séquence étrange de *Blanche ou l'Oubli* semble liée derrière le camouflage de la fiction : la scène où le narrateur, le linguiste Geoffroy Gaiffier, accompagné de son ami le Dr Lévy gynécologue - qui porte le même nom que l'ami strasbourgeois - se rend chez Joachim Gasquet, un journaliste de *Comœdia*, qui vit isolé avec sa femme sur les hauteurs de Biot, pour connaître son point de vue sur la Résistance et lui proposer, sans succès, d'y participer. Quel personnage réel se cache derrière ce collage presque dadaïste qui fait du poète aixois mort depuis 1921 un journaliste de fantaisie ? Et de quoi ce montage loufoque est-il l'aveu ? Malgré les anachronismes et les incongruités, cette séquence semble liée à Maxime

dédié à « L'année rouge qui a sauvé la liberté ». On y trouve le récit d'une expérience commune à tous les mobilisés de la Seconde guerre mondiale - à laquelle s'ajoute l'expérience propre aux ressortissants alsaciens de l'année française qui explique peut-être que Maxime Alexandre fait prisonnier avec son unité ait réussi à se faire libérer de l'hôpital de Lunéville où il était soigné. Aragon s'est peut-être inspiré de ce récit de la campagne de France, comme d'autres récits qui venaient corroborer ses propres souvenirs, pour écrire l'histoire de ce début de la guerre dans *Les Communistes* (1949-1951). C'est d'ailleurs peut-être à Maxime Alexandre qu'Aragon doit l'information, destinée à justifier le pacte germano-soviétique ou du moins à en atténuer l'effet négatif, sur le ministre de Monzie rappelant le désir des Soviétiques de se battre contre Hitler, d'après un rapport de Jacques Sadoul dont il sera aussi question dans *Blanche ou l'Oubli*.

15. L'exemplaire de la Bibliothèque nationale porte d'ailleurs cette dédicace autographe : « à Louis Aragon, Un nom oublié comme un autre / Faisait pleurer le poète et l'ouvrier / Ils ont longuement suivi des yeux / Un vol d'oiseaux migrateurs [II s'agit de la dernière strophe du poème 4 du recueil] son ami Maxime Alexandre, 7 novembre 1945 ».

16. Ces poèmes ont d'ailleurs été repris sous le titre éloquent *Circonstances de la poésie*, Rougerie, 1976.

Alexandre personnage de roman par Wl étonnant phénomène de contiguïté sémantique et linguistique dans les qualifications de deux personnages: ce Joachim Gasquet-là et Jacob Bœhme, l'amant de Maryse, Mme Alexandre, que Gaiffier et Blanche en compagnie de Léon et Jeanne Moussinac rencontrent à Périgueux en 1940 et qui leur répète en pleurant le récit que lui a fait l'infirmière alsacienne de la mort de sa maîtresse, victime, comme la Bérénice d'Aurélien, des balles allemandes alors qu'avec les autres pensionnaires de l'asile où elle était soignée, elle fuyait sur les routes de la débâcle. Or cette scène de Périgueux en 1940 est la reprise directe d'une scène réelle vécue par les Aragon et les Moussinac, et le journal (1940-1941) de Moussinac, *Le Radeau de la méduse* (Ed. Hier et aujourd'hui, 1945) nous apprend qu'il faut voir dans ce Jacob Bœhme-là René Kerdik, journaliste au *Crapouillot*. Ce lien créé entre les deux figures de journalistes (celui du réel et celui de la fiction) et les personnages qu'ils incarnent, comme tous les indices qui par association d'idées introduisent dans la fiction l'univers alsacien, porteraient à associer la séquence de Biot en 1941 aux relations d'Aragon et de Maxime Alexandre à Nice pendant la guerre et à y voir l'aveu indirect d'une dissension et d'un échec de la démarche d'engagement dans la Résistance. il est peut-être hasardeux d'aller plus loin <sup>17</sup>. Nous en resterons donc là, pour nous arrêter sur le texte de *Blanche ou l'Oubli* et sur la genèse subtile de Maxime Alexandre comme personnage de roman, selon un processus complexe qui semble justifier et réclamer le type de lecture à la fois imaginative et déductive à laquelle je viens de me livrer.

## II. GENÈSE ET SIGNIFICATION D'UN PERSONNAGE DE ROMAN

*Blanche ou l'Oubli* <sup>18</sup> qui raconte les démêlés du vieux linguiste Geoffroy Gaiffier avec le temps et l'anamnèse qu'il entreprend avec l'aide d'une jeune fille de 1965, Marie-Noire, se présente à la fois comme un travail de mémoire et comme une entreprise génétique par le roman auxquels se livre son romancier. Et dans ce roman de la mémoire et de l'oubli, destiné à éclairer les souvenirs de la jeunesse surréaliste de son auteur comme à éclairer la source

17. Gardons seulement l'image d'un temps où l'oubli se fait nécessité même si cela fait pleurer le poète qui ne le comprend pas, comme le suggère la dédicace retrouvée à la BN... Alors s'éclairerait peut-être aussi du même coup la présence de Maxime Alexandre dans ce roman de *L'Oubli*: comme une reconnaissance de ce «temps misanthrope» de la guerre où l'oubli est parfois préféré à la mémoire et comme l'aveu d'une erreur, d'une démarche inutile auprès d'un homme caché qui ne peut que «longuement [suivre] des yeux/Un vol d'oiseaux migrants» tout en écrivant ce Juif errant qu'il ne pourra donner à éditer qu'à la Libération et qui fait revivre les Juifs d'Europe comme les Juifs d'Espagne dans ce jeune couple dont *Le Fou d'Elsa* se souviendra.

18. Gallimard, 1967. Les citations seront données dans l'édition des ORC, tomes 37 et 38.

des intertextes multiples dont il est constitué, si André Breton apparaît comme une figure cachée dans le puzzle des intertextes, Maxime Alexandre, lui, est donné explicitement et ostensiblement comme un personnage du roman, sans que ses textes d'ailleurs soient cités. Peut-être faut-il s'interroger sur cette méthode différentielle et sur cette étrange liberté que prend le romancier d'épingler un personnage réel comme un coléoptère sur un planche d'entomologiste. Mais avant d'analyser la fonction de ce personnage, il faut interroger la non moins étrange genèse de son nom.

Il y a dans *Les Beaux Quartiers* (1936) un diamantaire louche qui se livre à de sombres trafics pour écouler des bijoux volés, qu'on croise souvent au tripot du « Passage Club » et qui serait prêt à faire chanter ce jeune naïf d'Edmond Barbentane si Carlotta, sa jeune et superbe maîtresse, qu'il partage avec le vieux banquier Quesnel, ne venait y mettre le holà. Or ce personnage s'appelle M. Alexandre, probablement par un rapprochement dont les romanciers réalistes sont friands avec Stavisky (M. Alexandre Stavisky) dont l'odeur de scandale (« L'Affaire Stavisky » dans les années trente) gagne le roman et sert à caractériser, à la fois par métaphore et par contiguïté ce type de personnage véreux de la bourgeoisie dont les romans du *Monde réel* font le portrait sans complaisance.

Dans *Blanche ou l'Oubli*, selon une circulation du personnel des romans qui n'a plus rien de balzacien, on retrouve un diamantaire et il s'appelle toujours « M. Alexandre » (Monsieur Alexandre). Simplement nous sommes en 1922 et plus en 1913, nous ne le voyons plus dans ses activités lucratives mais dans l'univers privé de sa vie de cocu. Il est marié à une jeune femme, belle et délurée, Maryse, que Léon-Paul Fargue - personnage de roman - compare à Rosanette et qui traîne après elle une ribambelle d'amants, dont évidemment le jeune Gaiffier rencontré un soir au métro Ternes. Cette Mme Alexandre-là dont le narrateur a oublié le prénom tire de son intertexte flaubertien son métier: comme l'héroïne de *L'Éducation sentimentale* elle est actrice, ou peut-être bien danseuse, sans qu'aucune indication précise ne soit donnée<sup>19</sup>. Des *Beaux Quartiers*, roman qui se réclame encore du réalisme socialiste, à *Blanche ou l'Oubli* qui ne s'en réclame plus ouvertement mais plaide pour une autre forme de réalisme, le diamantaire a perdu sa négativité bourgeoise et n'a plus d'intérêt que pour son nom.

19. Faut-il voir là une allusion à Amalia Zoccaï, qui fut d'une certaine façon une Mme Alexandre réelle à l'époque où Aragon faisait la connaissance de Maxime Alexandre en 1923? Je ne crois pas. Maxime Alexandre n'a pas lu *Blanche ou l'Oubli*, par contre il a lu *La Mise à mort* (1965) et il sait qu'il faut chercher Aragon lui-même derrière « son jeu de miroirs qu'[il] connaît bien. » C'est ainsi qu'après la lecture du roman d'Aragon il note dans son *Journal 1951-1975* (Corti, 1976) au 1<sup>er</sup> juin 1965: « La mort d'Anthoine. Dans une chambre d'hôtel à Strasbourg? La même où Amalia Zoccaï — te souviens-tu de mon amie? — a tenté de se suicider en automne 1923, quand j'ai fait ta connaissance. »

Or le personnage de Maxime Alexandre en tant que tel ne semblait pas programmé dès le début. On ne le trouve pas dans le manuscrit et son entrée est liée à l'apparition de l'intertexte hœlderlinien qui lui non plus n'était pas programmé d'avance. C'est avec la parution de la traduction *d'Hypérion* par Philippe Jaccottet en 1967 au Mercure de France que le texte d'Hœlderlin lu par Aragon dans cette traduction entre dans le roman en train de s'écrire pour y produire des développements inattendus et décisifs. Ce n'est pas cela qui nous occupera ici, mais qu'avec l'entrée en scène du texte d'Hœlderlin soit ainsi engendrée celle de Maxime Alexandre qui a été l'un des initiateurs d'Aragon dans la lecture de ce romantique allemand « qui n'était pas du programme ».

Le dossier génétique de *Blanche ou l'Oubli* conservé au Fonds Aragon-Triolet du CNRS témoigne en effet que la genèse du personnage de Maxime Alexandre est le fruit d'une série d'ajouts successifs dans deux campagnes d'écriture. Le long passage qui raconte le séjour linguistique de Gaiffier à Strasbourg en 1922 et son amitié avec Maxime Alexandre est en effet un ajout manuscrit de la première campagne de réécriture (Ajout 1, *ORC*, tome 37, p. 21-24) qui introduit aussi les citations *d'Hypérion*. Et l'introduction de cette donnée nouvelle dans « la cage écriture » va entraîner deux ajouts consécutifs (Ajout 2, *ORC*, tome 37, p. 23 et ajout 3, *ORC*, tome 37, p. 36) destinés à confirmer cette isotopie et à lever l'ambiguïté avec le personnage du mari de Maryse qui porte le même nom.

Appartenant à la deuxième campagne de réécriture, ces deux ajouts s'accrochent à l'ajout 1 et jouent le rôle d'un « bain de révélateur » pour reprendre le dernier vers du poème des *Destinées de la poésie* dédié à Denise Naville. Ce travail subtil de l'écriture montre à quel point le nom propre des personnages est un lieu stratégique dans un roman. En effet Maxime Alexandre n'est pas d'emblée un personnage de roman, il est d'abord absent comme en témoigne l'ajout 1 qui rappelle comment Gaiffier a découvert Hœlderlin à Strasbourg grâce à ce nouvel ami qui en faisait la traduction. Or le nom de cet ami réel de l'auteur n'était pas absent du roman dans la première campagne d'écriture puisqu'il avait alimenté l'invention du nom, sinon du personnage du mari de Maryse. Par contiguïté linguistique et mémorielle un lien était ainsi créé entre le personnage de Maryse-Rosanette et l'univers strasbourgeois de Maxime Alexandre. À partir du moment où Maxime Alexandre se met à exister pour lui-même par l'ajout 1, le romancier souligne ce lien par la dénégation humoristique, comme si le nom du mari de Maryse (M. Alexandre) faisait double emploi: c'est le rôle des ajouts 2 et 3 qui insistent comiquement sur la différence entre un nom et un prénom et sur les cheminements étranges de l'invention romanesque dans ce langage intérieur dont seul l'auteur connaît le code: « Mon nouvel ami, le drôle, c'était qu'il s'appelait Alexandre, comme le légitime de Maryse... Maxime, seulement, un prénom rare, qui fait Gorki. » (*ORC*, t 37, p. 23).

Or Maxime Alexandre qui demande à son ami Gaiffier de vérifier sa traduction d'Hölderlin (« J'y jetai un coup d'œil sans trop comprendre l'intérêt de ces poires jeunes et de ces églantines... Le nom de l'auteur ne me disait rien. C'est pourtant ainsi que je fis connaissance avec Hölderlin [...] ») ne semble pas avoir été engagé dans ce travail en 1923 (les *Mémoires d'un surréaliste* n'en parlent pas) et ce n'est que vingt ans plus tard que paraît son essai *Holderlin le poète*. Il semble donc que le recours à Maxime Alexandre dans ce roman de 1967 fonctionne à la fois comme un leurre et comme un indice qu'il faut interroger pour comprendre le mentir-vrai du roman et sa portée sémantique.

Pour analyser la fonction et la signification de Maxime Alexandre comme personnage de roman, il faut évidemment ne pas prendre pour argent comptant tout ce que le narrateur dit de lui, mais aussi ne pas négliger tous les recoins les plus extravagants où une vérité pourrait se cacher, puisque c'est de vérité qu'il s'agit dans un roman considéré comme une « science de l'anomalie ». Traquer tous les indices donc, toutes les inventions et les évaluer à l'aune d'autres témoignages, et notamment celui de Maxime Alexandre lui-même. Aragon d'ailleurs a conscience de ce mode de lecture d'un type nouveau, et il en donne en quelque sorte le mode d'emploi avec le collage du personnage de Léon-Paul Fargue que Gaiffier a connu dans sa jeunesse mais pas le narrateur et les commentaires auxquels il donne lieu: «... la berceuse que je lui chante ne lui promet pas moins de trouver le paradis dans ce monde réel au son des flûtes et de claquettes en bois. Les hommes qu'on prend pour sauvages on les fait, derrière la jolie barrière de l'alphabet [...] entrer dans notre écriture, dans notre cage écrite, ils deviennent personnages de roman, ils apprendront à danser, à déjeuner en ville [...] je les apprivoise à des fins sémantiques, non reconnues par les hommes de science, mais ça viendra. Et que mes chers collègues le veuillent ou non, Fargue ou Marie-Noire, et moi-même, nous voilà comme apprivoisés, qui faisons partie d'un ensemble, c'est l'essentiel, un ensemble nommé roman, qu'il faudra tôt ou tard soumettre à l'analyse. Éléphants à bercer avant la crise de nerfs et la vaisselle lancée.» (ORC, t 37, p. 59-60).

Il y a en effet du mentir et du vrai dans le portrait de Maxime Alexandre que donne *Blanche ou l'Oubli*. Parmi les effets de brouillage, on peut noter les écarts du texte romanesque avec le récit de la rencontre à Strasbourg fait dans les *Mémoires d'un surréaliste*. Ainsi rien n'est dit directement de la présence des autres amis strasbourgeois: Georges Uvy et Marcel Noll, ni de la figure lumineuse de Denise. Il semble même que le roman superpose les deux figures de Marcel Noll et de Maxime Alexandre, dont Pierre Daix dit qu'ils ont été les "truchements" d'Aragon auprès de Denise Lévy-Naville, pour n'en faire qu'un seul personnage: ainsi le nouvel ami de Gaiffier veut le présenter à l'écrivain René Schickelé comme a voulu le faire Maxime Alexandre, mais il travaille dans une librairie, ce qui était le cas de Marcel Noll employé à la Librairie de la Mésange et pas de Maxime Alexandre.

Par contre le texte romanesque contient des données brutes authentiques qui éclairent le souvenir profond qu'Aragon garde de Maxime Alexandre et la vérité de sa poésie. Ainsi ces détails sur la bonté et la bonhomie du jeune juif alsacien qui « *habitait chez ses parents* », aimait la vie, la gaieté et s'ennuyait dans l'attente du meilleur: un jeune homme rencontré au café qui joue au poker avec des messieurs, « *un drôle de type [...] avec une bonne tignasse ébouffée et un profil d'aigle, qui parlait fort, avec l'accent de là-bas, et qui se tapait les cuisses quand il parlait, avec des exclamations. Une fois, lassé des culottes qu'il prenait, il repoussa un bock, et se tourna vers moi, tenant sur le hasard des propos désillusionnés.* » (ORC, t 37, p. 22). Ce portrait où plane le souvenir de Rimbaud et de la poésie des cafés cadre étonnamment avec les poèmes écrits en allemand par Maxime Alexandre à cette période: qu'on songe par exemple à « Arthur Rimbaud », à « Mes mains » et surtout à « Rêves d'enfants » et « Parfum d'âme » dédiés à Georges Lévy et à Denise et qui témoignent de cette lumineuse innocence et de cette aptitude à garder toujours vivace l'émerveillement de l'enfance qui caractérisera toujours Maxime Alexandre. Il n'est pas jusqu'à la cruelle lucidité d'Aragon-Gaiffier concernant les talents de son jeune ami (« *Il avait la démangeaison d'écrire, mais assez de raison pour ne pas me montrer ses essais.* ») qui ne trouve un écho dans les textes de Maxime Alexandre de cette période-là: avec le dernier texte de *Signes à l'horizon* « Halte-là! »<sup>20</sup>, le jeune homme fonnule lui-même une « autocritique lucide et amère » et « l'expression d'une immense attente » (Aimée Bleikasten).

Quant au rôle de Maxime Alexandre comme initiateur d'Hölderlin auprès d'Aragon, il est probable que cela est vrai, mais à un détail chronologique près: il semble bien qu'Aragon ait parlé du poète allemand avec Maxime Alexandre, mais en 1942 à Nice plutôt qu'en 1923 à Strasbourg. Plusieurs indices sont ainsi à relever dans cette séquence de *Blanche ou l'Oubli*: d'abord « l'erreur » sur la date de la rencontre à Strasbourg, 1922 au lieu de 1923 (« Mais là n'est pas la question: l'essentiel est qu'au moins pour ses vers Johann-Christian Friedrich Hölderlin était entré dans ma vie en 1922. » ORC, t 37, p. 23); et ensuite la référence à la traduction du poème « Hälfte des Lebens » dans l'édition de Maxime Alexandre en 1942 (« Et je craignais d'inventer, par exemple, si, à *ins heilignüchterne Wasser*, je donnais pour équivalent dans l'eau saintement dégrisante, ce que par la suite des temps je n'ai pas retrouvé ni chez Maxime Alexandre en 1942, ni chez Geneviève Bianquis en 1943. » ORC, t 37, p. 23) Or chez Aragon il y a rarement des erreurs de dates, car les « erreurs » sont des anomalies signifiantes. Elle est ici le signe que si Maxime Alexandre a joué un rôle dans la lecture qu'Aragon a pu faire d'Hölderlin sous l'Occupation, et si Aragon a bien découvert le poète allemand à Strasbourg en 1923, c'est à quelqu'un d'autre qu'il le doit, à une

20. « À présent que je corrige les épreuves de ces poèmes, la pauvreté de ce qui est imprimé me consterne. » « Halte-là » (AMM 43).

femme dont la présence cachée est une des raisons d'être de ce roman de la mémoire: à Denise Naville, elle aussi grande traductrice d'Hölderlin et de sa correspondance.

Lorsqu'Aragon publie ce roman en 1967, alors que rien encore n'a été dit de la place qu'a tenue cette femme dans sa vie au début des années 20, et pas même dans l'autobiographie amoureuse commencée avec *Le Roman inachevé* en 1956, la présence de Maxime Alexandre comme personnage est donc l'équivalent d'un aveu indirect que confirmera un an plus tard la publication des *Mémoires d'un surréaliste*. Aragon fait bien comme il l'annonce dans la première préface des *ORC*: il n'écrira pas ses mémoires, il passera aux aveux par le roman, quitte à laisser tout le travail à faire au lecteur.

*Maxime Alexandre. roman* est ainsi l'instrument d'un double aveu et d'une reconnaissance de dettes où se mêlent à la fois la vie, l'histoire et la littérature. C'est d'abord un aveu nostalgique sur l'importance de cet épisode strasbourgeois au sortir de la guerre et loin des querelles et des tensions du groupe surréaliste en train de se constituer à Paris. Ce dont témoignent en effet les *Lettres à Denise* - et de manière aussi pathétique qu'inattendue - c'est l'immense solitude et l'implacable ennui du jeune Aragon pendant cette période d'intenses activités surréalistes<sup>21</sup>. Et il est assez significatif de constater que dans la fiction Gaiffier est un jeune homme solitaire, un étudiant en linguistique bien éloigné de l'effervescence dadaïste et surréaliste que côtoie son ami strasbourgeois (« il avait des amis à Paris du côté Dada. »).

C'est aussi un aveu indirect sur la place de Denise Naville comme inspiratrice lointaine et constante de l'écriture d'Aragon et de l'invention des figures féminines de ses romans depuis *Irène* jusqu'à *Blanche ou l'Oubli* en passant par *Aurélien*. Bien des détails seraient à relever pour le montrer, bien des recouvrements à opérer, bien des contiguïtés à repérer.

C'est enfin une reconnaissance de dettes littéraires. Dans cet éclairage inattendu qu'Aragon porte par le roman sur le surréalisme, il met en évidence la part de l'Alsace et de sa culture, comme il l'avait fait dans *La Mise à mort* avec la nouvelle «Le Carnaval». Et là encore il est significatif que dans la fiction, le jeune Gaiffier arrive en Alsace en 1922 pour une mission linguistique recommandée par Jacques Rivière au Ministère de la Guerre (« le problème d'actualité, c'était de savoir que faire en Alsace, simplement substituer le français à l'allemand, ou encourager le parler local, jusqu'à quel point le parler local était-il vivant- etc.» *ORC*, t 37, p. 22.)

Aragon procède ainsi avec Maxime Alexandre comme les brahmanes malais ou thaïs que l'ethno-linguiste Gaiffier est allé étudier dans les années trente après les Alsaciens de l'après-guerre: il lui chante une «berceuse pour

21. « C'est si drôle quelqu'un avec qui l'on peut parler, tout à coup. » (lettre IV); « Allô! j'écoute. » (fin de la lettre VI); « Il m'arrive de ne plus souhaiter d'être interrompu dans cet ennui. » (lettre VIII); « Oui je suis ce fantôme à la cantonade, ce fantôme. Une ombre assez solitaire et bien seule. » (lettre IX); *Lettres à Denise* (Maurice Nadeau, 1994).

un éléphant»<sup>22</sup>. C'est-à-dire qu'ayant conscience de la cruauté qu'il y a à capturer ainsi un être vivant pour le faire entrer dans la «cage écriture» à «des fins sémantiques» (être l'instrument d'autres aveux comme extérieurs à lui), il l'apprivoise par ce chant des mots et lui promet le bénéfice de rencontrer comme personnage de roman l'éternité de la littérature («trouver le paradis dans ce monde réel»).

Qu'on ne s'étonne pas du caractère flou de certaines de ces analyses. Elles tiennent au caractère aléatoire et fuyant du matériau qui croise la littérature et la vie et qui tente de s'approcher de la mémoire qui est aussi oubli: «La vie, pour l'œil intérieur qui cherche à la reconstituer, ressemble beaucoup à ces rêves dont on se croyait mémoire, et puis qu'il est impossible de préciser. Une image en flotte encore, au-delà de laquelle on, voudrait aller, ou en deçà, sans y vraiment parvenir.» (ORC, t 37, p. 43.) A quoi on ajoutera, comme en écho, ce constat de Maxime Alexandre dans le texte «Halte-là» qui ferme *Signes à l'horizon*: «Je savais bien qu'il était difficile d'enfermer un peu de réalité dans des lignes d'écriture, mais je ne pensais pas que ce serait une part aussi ridiculement minime.»

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

22. «00. il faut dire que j'avais pris curiosité de ces «Berceuses pour éléphants» qui ont fleuri vers le milieu du XVIIe siècle, par quoi des brahmanes tentaient d'apaiser la bête prise et ligotée, et, sur le son des flûtes ou de claquettes en bois, dans un langage obscur, lui promettaient une vie autrement douce que dans les forêts sauvages, et ce genre de poésie qui suppose à la fois chez l'éléphant connaissance de la langue t'haïe et le sentiment de la beauté des vers, me faisait je ne s... bref, je déchiffrais un kap de K'hun T'hep K'hawi... » (ORC, t. 37, p. 55.)

# LE REGARD DU POÈTE SOLDAT DANS *LES YEUX POUR PLEURER*

Sylvia ALEXANDRE

« Ne pas oublier ce que j'ai vu <sup>1</sup> »

À partir de 1939, la vie de Maxime Alexandre prend un autre cours. Lui-même en avait eu le pressentiment. Il s'exprime à ce sujet dans son récit *Cassandre de Bourgogne* <sup>2</sup> paru en 1939. Traversant la Bourgogne pour aller sur la Côte d'Azur, il rêve à une certaine Cassandre... Son univers mental et poétique bascule dans l'absurde et dorénavant l'errance et la fuite seront son lot.

Lui, le pacifiste proche de Romain Rolland, devient soldat dans l'armée française dès le 2 septembre 1939. Cette même année il se marie et son fils naît le 20 avril 1940. Il aura une permission pour se rendre à Zurich voir la mère et l'enfant, mais le 24 mai 1940 il rejoint sa compagnie où il se sent incompris et brimé. Heureusement il lui est possible de tenir le journal de ses malheurs qu'il publie en 1945 sous le titre *P. R. (Présumé Révolutionnaire)* <sup>3</sup>.

Un mois après son retour à l'armée, sa compagnie fuit devant l'avance de l'armée allemande et le 22 juin 1940, il est fait prisonnier à Brouvelieures dans les Vosges avec toute sa compagnie. De là il rejoint la cristallerie de Baccarat où les Allemands ont parqué des milliers de prisonniers. La nourriture fait défaut et on verra les prisonniers couper l'herbe qui poussait dans la cour de la cristallerie pour la manger. Mais Alexandre est incapable d'avaler ce genre de nourriture et tombe malade. C'est alors qu'il fait la connaissance de plusieurs personnes qui vont prendre soin de lui, notamment un certain curé de campagne. Il y aura aussi Walster à qui il dédicacera un poème.

Maxime Alexandre sera libéré dans d'assez surprenantes circonstances. Le 8 août 1940, il fait une étrange rencontre:

1. Maxime Alexandre, *P.R. Présumé Révolutionnaire*, Sagittaire, 1945, p. 109.

2. Maxime Alexandre, *Cassandre de Bourgogne*, Corrêa, 1939.

3. Maxime Alexandre, *P. R. op. cU.*, dorénavant indiqué dans le texte par l'abréviation PR suivie de la page.

*Je suis allé faire une visite au baraquement des juifs. En m'approchant d'une table de joueurs de cartes, j'ai eu la surprise d'y voir un exemplaire de Cassandre de Bourgogne, ouvrage de moi paru en 1939.*

- Ce livre est de moi, *leur dis-je.*

- Comment? Ce livre est à moi, *répond l'un d'eux,*

- Bien sûr, mais il est de moi. C'est moi qui l'ai écrit, ne voudriez-vous pas me le prêter ?

*Je me relis moi-même. Étrange contraste entre ce livre de loisir, de paix, de rêverie, de recherches individuelles, et ma vie actuelle. (PR, 157)*

Il entre à l'hôpital de Lunéville et met tout en œuvre afin de se faire libérer pour cause de maladie. En 1941 il rejoindra son fils et sa femme dans le Midi de la France. Une anecdote pour le moins humoristique, racontée à R. Kiehl <sup>4</sup>, marque ce séjour. Alexandre met la dernière main à son manuscrit sur Hölderlin, fin août 1940. Dès l'automne il confie à Robert Laffont, tout jeune éditeur à Marseille, cette biographie du poète allemand. Laffont décide de publier l'ouvrage, conscient que son auteur était juif.

*Il y eut un refus catégorique de la «Propagandassta.fJèl» pour trois raisons: l'auteur était israélite, communiste, et René Schicklœle dédicataire. Ces obstacles ne firent que stimuler LafJont qui fit appel et remporta la victoire de haute lutte, avec une seule concession, la suppression de la dédicace à René Schicklœle. Du judaïsme et du soi-disant communisme de l'auteur, il ne jùt jamais question et le livre parut en 1942. Voir un écrivain non arien triompher de la censure, à croix gammée représentait alors une performance inimaginable. A Bordeaux où j'habitais alors avec des amis au courant de la chose, nous jetions des coups d'œil complices sur les étalages des librairies où le nom de Maxime Alexandre au-dessus de Hölderlin le poète nous faisait un signe néanmoins amical et goguenard. C'était comme une promesse de liberté, un espoir déjà. Mais nous n'avions pas tout vu: notre jubilation toucha au délire lorsque le Stürmer, évangile quotidien de l'hitlérisme, le Docteur J. Goebbels en personne, avait consacré le meilleur de son style à l'écrivain français qui avait si exemplairement su interpréter l'art et la pensée d'Hoïderlin, poète allemand. Maxime Alexandre abasourdi - on l'eut été à moins - a cru vivre un gigantesque canular surréaliste! <sup>5</sup>*

Si nous avons laissé si longtemps la parole à R. Kiehl, c'est que ce genre d'événement drôle était particulièrement rare pendant cette période fertile en drames.

Mais Maxime Alexandre ne se contente pas de ce succès et il continue la rédaction de sa pièce de théâtre *Le Juiferrant* <sup>6</sup> qu'il avait commencée à Vence

4. Roger Kiehl, in *Maxime Alexandre* (Cat. d'expo.) Bibliothèque humaniste de Selestat (18. 9 — 13.11. 1982).

5. *Id.*, *ibid.*

6. Maxime Alexandre, *Le Juiferrant*, Gallimard, 1946; repr. Limoges, Rougerie, 1979.

en 1941, et dont le thème l'avait hanté depuis longtemps (il avait écrit dans sa jeunesse «Un Juif errant » en allemand dont le manuscrit est perdu). Pour Alexandre, Jude, le juiferrant, est le frère de Jésus.

## LA FLAMME CONSUME LE REGARD

Au delà des souffrances endurées, les poèmes de cette période sont comme un cri de vie pour honorer sa promesse mise en exergue : «ne pas oublier ce que j'ai vu». Les poèmes écrits entre 1941 et 1945 portent tous la marque de cette blessure que la guerre a ouverte en lui.

Sur la photo icône des surréalistes, où Maxime Alexandre est à côté de Louis Aragon en 1929, ils ont tous les yeux fermés et encadrent l'œuvre de Magritte représentant un nu féminin avec l'inscription: «je ne vois pas la (femme) cachée dans la forêt»<sup>7</sup>. L'importance des yeux fermés ou ouverts sur le monde extérieur et/ou intérieur s'impose également dans les vers écrits par Alexandre durant la guerre de 1939-1945 et publiés dans le recueil *Les Yeux pour pleurer*<sup>8</sup>.

Présent dans le premier poème dès le troisième vers de la première strophe «La flamme consume le regard» (YP, 5) le thème du regard brûlé, éteint, est repris dans le deuxième poème:

*Ils ont faim*  
*Errant parmi les fleurs sans larmes*  
*Et le ciel baisse les yeux*  
[...]  
*Ils ont faim*  
*Et la faim la faim nue*  
*Les a serrés dans ses bras*  
*Le vent a soufflé les lampes comme le regard* (YP, 5)

*Ils ont faim*  
*Ils ont peur du vent*  
*Ils essuient les larmes du vent* (YP, 6)

Cette fois le thème des yeux est associé au regard baissé, aux lampes sans lumière, et aux larmes. Mais omniprésents sont aussi la souffrance, la peur, la faim, le froid.

Parmi les vingt poèmes qui se succèdent dans les quatorze pages du recueil *Les Yeux pour pleurer*, nous avons choisi de commenter plus longuement le quatrième où s'exprime avec une simplicité poignante toute la nostalgie et le désarroi du poète soldat prisonnier:

*Le fleuve coulait loin de nous,*

7. Montage de photos d'identité du groupe surréaliste encadrant l'œuvre de René Magritte, publié dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929.

8. Maxime Alexandre, *Les Yeux pour pleurer*, Sagittaire, 1945, p. 7.

*Un arbre seul pour le trahir  
Nous le regardions à travers le grillage*

*La mer chantait loin de nous  
Un souvenir pour la surprendre  
Le silence de l'espoir cherchait ce nom là*

*Un nom oublié comme un autre  
Faisait pleurer le poète et l'ouvrier  
Ils ont longuement suivi des yeux  
Un vol d'oiseaux migrants (YP, 7)*

Dans ce poème, nous voudrions d'abord souligner l'importance accordée au regard et à l'ouïe. Dans les trois premiers vers est évoqué l'univers à la fois clos et infini des prisonniers que le grillage sépare des horizons lointains. Un arbre vu à travers un grillage devient signe de la vie ailleurs, de l'eau qui abreuve ses racines, du fleuve qui coule à la mer. Chaque prisonnier peut voir en cet arbre une image de lui-même tel qu'il voudrait être, c'est à dire au-delà du grillage. Le monde de la guerre n'est présent qu'à travers la captivité des soldats, leur éloignement de tout: «le fleuve coulait loin de nous » et « la mer chantait loin de nous ». Avec le verbe « chanter » s'exprime toute la nostalgie du bonheur perdu, inaccessible. La mer chantante à laquelle pense le poète captif derrière le grillage ne saurait être que la Méditerranée, et le fleuve pourrait bien être le Rhin.

Laissons-nous porter par les verbes des six premiers vers: couler, chanter, chercher, surprendre et regarder. Les premiers sont conjugués à l'imparfait, les actions se suivent et ont une durée. Les seconds sont à l'infinitif, donc plus statiques. Les articles indéfinis et définis alternent dans le poème. À la fin de la deuxième strophe est introduit le questionnement à propos d'un nom: « Le silence de l'espoir cherchait ce nom-là ». Le regard quitte le paysage découvert à travers le grillage et l'attention se concentre sur le souvenir. Le chant de la mer entraîne l'esprit vers un autre langage, vers une bribe de ce langage, un nom particulier: « ce nom-là », pourtant effacé lui aussi de la mémoire: « un nom *oublié* comme un autre ». A la suite du poète, le lecteur s'interroge. Que cache ce nom énigmatique? Que voient ou ne voient pas les yeux baissés du poète prisonnier?

### **LA QUÊTE DE L'INFINI**

Le contexte éclaire *ce nom* d'une lumière singulière. Il est à la fois lié à l'espoir qui préside à sa recherche, mais sa perte est source de désespoir. La première pensée concernant *ce nom* qui « faisait pleurer le poète et l'ouvrier », surtout dans l'état de captivité où se trouvaient l'un et l'autre, c'est que ce nom serait « liberté ». La privation de liberté efface les différences de classe, plonge le travailleur et l'intellectuel dans la même détresse. On retrouve ici le Maxime

Alexandre communiste, partisan d'un surréalisme engagé dans la lutte pour la justice sociale, mais aussi le poète dont l'aspiration fut de tous temps la liberté. Le terme «liberté» brille comme un fanal dans quelques titres et textes écrits dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, et après son entrée au groupe surréaliste. Dès 1924, dans le texte «Halte-là! » encore écrit en allemand et qui clôt *Zeichen am Horizont*<sup>9</sup>, Alexandre affirmait «Mon destin n'est pas prisonnier de mes mots. Je suis libre. LIBRE ». En 1926 il publie dans *La Revue européenne* le texte poétique «Liberté chérie<sup>10</sup> ». Une phrase de Chateaubriand est mise en exergue qui reflète sa propre quête d'absolu: «Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur?» C'est le premier texte écrit directement en français. Jusque-là Alexandre n'avait écrit qu'en allemand et considérait encore la langue française comme une «belle étrangère », pour laquelle il aura bientôt «le coup de foudre» :

*Ce fût le 2 janvier 1925. j'eus le coup de foudre. si l'expression se justifie à propos de ma première inspiration dans la langue que je croyais ne jamais arriver à apprendre et que sans fausse modestie, je n'ai jamais apprise. J'ai dit « inspiration », j'aurais pu risquer le mot nouveau et plus précis « d'écriture automatique » car c'est en me fiant à elle que j'ai pu m'exprimer pour la première fois de manière satisfaisante. (MS, 91-92)*

De toute évidence le nom «Liberté» est à replacer dans le contexte de la Révolution française, de la fondation de la République française qui condense son programme en trois mots : «Liberté, égalité, fraternité» et chante la «liberté chérie» dans son hymne national. Mais aussi dans cette période de mutation à la fois traumatisante et enthousiasmante, où Alexandre passe de la langue allemande de son enfance et de ses poètes préférés Novalis et Hölderlin, à la langue française de Rimbaud et de ses nouveaux amis Aragon et Breton. En 1927 paraît sa brochure *Les Dessesins de la liberté* où il affirme sa liberté et prend ses distances par rapport aux orthodoxies communiste et surréaliste, dont il redoute l'endoctrinement.

«Liberté» pourrait donc être ce qui se cache derrière ce *nom-là*, objet de désir et de nostalgie en cette période de défaite et de captivité. De cette même période date le poème «Liberté» de Paul Éluard dont la poésie est à bien des égards si proche de celle d'Alexandre.

Alexandre profitera aussi de l'oisiveté imposée par sa captivité pour approfondir des réflexions qui lui tiennent à cœur depuis sa prime jeunesse. Il se replonge dans la lecture de la Bible : «Je lis l'Évangile, n'est-ce pas Jésus, le fils de Joseph, alors comment nous dit-il qu'il est descendu du ciel!» (PR,

9. Maxime Alexandre, *Au miroir des mots*, Strasbourg, bf, 1996, pp. 44-45.

10. *La Revue européenne*, 1<sup>er</sup> septembre 1926, pp. 31-46.

II. Maxime Alexandre, *Les Dessesins de la liberté, hors commerce*, 1927. Voir ci-dessous p. 215.

172). De Jésus, il affirme aussi qu'il est venu écraser les poux de l'esprit (PR, 174).

*Le nom oublié* serait-il le nom de Dieu? Un nom que Maxime Alexandre aurait voulu oublier durant son engagement communiste et surréaliste et qui dans la détresse retrouve lentement le chemin de sa conscience. Il s'agit du nom ineffable et imprononçable que la liturgie juive désigne souvent sous le nom de « Ha Shem ». Cette deuxième interprétation ne contredit en rien la première puisque Dieu ou le Lieu dans le Livre d'Esther comme dans divers livres bibliques (Exode, Deutéronome), est assimilable à la libération et à la liberté découlant de cette libération<sup>12</sup>. Cela pourrait expliquer qu'à la fin du poème les yeux des prisonniers rejoignent les oiseaux dans leur vol céleste : « Ils ont longuement suivi des yeux/Un vol d'oiseaux migrateurs » (YP, 7).

## INTÉRIORISER LE VISIBLE

J'emprunte au catalogue de l'exposition *Comme un oiseau* ces quelques mots d'Hervé Chandès :

*Un ciel sans oiseaux est un espace immobile et muet mais l'œil patiente. Sous nos yeux, ils apparaissent et disparaissent, répètent l'éphémère, leur mystère est total, ils inspirent le sentiment du temps et de l'espace une manière d'intérioriser le visible.*<sup>13</sup>

Dans le quatrième poème du recueil *Les Yeux pour pleurer*, Alexandre semble vouloir refléter cette même idée d'intériorisation: « Et les yeux fermés/Il s'était accordé à son imagination » (YP, 7).

Nombreux sont encore dans ce même recueil (mais aussi dans *Portrait de l'auteur*) les vers où survient le regard tourné vers le dehors ou le dedans. « Je pleure de ne pas voir [...] Je vois sans voir » (YP, 9), « Je vois le corps nu de la terre » (YP, II) ou « J'ai vu des corbeaux sur les tombes/J'ai vu le ciel fermé des nuits éteintes » (YP, 13).

L'un des poèmes du recueil est dédié à Nicolas Walster, son compagnon de captivité à Baccarat qui lui fit découvrir ce que pouvait être la solidarité et la générosité de certains de ces hommes que le destin avaient jetés pêle-mêle dans ce camp de prisonniers. Il prit soin du poète quand, rongé par la solitude et la faim, celui-ci commençait à s'abandonner au désespoir. Mais c'est aussi l'écriture qui une fois de plus lui permet de survivre. Quelques années plus tard, en 1953, il s'en explique lui-même:

*Cette vogue tout à coup dans le malheur, prouve que la poésie n'est pas un luxe mais quelque chose d'actif et de réel, capable de satisfaire une faim physique et morale. Cela ne veut pas dire que la poésie se contente de donner des préceptes ou des mots d'ordre. Au contraire, elle ne doit pas être un mot d'ordre, mais l'ordre même, non pas un poteau indicateur*

12. Psaume 105 v. 43, Psaume 106 vA3, Psaume 31 v.2-3.

13. Hervé Chandès, in *Comme un oiseau* (Cal. d'expo.) Fondation Cartier, 1987.

*mais la route. Elle ne démontre pas, elle dit, elle est libération de l'esprit, chemin de la connaissance* <sup>14</sup>.

L'apaisement que lui apportait l'écriture, sa poésie l'apportait aussi à des soldats inconnus de lui comme ce compagnon de captivité qui lisait *Cassandra de Bourgogne* ou en un autre lieu au cœur de la guerre, Louis Calaferte, cet ouvrier devenu écrivain un peu à cause de Maxime Alexandre comme il le confie bien plus tard à la veuve du poète :

*J'ai de Maxime Alexandre un souvenir particulier que je me permets de rapporter ici : en 1943, ouvrier en usine, il avait fallu que je parte à la campagne, dans un village de la Loire, Andrézieux. Avant de partir, je ne me souviens plus comment j'avais eu en main un livre intitulé Hölderlin, le poète que je lus avec passion, solitaire et fou du désir d'écrire, sans connaître ni Holderlin, ni Maxime Alexandre. J'étais inculte, et dans la nuit, j'entendais les convois de l'armée allemande, heureux et hors du monde grâce à la magie de l'écriture de votre mari que je ne devais retrouver que plus tard* <sup>15</sup>

Les poèmes de *Les Yeux pour pleurer* ne sont pas seulement un douloureux témoignage de la guerre et de son cortège de détresses comme nous l'avons dit. S'ils nous touchent aujourd'hui, c'est qu'ils reflètent le destin de l'homme toujours en quête de l'inaccessible en dépit du contexte dans lequel il est contraint de vivre. Dans le poème sur lequel nous sommes arrêtés plus longuement, l'image des « oiseux migrateurs » de la fin l'exprime symboliquement. C'est cette même idée que Rimbaud a exprimée dans *Une saison en enfer*, que « la vraie vie est absente » ou « Décidément, nous sommes hors du monde » <sup>16</sup>.

Les yeux et les larmes évoqués dans ces poèmes de guerre sont présents déjà à la fin du chant à Notre Dame dans la liturgie, c'est-à-dire juste avant d'aller dormir : « *in hac lacrimarum valle* » (J,54-55). En 1945, comme beaucoup de ses contemporains, Maxime Alexandre estimait n'avoir plus que « les yeux pour pleurer ». Cette locution populaire lui semblait exprimer l'état dans lequel l'avait laissée la guerre. Quand plus tard il chercha un titre pour un autre recueil de poèmes, il l'appela *La Peau et les os* <sup>17</sup> car il ne lui restait plus effectivement que la peau et les os. Ces locutions figées sont des constats d'un réalisme lucide et désabusé. C'était aussi celui d'une contemporaine d'Alexandre, Etty Hillesum, morte à Auschwitz en 1943, quand elle écrivait : « Un poème de Rilke, est aussi réel, aussi important qu'un garçon qui tombe d'un avion. Tout cela, c'est la réalité du monde et tu n'as pas à privilégier l'un par rapport à l'autre » <sup>18</sup>.

14. Maxime Alexandre, *Journal 1951-1975*, José Corti, 1976, pp. 54-55.

15. Lettre non datée de Louis Calaferte à Mme Berthe Alexandre.

16. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1946, pp. 113, 213-216.

17. Maxime Alexandre, *La Peau et les Os*, Gallimard NRF, 1956.

18. Etty Hillesum, *Une vie bouleversée*, Seuil, 1945.

Dans des notes non publiées, Maxime Alexandre conclut lui-même laconiquement en cette année 1943 : « Quand cette guerre a commencé, j'étais jeune, la guerre finie, je serai vieux »<sup>19</sup>.

Le poète, jusque-là plutôt épargné par le destin, est passé par la dure expérience de sa vie de soldat et de prisonnier. Pour n'être pas détruit par l'adversité, il n'avait qu'un recours: écrire. L'écriture le sauva de plusieurs manières. Il fut libéré grâce à *Cassandre de Bourgogne*, comme nous l'avons vu dans l'anecdote rapportée. Mais elle le sauva aussi en quelque sorte du désespoir et de lui-même, le fit mûrir et accéder à une autre réalité qui n'est pas donnée, qui paraît inaccessible. Toute la vie et toute l'œuvre de Maxime Alexandre ont été une quête de cette réalité-là. Par-delà les épreuves, la poésie (écriture pour lui, lecture pour nous) ouvre l'accès à la vraie réalité du monde, des autres et de soi. C'est ce que le poète exprime encore dans son *Journal* à la fin de sa vie :

*Dans la poésie, l'homme, construction le plus souvent abstraite, devient réel: homme sensible à l'homme, homme compréhensible à l'homme, homme accessible à l'homme.* (1, 136)

Strasbourg

19. Maxime Alexandre: Agendas inédits, 1943, p. 6.

# DE LA CHANSON POPULAIRE AU SURREALISME RHÉNAN

Michèle FINCK

*C'était pour toi pour tes lèvres  
Le sel marin la grande marée  
Les pots enchantés étaient pour toi*

*Les oiseaux: du ciel disais-tu  
Ne vieillissent jamais  
Ils purifient la flamme et l'orage*

*Chaque jour était plus clair que la veille  
La première aurore le premier désir  
Depuis le commencement du monde <sup>1</sup>*

Poème de la transparence, *Présent et passé* de Maxime Alexandre se donne à lire comme une éclaircie qui assigne à la poésie une fonction clarifiante. À l'avenir du monde et de l'écriture, les oiseaux (dans le poème *Déchaîné* ils sont « pareils aux paroles ») proposent ici deux valeurs que le poète voudrait d'art et de vie : clarté (« Chaque jour était plus clair que la veille ») et pureté (« Ils purifient la flamme et l'orage »), dans un mouvement d'adhésion qui est celui d'une remontée heureuse vers l'origine (« La première aurore le premier désir »). Lire *Présent et passé*. c'est être témoin de ce moment étonnant où celui que Valéry appelait « le Virgile du surréalisme » transgresse la poétique de Breton et soumet la rhétorique surréaliste, vouée à l'obscur de « la plus belle des nuits, la nuit des éclairs » (premier *manifeste*), à l'épreuve d'une purification.

Ce sont les chatolements du surréalisme que l'on devine certes à travers la qualité aurorale de ce poème, la liberté de sa dérive verbale, la soudaineté de ses associations, l'invocation au merveilleux, la relation immédiate de l'être à lui-même, l'identité de la poésie et du don d'amour (« C'était pour toi pour tes lèvres ») sous le signe d'Éluard: « l'amour la poésie ». Mais alors que l'esthétique de Breton accorde aux recherches techniques et aux effets formels la plus grande attention, le poème de Maxime Alexandre ne recourt presque

1. « Présent et passé », dans Maxime Alexandre, *La Peau et les Os*, Paris (Gallimard), 1956, p. 12.

pas au pouvoir des formes. La poésie ici accepte de se détourner d'elle-même, de se déprendre de l'art et de ses figures. La poésie s'absente de la poésie, efface toute trace d'elle-même. Que reste-t-il de la définition, proposée par Jean Cohen, de la poésie comme « écart » ? La langue de Maxime Alexandre retrouve la voie vers la parole commune, « purifiée ». Où est ici l'image, qui « laisse à peine au poète le temps de souffler sur le feu de ses doigts » (premier *Manifeste*) et qui est, pour Breton, le signe de la vraie parole surréaliste ? Dans la clarté grandissante du jour et du langage, il n'y a aucune « rosée à tête de chatte ». Pas même une métaphore ! Pour enrichir la parole du « mot plus simple que le silence » (dans le poème *La création*), Maxime Alexandre regarde « les oiseaux » et les nomme « oiseaux du ciel ». Au centre de cette poésie affranchie d'elle-même, il y a l'adjectif « pertinent » (défini par Cohen dans *Structure du langage poétique*) qui coïncide avec l'immédiateté de l'être et du monde : « le sel marin la grande marée ». « la première aurore le premier désir ». L'absence de ponctuation et l'ellipse de la coordination soulignent la clarté aurorale de cet adjectif, qui porte en lui l'intuition d'un rapport direct avec l'évidence des choses, en la rendant miraculeusement palpable. Maxime Alexandre dit ici sa foi en un monde rédimé par le simple. Sa langue gravite autour de quelques substantifs universels, mots-éléments (« marée », « flots », « flamme », « orage ») et mots-sens (« lèvres », « oiseaux », « ciel », « jour », « aurore »), qui recèlent en eux la croyance naïve, sans laquelle il n'est pas de poésie, en une adéquation du mot et de l'être. Le dépouillement de la syntaxe (prédominance des verbes limpides « être » et « dire », emploi exclusif de l'indépendante, préférence dans la seconde strophe pour le style direct et la proposition décalée sans guillemets) et la régularité du schéma métrique (trois strophes de trois vers non rimés, à cadence légèrement majeure) se lisent comme un coup de boutoir à la notion d'art et accompagnent l'avancée calme de l'être vers la transparence originelle. L'article défini (« le sel », « la marée », « les flots », « les oiseaux », « la flamme », « l'orage ») incarne les choses qu'il nomme et souligne la saisie lumineuse du monde par le langage. Ici la langue est rendue à l'eau, à l'originel. Le fait esthétique est quelque chose d'aussi évident, d'aussi immédiat que l'amour, que la « grande marée ». La poésie clarifiante de Maxime Alexandre accomplit, sans y toucher, l'acte de la modernité : elle ne nous donne pas que des mots, ce qui serait peu de choses ; elle nous « donne à voir » (Éluard) la transparence ; elle s'oublie elle-même, elle défait les figures et les rhétoriques, elle s'arrache à la littérature. Maxime Alexandre sait que « le feu de la poésie ne marque qu'à peine là où il touche » (Yves Bonnefoy, *Le nuage rouge*).

Mais où le poète de *Présent et passé* a-t-il puisé cette transparence, cette intuition d'un dire simple, qui « clarifient » la poétique surréaliste si éprise souvent d'elle-même ? Il semble ici que ce soit l'enfance, l'enfance alsacienne à l'écoute des derniers échos du romantisme allemand, envoûtée qu'elle était par les légendes rhénanes (« *In meinen Triumen sind aile Gewiisser von*

*Nixen und Sirenen bewohnt geblieben... Kein Quell, kein Brunnen, kein deutscher Quell oder Brunnen, ohne weibliche, überirdische oder greifbare Figur* »<sup>2</sup>, qui ait répandu dans la langue du poète en devenir une nappe de lumière limpide. Qu'on ne se méprenne pas : nulle trace, dans cette poésie du « jour », du romantisme nocturne d'un Novalis.

Le romantisme cher à Maxime Alexandre, celui qui l'a nourri bien avant sa rencontre parisienne avec le surréalisme dans les années 1920, c'est celui de Brentano et de la chanson populaire. Le surréalisme de Maxime Alexandre est passé, en quelque sorte, par le filtre rhénan du romantisme. Breton ne s'y était pas trompé, qui disait du poète alsacien qu'il représentait, au sein du groupe surréaliste, « le type rhénan et romantique »

Il faut lire l'évocation des « flots enchantés » (vers 3) comme l'accomplissement de la rencontre du surréalisme - si attaché à révéler le pouvoir magique des choses et du langage qui les incarne - et du romantisme (la « Lore Lay » de Brentano). L'union de l'eau et de la femme, célébrée par Maxime Alexandre (« pour les lèvres/Le sel marin la grande marée »), est beaucoup plus qu'un thème surréaliste. Elle puise aux sources des ballades populaires allemandes, entendues et chantées à l'école en Alsace (« *Es wollt' ein Mägd' ein Wasser ho/en* »<sup>3</sup>). Et c'est jusqu'à la foi en la « clarté » et la « pureté » que l'on retrouve dans le vers musical - n'est-il pas à lui-même son propre Lied? - de Brentano. Souvenons-nous de *Der Spinnerin Lied*<sup>4</sup> construit sur le retour, comme en un refrain où se chante l'effusion éperdue du cœur, des adjectifs « clair » et « pur » : « *Den Faden k/ar und rein* »<sup>5</sup> (strophe 2), « *Mein Herz ist klar und rein* »<sup>6</sup> (strophe 4), « *Der Mond scheint k/ar und rein* »<sup>7</sup> (strophe 6). L'appel du romantisme allemand, dans la poésie française de Maxime Alexandre, est fidélité à l'enfance alsacienne. Cette poésie qui se donne à lire comme une lente dérive de l'être vers l'origine - « Pas à pas je m'achemine vers mon lit des temps anciens » (Je suis revenu) - trouve dans la chanson populaire la voie vers la régression, au sens étymologique du terme. « *Denn im Arifang wer das Spie/* »<sup>8</sup>, affirme Maxime Alexandre dans la version qu'il propose de l'Évangile selon saint Jean<sup>9</sup>. Or la chanson populaire n'est-elle pas la compagne du « jeu », son équivalent dans la langue, sa sœur en enfance?

2. Maxime Alexandre, « Zwei Sprachen, zwei Mythologien », dans l'anthologie *Nachrichten aus dem Elsass*, publiée par Adrien Finck, Hildesheim (Olms), 1977, p. 136. (Trad: « Dans mes rêves toutes les eaux sont restées la demeure de nixes et de sirènes... Aucune source, Aucune fontaine allemande sans la présence d'une figure féminine surnaturelle ou réelle. »)

3. Trad. : « Une jeune servante voulait chercher de l'eau. »

4. Trad. : « La chanson de la fileuse. »

5. Trad. : « Le fil clair et pur. »

6. Trad. : « Mon cœur est clair et pur. »

7. Trad. : « La lune brille claire et pure. »

8. Trad. : « Car au commencement était le jeu. »

9. Geburt, dans *Nachrichten aus dem Elsass*, p. 9.

C'est le rythme de la chanson populaire, c'est Brentano et sa musique que l'on entend ici à travers le jeu, presque naïf parfois mais en accord avec le monde, des répétitions de mots et de sons: répétition de « pour », soulignée par l'analogie phonique des groupes «pour toi » et «pour tes » (premier vers) ; similitude sonore - qu'une poésie surréaliste jugerait sans doute trop simple - entre « marin » et « marée » (deuxième vers) ; allitération des « t », écho phonique du groupe « enchantés étaient » et reprise du refrain « étaient pour toi » (troisième vers) ; mise en sourdine des ruptures strophiques par la correspondance des sons « oi » (« pour toi Les oiseaux ») et par celle des mots « vieillissent » et « vieille » ; rubato des sons « s » alternativement sourds et sonores (« Les oiseaux du ciel disais-tu ») ; ligne musicale modulée par le jeu des « é » fermés et des « è » ouverts (« Chaque jour était plus clair que la veille »), comme si la clarté progressive du monde coïncidait avec l'ouverture des voyelles ; retour à la cadence binaire du second vers par la répétition de l'adjectif « premier » (« La première aurore le premier désir ») ; point d'orgue des voyelles et des consonnes nasales dans le dernier vers (« Depuis le commencement du monde »). L'accent parfois un peu hautain du surréalisme français, ses jeux intellectuels, voire sa prestidigitacion abstraite, s'effacent ici devant l'épanchement purement mélodique de la clarté dans la langue.

L'effusion lumineuse de la parole du poète travaille à guérir l'être de la faille qui le traverse. Quelqu'un, en Maxime Alexandre, continue à souffrir de l'écartèlement entre la langue maternelle et la langue poétique. En 1972, préfaçant une anthologie des poètes d'Alsace de la génération nouvelle, de langue française, il écrit :

*Je ne leur souhaite pas un sort comparable au mien. La lutte du poète avec le langage, quelles que soient les circonstances et l'époque, est toujours dure. Mais ils ont sur moi cet avantage : la langue des contines qu'ils ont chantées et celle des poèmes qu'ils écrivent est la même, alors que mes chansons d'enfant à moi étaient allemandes.* <sup>10</sup>

Il faut relire maintenant *Présent et passé* : déchiffrer dans la poétique clarifiante un exorcisme, dans l'aspiration à la poésie populaire un travail de réconciliation entre la langue de l'enfance et la langue de la maturité - comme si retrouver dans la poésie en français la pureté mélodique des chansons populaires allemandes, c'était panser la blessure ouverte, dans la chair de l'enfance, par le divorce entre le verbe poétique et la langue des comptines au « commencement du monde ». Sans doute comprenons-nous désormais la substitution du mot « *Spiel* » au mot « *Wort* » dans l'Évangile de Jean. C'est que, chez Maxime Alexandre, la « parole » à son origine (« *Wort* » II) est frappée d'un clivage - langue maternelle / langue poétique -

10. *Poésie I*, La nouvelle poésie d'Alsace, 1972, p. 5.

11. Trad. : (mot), ici «verbe».

que seul le « jeu » (« *Spiel* »), seule la chanson populaire allemande transmuée en poésie française moderne, peuvent guérir<sup>12</sup>.

Lire *Présent et passé*, c'est peut-être retrouver la trace d'un compagnonnage : celui de Maxime Alexandre et de Max Erost qui se sont rencontrés dès 1919, collaborateurs qu'ils étaient tous deux de la revue *Der Strom* éditée à Cologne. L'appel de la terre et les légendes rhénanes, la voix ensorceleuse des « flots enchantés », la rencontre du surréalisme et du romantisme, ne les découvrons-nous pas aussi dans les tableaux de Max Ernst: « La nuit rhénane » (1944) ou « Vater Rhein » (1953) ? Et dans l'œuvre du poète comme dans celle du peintre, c'est à la fin de leur vie surtout, cette écriture clarifiante qui respire la lumière, cette éclaircie qui restitue l'éclat du premier matin du monde. Et pourquoi ne pas s'offrir le bonheur d'imaginer *Présent et passé* se diaprer, comme d'une aurore partagée, de l'énigme lumineuse, éclaboussée de transparence, des dernières toiles de Max Ernst, où la lumière, pénétrant la couleur, la transforme : « Sérénité » (1962), « L'air lavé à l'eau » (1969) ?

*Université de Strasbourg II*

<sup>12</sup> *Présent et passé* a été traduit en allemand par Kay Borowsky dans l'édition bilingue *Das Meer sang lern von uns*, Berlin (Henssel), 1984. On a pu remarquer à cette occasion combien la traduction faisait apparaître un fond germanique de la poésie de Maxime Alexandre (cf. Adrien Finck, « Chronik der deutschsprachigen Literatur im Elsass », dans *Revue alsacienne de littérature*, n° 10, 1985).

# QUAND MAXIME ALEXANDRE CHOISIT « SON » IMAGE DE HÖLDERLIN

Charles FICHTER

1939 est l'année à la fois de la publication de *Cassandre de Bourgogne*, et l'année où il achève son travail de présentation de Hölderlin avec un choix de poèmes traduits. Le manuscrit est prêt le 31 août 1939, littéralement à la veille de la guerre. 1

Lorsque le livre paraît en 1942 - *Holderlin le poète* chez Robert Laffont à Marseille, avec une introduction d'une centaine de pages et un choix d'une vingtaine de poèmes traduits - on peut le considérer comme un prélude à l'année 1943, qui est celle de la commémoration du centenaire de la mort de Hölderlin. Cet aspect éditorial ne doit pas cacher le fait qu'il s'inscrit en même temps dans un débat plus ancien que l'on peut résumer par la formule de Pierre Bertaux en 1936 : « Il faut choisir son image de Hölderlin ! »

Etant donné que le manuscrit fut achevé en 1939 et qu'inclure la vie intellectuelle pendant la guerre aurait nécessité un travail dépassant largement les limites de cette contribution, nous avons volontairement restreint notre propos à ce débat plus ancien - quelle image de Hölderlin apparaît dans ce livre pour répondre à la question de Bertaux - et essayé de définir la place de l'image de Hölderlin au sein de l'œuvre de Maxime Alexandre dans son ensemble. Nous tenterons de mettre en évidence

-les termes du débat sur Hölderlin chez les « médiateurs », en particulier les cercles fréquentés par Maxime Alexandre avant 1939, surréalistes, germanistes ou écrivains liés à l'Alsace.

-les affinités profondes que Maxime Alexandre découvre entre sa propre sensibilité et celle du poète

-les relations entre « son » image de Hölderlin et l'évolution ultérieure de son œuvre.

1. Cf. Maxime Alexandre, *Holderlin le poète*, Étude critique suivie d'un choix de poèmes par Maxime Alexandre. Ed. Robert Laffont, Marseille, 1942.

## LES TERMES DU DÉBAT SUR HOLDERLIN CHEZ « LES MÉDIATEURS »

Le cercle des surréalistes

Hölderlin étant souvent évoqué en relation avec les romantiques <sup>2</sup> même si en même temps on souligne sa spécificité, il est légitime de considérer la réception de Hölderlin en France en relation avec celle du romantisme d'une part. Maxime Alexandre ayant fréquenté les surréalistes d'autre part, on peut s'interroger sur les impulsions qui auraient pu venir de ce côté là, d'une alchimie entre surréalisme et romantisme.

Revenons sur quelques rencontres. En 1917, Maxime Alexandre « rencontre » <sup>3</sup> les précurseurs du surréalisme, le mouvement dada, en Suisse. Il y a là en particulier Arp, au café Bellevue à Zürich. Arp appartenait au mouvement dada, mais était considéré en même temps par les surréalistes qu'il rejoindra comme l'héritier d'une tradition allemande et romantique.

A son retour de Suisse après la guerre, Maxime Alexandre fait la connaissance de Breton au début des années 20, après avoir rencontré à Strasbourg la cousine de la femme de ce dernier, Denise Kahn, et Aragon. <sup>4</sup> Les multiples facettes de l'action de celle qui deviendra plus tard Denise Lévy, puis Naville commencent à être connues.

Cette contribution est l'occasion de revenir sur son rôle pour ce qui est de la transmission de Hölderlin en France, mais hors du cadre institutionnel. Marguerite Bonnet la définit ainsi :

*D'une vaste culture, aussi bien allemande que française, elle (Denise) a contribué à intéresser les surréalistes au romantisme allemand et à le leur faire connaître. (...) son intelligence, sa finesse, mais aussi une sensibilité qu'on devinait intense dans son extrême retenue, tout faisait d'elle un être d'une haute harmonie.*

Denise Lévy aimait la littérature allemande par-dessus tout. De quand date sa passion pour Hölderlin ?

En 1967 elle signe la traduction des lettres de Hölderlin dans le volume de la Pléiade qui lui est consacré sous la direction de Philippe Jacottet. Notre hypothèse est que sa passion pour Hölderlin renvoie à la constellation strasbourgeoise. Que c'est la même constellation qui est en partie à l'origine de la passion de Maxime Alexandre pour Hölderlin.

- Il est curieux de constater en effet qu'Aragon dans son roman *Blanche ou l'oubli* associe Hölderlin à Denise qui se cacherait derrière le personnage

2. Cf. Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, 1937.

3. Voir à ce sujet la contribution d'Aimée Bleikasten ci-après p. 194.

4. Cf. Bonnet, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Librairie José Corti, Paris, 1975. Voir aussi Maxime Alexandre, *Mémoires d'un Surréaliste*, Paris, 1968, et Aimée Bleikasten, « Échos du surréalisme à Strasbourg », in *L'Europe surréaliste, Mélusine* sous la direction de Henri Béhar, Paris, 1994.

de la traductrice de Hölderlin <sup>5</sup>. Denise Lévy dont il fut amoureux à l'époque où il fréquentait Maxime Alexandre à Strasbourg.

- Mais Aragon associe Hölderlin à Maxime Alexandre <sup>6</sup> aussi, directement. Racontant un voyage à Strasbourg qu'il situe en 1922, il écrit : « Je ne vous raconte tout ça que pour vous dire comment et par qui, en premier lieu, mon attention avait été attirée sur un poète allemand (...) dont personne ne parlait en France. » Aragon continue ainsi :

*C'était que, sous le prétexte de la philologie, il voulait s'assurer, Maxime, d'une traduction qu'il en avait faite. J'y jetai un coup d'œil sans trop comprendre l'intérêt de ces poires jaunes et de ces églantines Le nom de l'auteur ne me disait rien. C'est pourtant ainsi que je fis connaissance avec Holderlin, et je fus après longtemps poursuivi par l'impossibilité de traduire cette Hälfte des Lebens qui semblait si simple à première vue. Je n'arrivais pas à me résoudre aux mots français du dictionnaire. Et je craignais d'inventer, par exemple, si, à ins heilignuchterne Wasser .. je donnais pour équivalent dans l'eau saintement dégrisante, ce que par la suite des temps je n'ai retrouvé ni chez Maxime Alexandre en 1942, ni chez Geneviève Bianquis en 1943. Mais là n'est pas la question : l'essentiel est qu'au moins par ses vers Johann-Christian Friedrich Holderlin était entré dans ma vie en 1922. <sup>7</sup>*

D'après Aragon, donc, c'est par Maxime Alexandre qu'il découvre Hölderlin, Hölderlin qu'il associe ensuite à la personne de Denise, qu'il définit comme la traductrice de Hölderlin.

Or Maxime Alexandre conteste cette façon de voir les choses sans pour autant donner sa propre version sur les rapports entre Hölderlin et Denise. Commentant les lignes d'Aragon citées plus haut, il écrit : « Aragon n'a certes pas à rendre compte de ce que, romancier, il raconte. Il savait trois mots d'allemand. Comme dans tous les romans du monde, fiction et réalité se mêlent dans *Bianche ou l'oubli*. » Cette réplique, peu explicite et un tantinet piquée au vif de Maxime Alexandre, laisse une part de mystère ...

Quelques ultimes remarques pour débrouiller l'écheveau entre la fiction et la réalité. En 1920, Maxime Alexandre étudie les lettres et la philosophie, fait une licence de lettres (option allemand) <sup>8</sup>. L'année suivante, il est à Venise avec Amalia, et à « Salonique la juive », en Grèce. À Salonique, il rencontre le Grand Rabbin. C'est là-dessus, c'est-à-dire : après des essais de traduction et d'écriture en allemand pendant la guerre - traduction de Rimbaud et rédaction

5. C'est la thèse de Pierre Daix, in *Lettres à Denise* présentées par Pierre Daix, Paris, 1994.

6. L'inverse est vrai également. En effet, la référence à Hölderlin se retrouve dans le texte de Maxime Alexandre paru en 1927, *Les Desseins de la liberté*, analysé dans la contribution d'Yves Lavoine ci-dessus p.36.

7. Cf. *Maxime Alexandre vu par ses amis*, Éditions Henry Fagne, Paris, 1975.

8. Cf. Sylvia Alexandre, *L'itinéraire spirituel de Maxime Alexandre*, Thèse de Théologie catholique, Strasbourg, 1985, p. 271.

du *Juif errant* -, des études d'où l'allemand n'était pas absent, des expériences amoureuses, un voyage en Grèce, la confrontation avec la tradition juive, que se greffe la rencontre avec les surréalistes. et probablement déjà, si l'on en croit Aragon, la fréquentation des textes de Hölderlin.

À l'autre extrémité de la période de l'entre-deux guerres, c'est à dire après sa participation au mouvement surréaliste, Hô Iderlin, semble-t-il, a enfin trouvé sa place dans l'œuvre de Maxime Alexandre. Faisant le bilan de cette période 9 dans sa «Note biographique», il écrit: «Vers 1939, je pensais avoir gagné une certaine victoire sur le monde et sur moi-même. *Cassandre de Bourgogne*, ouvrage paru en mars 1939, signifiait pour moi une sorte de conclusion; à partir de là, j'allais pouvoir m'exprimer pleinement et librement. » - 1939, c'est l'année où il achève aussi l'introduction à Hô Iderlin ainsi que la traduction de ses poèmes - Il ne le dit pas, mais je pense que cet équilibre de 1939 dont il parle doit beaucoup précisément à ce travail sur Hô Iderlin qui correspond au zénith de sa production poétique.

Or voici la suite de la citation: «Et voilà que la guerre renversait à nouveau tout l'échafaudage ! Elle me plongea d'abord dans une nuit totale. » Cette plongée elle-même n'est pas sans rappeler la deuxième strophe du *Chant du Destin d'Hyperion*.

### **LES GERMANISTES LIÉS À L'ALSACE, L'ALLEMAGNE ET HOLDERLIN**

La difficulté de l'entreprise réside dans le fait que Maxime Alexandre ne cite que des sources allemandes pour son travail sur Hô Iderlin - dans une très brève note bibliographique placée à la fin de son livre. Comme s'il avait voulu apparaître comme un médiateur direct entre une certaine Allemagne et la France - hors de toute institution.

Les germanistes en revanche. sont, en tant qu'universitaires, des médiateurs en quelque sorte institutionnels. Dans cette perspective, leur travail est en partie déterminé par la situation politique tout en influant dans une certaine mesure sur celle-ci. Quelle peut bien être la position d'un germaniste français dans un siècle où les rapports entre la France et l'Allemagne sont pour le moins conflictuels? quel peut être le rôle d'un germaniste face à l'Allemagne nazie? La question se complique quand il s'agit de germanistes d'origine alsacienne ayant opté pour la France avant 1914 et/ou (re) venant en Alsace après 1918 pour (re) construire une université française à Strasbourg.

Il est curieux de constater que trois germanistes d'origine alsacienne ont en commun d'être nés avant 1870 ainsi que leur intérêt pour Nietzsche: ce sont Lichtenberger, Spenlé et Andler.

9. Cf. Note biographique, *Maxime Alexandre vu par ses amis, op. cil.*, p. 7.

Henri Lichtenberger (né à Mulhouse en 1864 et mort en 1941) publie en 1898 un *Nietzsche* basé sur la biographie parue un an auparavant et écrite par la propre sœur de Nietzsche.

Jean-Édouard Spenlé (1864-1952) figure en 1922 sur la liste des enseignants de l'Université de Strasbourg, comme spécialiste de la littérature romantique.<sup>10</sup> Alsacien d'origine, son étude sur la *Pensée allemande de Luther à Nietzsche* parut en 1934 et fut constamment rééditée depuis. Comme Lichtenberger, il passait pour un esthète fasciné par le côté irrationnel de l'âme allemande. Pendant la Seconde Guerre, il collabora ouvertement, remplaçant Paul Valéry comme directeur du centre universitaire méditerranéen, et publia en 1943 *Nietzsche et le problème européen*, ouvrage ouvertement raciste.<sup>11</sup> Cette attitude pose la question de savoir quel regard l'on porte aujourd'hui sur l'histoire des médiateurs et de la germanistique.

Charles Andler (1866 - 1933) fut le premier grand commentateur en France de l'œuvre de Nietzsche, commentaire qu'il ne devait achever qu'en 1931. Son travail sur Nietzsche met d'une part l'accent sur la filiation internationale de Nietzsche. Ce qui est à l'opposé d'une récupération nationaliste du philosophe. D'autre part Hölderlin est pour lui l'un des précurseurs allemands de Nietzsche.<sup>12</sup>

Mais revenons à la réception de Hölderlin. Il semble que ce soient précisément des élèves de Charles Andler qui en sont ses commentateurs les plus avertis : en effet, aussi bien Pierre Bertaux que Geneviève Bianquis évoquent les cours passionnants de Charles Andler sur Hölderlin.

Pour autant Hölderlin ne sera pas épargné par les enjeux nationaux. Le débat sur sa réception est relativement connu. Résumons le brièvement. En 1937, dans les *Cahiers du Sud* consacrés au romantisme, Pierre Bertaux signe la contribution sur Hölderlin en ouvrant son article par cette phrase fracassante: «Il faut choisir son image de Hölderlin !»<sup>13</sup> À l'image du poète fou, Bertaux préfère celle de l'« adolescent enthousiaste, héroïque et sacré » qui, en 1790, voit la renaissance, à Tübingen, des traditions républicaines de l'antiquité. Bertaux insiste, dans sa contribution de 1937, pour dire que l'œuvre de Hölderlin n'est pas obscure.

Si, en 1936, Bertaux considérait Hölderlin uniquement sous l'angle d'une «biographie intérieure» (tel était l'intitulé de sa thèse) et se contentait d'une remarque générale sur la génération de Hölderlin - il inverse, un an plus tard le point de vue, qualifiant son « message » de révolutionnaire par rapport à la

10. Cf. *Les Études germaniques en France (1900-1970)*, sous la direction de Michel Espagne et Michael Werner, Paris, 1994, p. 9.

11. *Ibid.*, pp. 226-234.

12. Cf. Andler, Charles, « Les précurseurs de Nietzsche », in: *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Paris, 1920.

13. Pierre Bertaux, Hölderlin, in: *Le Romantisme allemand*, numéro spécial des *Cahiers du Sud*, Marseille, mai-juin 1937, pp. 226-234.

vision du monde des romantiques eux-mêmes. Un rapport nouveau s'instaure aussi entre le poète et la communauté:

*Ce poète (...) ne cesse pas un instant de se renier. Loin de se contempler, de se complaire, il se refuse soi-même, sans emphase, sans mortification, mais constamment, comme qui célèbre un culte au nom d'une communauté. C'est là ce que j'ai nommé le lyrisme mythique de Holderlin.* <sup>14</sup>

La traduction par Geneviève Bianquis des poèmes de Hölderlin, travail impressionnant par son ampleur, et qui parut en 1943, sera commentée plus loin. Ce travail était-il en cours en 1937 ? Nous ne le savons pas.

Pour conclure sur ce point. Il est frappant de lire chez Bertaux et Bianquis une référence commune à Charles Andler, «aux admirables leçons non éditées de Charles Andler sur Hölderlin », écrit Bianquis <sup>15</sup>. Nous ne savons rien des connaissances qu'avait Maxime Alexandre de tous ces débats, <sup>16</sup> mais nous pouvons constater d'une part l'importance qu'a eue l'Alsacien Andler pour la réception de Hölderlin chez les germanistes. Et le lien avec ce débat se fera par l'intermédiaire d'un autre Alsacien, Jean-Paul de Dadelsen.

## LES ALSACIENS

Un jeune germaniste publie également dans les *Cahiers du Sud*, Jean-Paul de Dadelsen. Il a 14 ans de moins que Maxime Alexandre, mais passe son agrégation d'allemand <sup>17</sup> l'année précisément où Maxime Alexandre reçoit le prix de l'Alsace littéraire en même temps que Frédéric Urmatt, c'est-à-dire Hoffet, par l'intermédiaire duquel Maxime Alexandre va entrer en contact avec le cercle d'Altkirch. Jean-Paul de Dadelsen étant très lié à Hoffet, Hoffet est donc l'ami commun de Maxime Alexandre et de Jean-Paul de Dadelsen.

14. Bertaux reviendra sur Hölderlin après la guerre et la notion de lyrisme mythique sera redéfinie comme la forme littéraire que se donne « le caractère cryptique de son expression) face aux conditions politiques changées après 1800, correspondant au fait qu'il s'adresse désormais aux générations futures. « ...car le mythe est un manteau propre à dérober le propos à la malignité des hommes et à transmettre aux générations futures ce que l'on a à leur dire. » (*Encyclopédia Universalis*, article signé Bertaux)

15. Cf. Bianquis, Geneviève, *Holderlin Poèmes* (Gedichte) Traduction et préface de Geneviève Bianquis, Paris, Ed. Mouton, 1943, p. 24, note 1.

16. Madame Berthe Alexandre nous signale qu'il avait suivi les cours de Fernand Baldensperger, un autre médiateur, comparatiste. Né à Saint-Dié en 1887, d'origine alsacienne, celui-ci commence sa carrière comme germaniste. Ami de Barrès, il participa à la campagne de Haute Alsace en 1914. Il fonda en 1921 à Strasbourg la *Revue de Littérature Comparée*. Avec lui, nous avons l'exemple d'un universitaire revenant en Alsace après un détour à Paris avec la mission de reconstruire une université française aussi prestigieuse que l'avait été celle d'avant 14. Mais en 25, il fut nommé à la Sorbonne sur une chaire de « littératures modernes comparées )... Il n'est pas le seul germaniste à avoir été l'ami de Barrès, signe du rapport complexe à l'Allemagne.

17. À l'oral il est d'ailleurs interrogé sur Nietzsche! Cf. Jean-Paul de Dadelsen. *Goethe en Alsace et autres textes*, Ed. Le temps qu'il fait, 1982, p. 131.

Or Jean-Paul de Dadelsen a une position bien tranchée sur le romantisme et Hölderlin, qui ne correspond pas à celle de Maxime Alexandre et qu'il développe dans les *Cahiers du Sud*. Maxime Alexandre n'a pu l'ignorer. Voyons la chronologie.

En février 1937, paraît l'étude de Béguin *L'Âme romantique et le rêve*. Il faut noter que Hölderlin y figure mais n'y occupe qu'une place réduite. En mai-juin 37 dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* sur les romantiques allemands, Jean-Paul de Dadelsen signe un article très critique sur Schlegel, « Schlegel, l'homme des fragments et des mélanges ».

En septembre 1937, il récidive avec *Combat avec l'Ange*.<sup>18</sup> La critique s'approfondit et Dadelsen s'attaque cette fois-ci à Béguin lui-même, lui reprochant de ne pas avoir su voir ce qui au-delà des critiques ponctuelles au romantisme, relevait d'une erreur plus fondamentale, celle de vouloir dépasser les limites de l'individuation par le rêve ; de vouloir connaître le mystère de la création en éclairant des zones qui devraient rester fermées, dérégulant ainsi le travail secret de la création. Jean-Paul de Dadelsen va plus loin : celui qui a recours à la quête romantique regrette le paradis perdu de l'enfance et est déçu par nos limites humaines. Or il faut « accepter sans rechigner les données du problème que nous pose la vie »<sup>19</sup> Dadelsen reproche au romantisme de vouloir abolir les frontières entre les poètes et ceux qui ne le sont pas. Le romantisme est une maladie, car c'est une attitude qui « n'aide pas à vivre ». Il ne faut pas conforter cette attitude en la parant des « prestiges de l'expression ».

Si Jean-Paul de Dadelsen voit les dangers du romantisme, il « donnerait volontiers tout Schlegel pour que fût conservé un beau poème de Novalis et surtout d'Hölderlin ». <sup>20</sup> Ailleurs il parle des « grands poèmes, brûlants ou glacés de solitude, qui passent devant nous sans nous voir, sans nous parler, aveuglés de visions.... »<sup>21</sup> En 1938, Dadelsen écrit un poème, *La folie de Holderlin*, qui ne sera jamais publié.<sup>22</sup>

A ces arguments dont il a certainement eu connaissance, Maxime Alexandre ne pouvait rester indifférent. Car c'était une attaque en règle contre tout ce que Maxime Alexandre défendait et qui venait du plus jeune. C'est très surprenant. Les articles de Dadelsen paraissent au moment où Maxime Alexandre travaille sur son manuscrit de Hölderlin et achève *Cassandre de Bourgogne*. Ce texte laisse précisément une large part au rêve, le texte sur Hölderlin met justement l'accent sur le paradis perdu de l'enfance, et le jeune

18. Cf. Jean-Paul de Dadelsen, « Combat avec l'Ange L'art romantique et le rêve », in Jean-Paul de Dadelsen. *Gilhe en Alsace et autres textes*, Ed. Le temps qu'il fait, 1982, p. 57-67.

19. *Ibid.*, p. 67.

20. *Id.*, *Ibid.*, p. 56.

21. *Ibid.*, p.60. L'auteur évoque à ce propos Novalis, Brentano « et surtout Hölderlin ».

22. Cf. le témoignage de son frère, p. 134, *ibid.*

Dadelsen critique à la fois le recours au rêve et à l'enfance! Ces divergences sont gommées, comme est gommée toute référence française.

En revanche, comme par un phénomène de compensation, la filiation avec un deuxième Alsacien, l'aîné René Schickelé, est affirmée à plusieurs reprises dans l'introduction à la traduction des poèmes de Hölderlin. Tout d'abord, la dédicace de Maxime Alexandre « À la mémoire de René Schickelé mort à Vence le 31 janvier 1940. » Cela aurait pu être une dédicace justifiée simplement par la concordance du temps de la mort de René Schickelé et de celui de la parution du livre. La motivation est plus profonde, il semble presque que René Schickelé ait aidé Maxime Alexandre à comprendre la spécificité de Hölderlin. Et ce, lors des visites régulières que lui faisait Maxime Alexandre à cette époque là. Il l'évoque dans le chapitre central consacré à la poésie de Hölderlin <sup>23</sup> :

*Les conseils de René Schickelé sont à retenir:*

*Pour lire Hölderlin, il faut s'élever au-dessus de la signification littérale, sans cependant la perdre de vue. L'esprit devra se mettre dans un état de clairvoyance et de clair entendement où les associations affluent librement. C'est ainsi que l'on arrive à ne plus sauter, mais à glisser d'une image à l'autre. Ce qui est au-delà des mots, l'imprononçable, doit être évoqué seulement, mais le poète le fait avec une telle force que nous devinons le secret. Dans ce clair-obscur sensuel naîtra une clarté inouïe des images, en même temps qu'une logique et une unité extrême de l'ensemble.*

Voilà bien une nouvelle fois Hölderlin ramené du côté de la clarté, comme chez Bertaux. Il est sûr que Maxime Alexandre aura essayé de rendre cette clarté. Peut-être lui a-t-il soumis certaines traductions comme il lui a montré *Cassandre de Bourgogne* et soumis certains vers. <sup>24</sup>

## **LES AFFINITÉS ENTRE MAXIME ALEXANDRE ET L'ŒUVRE DE HOLDERLIN**

Le paysage intellectuel étant ainsi posé, voyons les affinités profondes que Maxime Alexandre découvre entre sa propre sensibilité et celle du poète. Nous considérerons ici simplement les travaux ayant un rapport avec Hölderlin, ce qui nous donne le corpus de textes suivant :

- le livre de 1942 (dont l'introduction est datée de 1939), avec un nombre finalement limité de poèmes

- un opuscule de vulgarisation en 1968 avec un nombre encore réduit par rapport à 1942 et une introduction raccourcie.

23. (HP, 94).

24. Voir les lettres du 28/6 et du 24/07/1939, in *Maxime Alexandre vu par ses amis*, op. cit., p. 70.

- Hölderlin étant souvent rangé parmi les romantiques allemands, il faudra considérer l'anthologie dirigée par Maxime Alexandre et voir quelle place Hölderlin - y occupe.

## RÉFÉRENCE À RIMBAUD

Ce qui frappe à la lecture de l'introduction à *Holderlin le poète*, c'est la référence constante à Rimbaud. Nous évoquerons trois dates. Tout d'abord sa première traduction. Il avait consacré un an, alors qu'il était en Suisse entre 14 et 18, à traduire *une Saison en Enfer* de Rimbaud après avoir lu la préface de Claudel, « la fracassante préface de Claudel ». Ensuite Claude Vigée dit de lui qu'en 38 encore il est dans la lignée rimbaldienne.<sup>25</sup> Pour finir, l'introduction à Hölderlin de 1968 est centrée autour du poète maudit. Les deux poètes, l'un français l'autre allemand, semblent donc associés dans son esprit tout au long de sa vie.

On peut dire que Maxime Alexandre, aux confins de la culture française et allemande, illustre ce que Robert Minder note et analyse bien plus tard dans un essai de littérature comparée daté de 1965, sur le parallélisme des références à Hölderlin et à Rimbaud de part et d'autre du Rhin. En Allemagne d'une part, la génération expressionniste se voulant résolument moderne, remplaça les références au classicisme de Weimar par celles à Hölderlin, Büchner et Kleist. Un mouvement parallèle eut lieu en France d'autre part, où les grands romantiques s'effacèrent devant Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud.

Avec une différence pour l'Allemagne: impulsée par Nietzsche après 1870, par George après 1890, la redécouverte de Hölderlin est, au moment de la première guerre mondiale, politiquement annexée et utilisée par le nationalisme pour glorifier le combattant tombé au champ d'honneur au service d'un empire allemand, avant de servir, à la fin des années 30, à magnifier la race arienne. Robert Minder note que cela se produisit avec la bénédiction et le zèle de plus d'un germaniste et dénonce l'interprétation heideggerienne de Hölderlin.<sup>26</sup>

La double référence à Rimbaud et Hölderlin, à la modernité française et allemande, préserve Maxime Alexandre d'une interprétation nationaliste de Hölderlin, le rend plus réceptif à ce que le poète a d'universel.

25. Cf « Maxime à l'horizon », *Ibid.* p. 82: « Il m'encourageait à tenter des expéditions en terre inconnue, - à y passer une saison en Enfer, - à travers les frontières interdites du royaume des cauchemars et des Illuminations. »

26. Robert Minder ne trouve pas de mots assez durs, ne cesse d'argumenter contre cette perversion dont le chef de file est Heidegger. De même qu'il donne un autre sens à la référence à la Grèce chez Hölderlin, l'éclairant à la lumière de l'enseignement souabe. Cf. Robert Minder, « Hölderlin unter den Deutschen », und andere *Auftitze zur deutschen Literatur*, Frankfurt-am-Main, 1970. Ce texte est, d'après son auteur, la reprise d'une conférence faite à Tübingen en 1965.

Notons toutefois que cela n'a pas empêché les quiproquos. D'après un témoin de l'époque, Roger Kiehl, <sup>27</sup> Maxime Alexandre arriva à Marseille en novembre 40, où il remit quelques mois plus tard son manuscrit à R. Laffont, alors âgé de 22 ans. À sa volonté de publier le *Hölderlin*, la « Propagandastaffel » refusa tout d'abord pour trois raisons: l'auteur était juif, communiste et son livre comportait une dédicace à René Schickele, auteur interdit. Afin que le livre paraisse, Robert Laffont dut supprimer la dédicace, rapporte Roger Kiehl (Il semblerait en fait que la dédicace n'ait été supprimée que dans les exemplaires destinés à l'Allemagne puisque nous la trouvons dans l'exemplaire que possède aujourd'hui la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg).

## HOLDERLIN DANS L'INTRODUCTION DE 1939 À HOLDERLIN LE POÈTE

L'enthousiasme, l'amour, la poésie, voilà les trois têtes de chapitre de cette introduction. Voici résumée la présentation de la vie et de la pensée de Hölderlin par Maxime Alexandre.

Derrière l'enthousiasme du premier chapitre, il y a d'abord l'enfance et la révolution. La citation en exergue est un appel « au printemps des nations », à la révolution donc. Un âge où la nature et l'esprit seraient réconciliés dans une société idéale dont le modèle est une certaine image de la Grèce antique. À cet âge d'or correspond, dans l'histoire individuelle, l'enfance. « Vers 1790, à l'endroit où le destin avait placé le poète, il crut de son devoir de proclamer à la face de l'oppression les exigences de l'homme. » Cette nouvelle génération du monde va se heurter aux conditions politiques et morales de l'Allemagne « à l'incompréhension qui accueillit son message » <sup>28</sup>. Voilà pour la révolution.

Quant à l'enfance, qui deviendra justement un motif cher à Maxime Alexandre, les premières images de la vie ont, selon Hölderlin, le pouvoir du mythe, l'enfant se croit tout puissant, sans destin. Et le poète garde le souvenir de cette ancienne toute puissance. Là aussi Hölderlin se heurtait à l'incompréhension de son entourage, en particulier des professeurs de Tübingen. La vie, c'est l'immense déception de la perte de l'enfance. La contradiction, c'est qu'elle est en même temps cette loi impérieuse et la source de toute poésie. « Pour que l'esprit reste éveillé, le poète devra dépasser la vie, s'ouvrir humblement à une voix venant de plus loin. » <sup>29</sup> Comment dépasser la vie ? L'amour est l'une des voies.

<sup>27</sup>er. Roger Kiehl, in *Maxime Alexandre 1899-1976* Exposition à la bibliothèque humaniste de Sélestat du 18 septembre au 13 novembre 1982 (le catalogue de l'exposition reprend un article des *Dernières Nouvelles d'Alsace* du 20.03.74).

<sup>28</sup>. (HP, 29).

<sup>29</sup> (HP, 43).

Le deuxième chapitre est précisément consacré à l'amour et s'ouvre par ces mots: « Celui qui aime comme j'ai aimé parcourt une route divine ». Le roman *d'Hyperion* permettait à Hölderlin d'évoquer, d'appeler la Grèce antique, d'avoir la vision, un an à l'avance, de la femme idéale, Diotima, la perfection. « Il sait, un an avant de la rencontrer, que la femme née pour lui existe et qu'elle, de son côté, l'attend. »<sup>30</sup> Maxime Alexandre retrouve là un motif de *Cassandre de Bourgogne*. L'amour, c'est une forme supérieure d'enthousiasme, du corps et de l'esprit. Je cite à nouveau sa traduction de Hölderlin:

*Je me disais souvent en me les remémorant, que ces moments compensent des siècles de vie végétative, ces moments d'enthousiasme inexprimable où la vie terrestre paraît morte, où le temps est aboli, et où l'esprit désenchaîné devient notre dieu.* (HP 50)

L'amour a quelque chose de l'enfant. À l'occasion de la rencontre de Hölderlin avec Suzette Gontard, Maxime Alexandre cite cette phrase de Hölderlin : « On peut tomber en haut, comme on tombe en bas. » (HP 56) N'est-ce pas l'expression de la confiance absolue du nourrisson ? L'image rappelle d'ailleurs celle du poème sur la cathédrale de Strasbourg de Arp repris dans *l'Ange et la rose* : - et traduit par Maxime Alexandre. Je cite le poème de Arp : « Les hirondelles / ne croient pas aux échelles. / Pour monter en l'air elles se laissent tomber en l'air. » Suivent quelques belles pages de Maxime Alexandre sur les amants qui veulent transformer le monde à l'image de leur amour. Amour et révolution.

Puis, c'est l'échec, la mort de Diotima, le désespoir chanté par Hypérion : « Il nous est donné à nous / De ne trouver de repos nulle part / Ils disparaissent, ils tombent, / Les hommes et leur souffrance, / ... »<sup>31</sup> Le motif fondamental du désespoir noté par Aragon en 1924 : « Maxime Alexandre? il croit que je l'oublie. On n'oublie pas le désespoir. »<sup>32</sup>

Mais Hölderlin permet à Maxime Alexandre d'aller plus loin que le désespoir, tout en allant au bout de celui-ci, à l'image d'Empédocle reprenant le flambeau d'Hyperion, offrant sa vie pour la liberté des citoyens de son pays. D'après Maxime Alexandre, c'est cela le rôle du saint, ou plus simplement celui de l'homme.<sup>33</sup> Voilà une idée chrétienne: Hölderlin fait bien à travers ses héros comme dans son propre corps la recherche de « la synthèse entre le christianisme et l'enseignement grec ». définis respectivement par Maxime Alexandre comme « le calvaire de Jésus » d'une part et la « joie d'Apollon » (HP 87), donc l'amour, d'autre part.

30. (HP, 49).

31. « *Doch uns ist gegeben. / Auf keiner Slalle zu ruhn, / Es schwinden, es fal/en / Die leidenden Menschenl. ...* »

32. Cf. Aragon, *Une vague de rêves*, cité dans *Maxime Alexandre vu par ses amis*, op. cil., p. 27.

33. (HP, 85). C'est ce qu'aurait aimé faire Maxime Alexandre sous l'uniforme français face à l'Allemagne nazie. Nous y reviendrons.

« Synthèse », le mot est lâché. Le chapitre sur la poésie se termine justement par le poème *Patmos* où Hölderlin exprime selon Maxime Alexandre l'opposition entre le christianisme conventionnel et son propre sentiment religieux. Longtemps avant sa conversion au catholicisme romain, Maxime Alexandre nous dit ici que d'après Hölderlin nous devons recréer les dogmes, comme l'enfant, dans leur fraîcheur primitive. (HP 108) Hölderlin est présenté dans la continuité des romantiques pour qui le christianisme était une « mystique panthéiste qui ne leur semblait en aucun cas opposable au paganisme ». (HP 108)

## LA QUESTION DE LA FOLIE

Maxime Alexandre pose la question de la simulation de Hölderlin. Souvenons-nous du poème de Dadelsen, *La folie de Holderlin*. Pour ajouter, prudemment, que la simulation n'est pas contradictoire avec la possession poétique, le « je » étant un « autre ». Il écrit en effet à propos de la folie de Hölderlin :

*Si l'hypothèse de la simulation ne devait pas se vérifier, faudra-t-il dire que Holderlin jût tellement absorbé par l'exploration poétique qu'il ne séparait plus le monde extérieur de son rêve, que le monde extérieur devenait un compartiment de l'univers poétique ?* (HP 111)

Plus loin il a une vision très radicale de la folie, qui rappelle celle des surréalistes. Sans apporter de réponse définitive, il affine :

*L'auteur de cette biographie - donc Maxime Alexandre parlant de lui-même - a tendance à considérer comme fou tout homme qui n'est pas poète (...). L'échec de son activité parmi les hommes, voilà qui a causé la folie de Holderlin. A son expérience, il n'y avait pas d'autre issue. Et c'est lui qui avait raison, contre ceux qui n'étaient pas des fous. Le mot brutal de Nietzsche: Ce sont les philistins qui l'ont assassiné, est plus satisfaisant que le savant développement de l'aliéniste.* (HP 128)

## L'INTRODUCTION DE 1968

Beaucoup plus courte, elle est centrée quant à elle sur la question du poète maudit. S'il n'y est plus guère question d'enthousiasme ni d'amour, l'enfance reste l'âge idéal, la référence ou « la période mythologique » pour le poète. Aux poètes il appartient de devenir comme des enfants, mais pour sentir l'isolement, vivre la souffrance et la persécution. Maxime Alexandre rappelle la longue incompréhension rencontrée par Hölderlin, répète son interprétation de la folie de Hölderlin. Tonalité fort sombre donc dans cette introduction de 1968 que l'on retrouve dans le journal de Maxime Alexandre de ces années là

Résumons: Maxime Alexandre souligne comme Bertaux en 1937 - mais sans le citer- le côté révolutionnaire de Hölderlin <sup>34</sup>. Il s'appuie sur Wilhelm Dilthey - qu'il cite - qui, dès 1905, en avait fait l'ancêtre de la poésie moderne. Dilthey avait vu en Hölderlin le refus du vulgaire, le voyant, les espoirs placés dans la Révolution française, les amitiés et les attentes du groupe autour de Hölderlin, avec les implications sur son style :

*Eine neue Melodie entfaltetete sich in diesem musikalischen Genie, es war eine prophetische Schöpfung. In ihr bereitete sich der rhythmische Stil eines Nietzsche vor, die Lyrik eines Verlaine. Baudelaire, Swinburne. und was unsere neueste Dichtung sucht.* <sup>35</sup>

Maxime Alexandre retrouve d'autre part nombre de motifs qui lui sont chers comme l'enfance, ou le désespoir, des motifs chers aux surréalistes comme l'anticipation prophétique par l'écriture, l'amour et la révolution, l'interprétation de la folie; d'autres encore rappellent Schickel comme la mystique panthéiste ou annoncent son œuvre ultérieure comme la vertu de la souffrance ou la recréation des dogmes. Pour Maxime Alexandre, Hölderlin est le poète par excellence qu'il faut faire passer en France. Pour le rendre accessible, compréhensible, il le réduit, le simplifie peut-être un peu, privilégiant souvent ce qu'il y retrouve de ses propres préoccupations.

Car après l'expérience surréaliste, ce poète peut lui apporter à la fois une nouvelle source d'inspiration poétique et une vision du monde de rechange. Les temps sont angoissants, Maxime Alexandre comme d'autres est en quête d'une mythologie à partager avec d'autres.

#### LA PRÉSENTATION DES POÈMES DANS LES DEUX ÉDITIONS.

Dans l'édition de 1942, l'ordre de présentation des poèmes est chronologique et va de 1796 à 1806. Les dates sont indiquées. Les 19 textes illustrent les trois têtes de chapitre de l'introduction et couvrent l'ensemble de la production poétique. La thématique a une valeur universelle, Maxime Alexandre a volontairement laissé de côté ceux des poèmes qui n'auraient pas illustré d'une manière ou d'une autre le propos de son introduction.

34. À moins que pour l'un et pour l'autre, l'essai de Georges Lukacs consacre à Hyperion ne soit à l'origine de cette interprétation. La familiarité avec les thèses de Lukacs est probable pour Maxime Alexandre et pour Bertaux. Cet essai a paru en 1934 et n'est cité ni par Maxime Alexandre ni par Bertaux. a. aussi : Chryssoula Kambas, « La famille Bertaux », in *Les Études germaniques en France (1900-1970)*, op. cit., p. 216.

35. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing Goethe Novalis Holderlin.* 1921, p. 222. Trad. Une nouvelle mélodie se déployait dans ce génie musical, c'était une création prophétique. En elle se préparait le style mythique d'un Nietzsche, le lyrisme de Verlaine, Baudelaire, Swinburne et tout ce que recherche notre poésie la plus moderne.

Dans l'édition de 1968, il n'y a pas, à première vue, de différence dans le choix des poèmes. La réduction du nombre de poèmes s'explique du fait des contraintes éditoriales. Il s'agit d'une édition bilingue. Un parti-pris pédagogique qui correspond sans doute à celui de la collection *Passeports*, d'un format très réduit et qui ressemble un peu à la collection allemande *Reclam*, mais très simplifiée.

À y regarder de plus près, nous constatons que dans cette édition la plupart des dates ont été modifiées (rectifiées ?). Que le dernier poème a été rajouté alors qu'il se trouvait en note dans l'édition de 1942. L'ordre des poèmes change et cette édition comporte deux mouvements. Un premier mouvement, avec *Patmos* au centre ; le deuxième mouvement s'ouvre sur *Hyperions Schicksalslied* et son centre est *Fragment d'un hymne à la Madone*.

Nous pouvons émettre l'hypothèse que le double centrage autour du Voyant<sup>36</sup> (*Patmos*) et de la Madone correspond aux préoccupations religieuses de Maxime Alexandre à cette époque.

Mais, comme pour l'introduction au recueil, on ne peut s'empêcher de constater que les poèmes sur l'enfance et sur l'amour ont disparu. On retrouve donc dans le choix des poèmes de la réédition de 1968 une même tonalité triste et sombre.

À propos du *jugement de Geneviève Bianquis* tout d'abord, nous ferons quelques comparaisons entre ses traductions et celles d'Alexandre. Un an après le livre de Maxime Alexandre paraissent en effet les poèmes de Hölderlin traduits par Geneviève Bianquis. Travail considérable, cette publication correspond au centième anniversaire de la mort du poète. Dans sa bibliographie, Geneviève Bianquis cite le travail de Maxime Alexandre, parlant à son propos d'« essais de traduction », ce qui n'est pas vraiment explicite quant au jugement qu'elle porte.<sup>37</sup> Parlant de sa propre traduction, elle nous éclaire sur les difficultés ou les dilemmes d'un traducteur de Hölderlin.

*Que le lecteur accepte pour ce qu'elle se donne cette transcription sans prétention, qui laisse intacte la belle tâche de traduire en un langage poétique adéquat l'un des poètes qui résistent le plus à l'adaptation en langue étrangère. Il y faudrait du temps, du loisir et du rêve, et la possibilité d'opérer un choix beaucoup plus restreint que ne peut être le nôtre, destiné aux études.*<sup>38</sup>

Voyons si Maxime Alexandre a saisi cette chance: «la belle tâche de traduire en un langage poétique adéquat l'un des poètes qui résistent le plus à l'adaptation en langue étrangère.» Une comparaison exhaustive des

36. *Hölderlin le voyant* est le titre que Sylvia Alexandre indique pour le recueil *Patmos* de 1968.

37. Cf. Geneviève Bianquis, *op. cit.*, p. 7.

38. *Ibid.*, p. 6.

traductions n'étant pas possible dans le cadre de cette étude, nous nous contenterons de quelques exemples :

– on remarque tout d'abord que Maxime Alexandre a le souci de faire comprendre Hölderlin à un large public tandis que Geneviève Bianquis reste plus classique. Ainsi l'Orkus de Hölderlin que Geneviève Bianquis reprend tel quel devient le « royaume des ombres » (*An die Parzen*) chez Maxime Alexandre. Quand Geneviève Bianquis évoque le « flot du Léthé » Maxime Alexandre parle du « vin du sommeil » (*La séparation*). Et l'Etna devient tout simplement le volcan (*Patmos*).

– à l'intérieur du choix restreint de poèmes, Maxime Alexandre n'évite pas quelques erreurs de détail. <sup>39</sup> Il cherche à clarifier les points obscurs, quitte à forcer parfois le texte d'origine. Dans la strophe II de *Patmos*, il traduit « *aber ans Ende kommet das Korn* » par « mais/ finalement vient la graine » C'est la graine au contraire qui arrive au but, comme le dit Geneviève Bianquis, même si le sens de ces mots reste obscur. Maxime Alexandre justifie sa traduction dans l'introduction: « La mort du Christ est présentée comme la fin des dieux antiques, mais, après une longue nuit, éclairée seulement par l'amour et la sagesse, les dieux reviendront, "finalement vient la graine". » On voit qu'une interprétation juste et une traduction erronée ne s'excluent pas forcément.

– Il arrive que les deux traducteurs fassent des choix différents. Comment traduire « *Dem folgt deutscher Gesang* » à la fin de *Patmos*, « *...Der Vater aber liebt / Der über al/en waltet / Am meisten, dass gepflegt werde / Der feste Buchstab, und Bestehendes gut / Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang* » ? Geneviève Bianquis est explicite : « Telle est aussi la règle de la poésie allemande. » tandis que Maxime Alexandre traduit par « Que suive le chant allemand », ce qu'il éclaire de la manière suivante dans l'introduction: en attendant le retour des dieux, le devoir du poète sera « de chanter, de chanter le chant allemand. Son grand espoir patriotique était de voir l'Allemagne réaliser une civilisation nouvelle, où Jésus serait concilié avec l'Olympe. C'était l'envers du sentiment qu'il avait exprimé dans la diatribe d'Hypérion », <sup>40</sup>

39. A la fin de la quatrième et au début de la cinquième strophe par exemple, Hölderlin écrit: « *Denn nicht wie Cypros, Die que/lenreiche, oder/ Der anderen einel/ Wohnt herrlich Patmos Il Gasfreundlich aber ist/ Im irmerem Haus/ sie dennoch, ...* » Geneviève Bianquis traduit le « *Wohnt herrlich Patmos* » par « Patmos est sans faste », c'est le contexte et le rythme qui le veulent, tandis que Maxime Alexandre dit que l'île est « noblement étalée ».

40. (HP, 109). Voir aussi la diatribe page 78 : « C'est ainsi que je vins parmi les Allemands. Je ne demandais que peu de choses et m'attendais à trouver moins encore. J'arrivai avec humilité comme Œdipe, aveugle et sans patrie, aux portes d'Athènes, où il fut reçu dans le bois sacré et où de belles âmes se portèrent à son secours. Combien l'accueil que j'y trouvai fut différent ! » Et, ailleurs: « Il n'y a rien de parfait ici-bas: tel est l'éternel refrain des Allemands. « Or, nous dit Maxime Alexandre, « toute la pensée

-Le poème *Mein Eigentum* commence ainsi : «*In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun, / Geläutert ist die Traub und der Hain ist rot / Vom Obst, wenn schon der holden Blüten/Manche der Erde zum Danke fielen.* » Chez Geneviève Bianquis, cela donne: «Le jour d'automne repose dans sa plénitude, / le moût s'est clarifié et le verger est rouge de fruits, / bien que mainte fleur charmante soit tombée/jofferte en prémice à la terre.» Voici la version de Maxime Alexandre : «L'automne repose dans sa plénitude,/Et le vin coule hors du pressoir. Les fruits rouges/Brillent dans les vergers, et les fleurs délicates / S'éfeuillent à la gloire du sol. » Incontestablement ses images sont plus belles.

À comparer les deux traductions, on se rend compte en effet que Maxime Alexandre choisit la poésie tandis que Geneviève Bianquis privilégie l'exactitude, quelquefois au prix de la beauté. Mais sa traduction reste une traduction de la marge. Les traductions de Maxime Alexandre sont bien une interprétation, dans une langue poétique. Le sens profond de l'interprétation est souvent donné dans l'introduction. En tant que traducteur-poète, Maxime Alexandre se rapprocherait plutôt de la manière de faire de Nerval traduisant Goethe, c'est-à-dire d'un traducteur refusant la spécialisation. Cette spécialisation précisément rejetée par Hölderlin et plus tard par Nietzsche.<sup>41</sup>

En second lieu, quelques mots sur *les poèmes coupés*. S'efforçant de couvrir toute la période créatrice, Maxime Alexandre choisit ou crée les formes courtes. L'analyse du montage va nous permettre de dégager l'esprit du choix.

-De *Wie wenn am Feiertage* il ne reprend que la dernière strophe et l'intitule: Aux poètes.

- Il coupe *Brot und Wein* dont il ne reprend que la strophe 7 et deux vers de la strophe 8 (l'épigramme en comporte 9) L'absence des dieux est illustrée par les mots de rêve, de sommeil, d'ombre, d'absence de compagnon, et la fameuse question: «*und wozu Dichter in dir.füger Zeit.* » traduite par «... et puis à quoi bon des poètes en ces temps de famine». Temps de préparation au retour des dieux pour les poètes et les héros, dieux dont les seuls signes tangibles sont le pain et le vin, fruits de l'union de la terre et du ciel à travers l'orage.

- Il raccourcit le *Fragment d'un hymne à la madone*, qui est déjà fragmentaire, et se concentre sur quelques belles images qui font sens. «Les lois sont bonnes, mais / Elles sont tranchantes comme les dents du dragon, / Et elles suppriment la vie, quand la colère / D'un médiocre ou d'un roi les aiguise.» Ce n'est pas de la Loi mosaïque opposée à l'amour qu'il s'agit. Le pluriel- les lois - confère à l'énoncé une valeur très concrète et... politique.

de Hölderlin pourrait se résumer dans la conviction d'une perfection humaine, et son existence n'aura été qu'une épuisante lutte au Service de cette perfection.

41. Cf AndJer, note 12.

... et lorsque dans la nuit sainte, / Quelqu'un, songeant à l'avenir, se  
ferait des soucis/Pour ses enfants qui dorment dans l'innocence, / Ses  
enfants pareils aux fleurs fraiches qui s'ouvrent, / Tu viens en souriant, et  
tu demandes: / Que crains-tu, puisque je suis la reine?

Si le souci est le signe de l'absence des dieux, la question de la Madone nous renvoie à leur existence. En revanche, un tel sentiment de sécurité, d'abandon, ne peut que séduire, nous invite à nous identifier à l'enfant. Mais la fragilité de la madone donne en même temps envie de la protéger. L'envie qu'a l'enfant de devenir à son tour le protecteur, ainsi que le désir de la mère d'être protégée comme aux premiers jours où elle a connu l'amour, devient aussitôt réalité: «Tu ne saurais / Envier les jours bourgeonnants, / Car tu as toujours aimé/Que les enfants fussent plus grands / Que leur mère... » Voici ramassée en quelques vers toute la complexité du rapport entre la Madone et le Christ, la mère et son héros de fils. Mais l'on quitte l'Évangile avec la référence aux pères, qui sont de la trempe d'Ulysse plutôt que de celle de Joseph: « Qui ne se plairait à évoquer / Les pères chéris, à raconter / Leurs actes, /...»

Quelques remarques enfin sur les *versions intégrales*. Les poèmes coupés confèrent, par opposition, un poids supplémentaire à des poèmes comme *Die Liebe, Die Trennung, ou Mein Eigentum. Patmos et Andenken*. dont nous avons la traduction intégrale.

La perspective d'ensemble se dessine alors clairement. Par l'amour il retrouve l'époque mythique de l'enfance, la séparation amoureuse équivaut à l'absence des dieux. seille la poésie demeure, - et l'inspiration poétique et religieuse se rejoignent dans *Patmos. Andenken*, ajoute que « seul est durable l'ouvrage des poètes ». La poésie comme antidote à l'oubli. L'oubli de quoi? De cet âge d'or où l'homme est comme un dieu, hors du destin comme le nourrisson endormi, l'oubli aussi du destin de l'homme qui est « Comme l'eau/Jetée d'écueil en écueil, / Et elle rebondit / Des années durant dans l'incertain. » Parmi les hommes le poète a une mission dangereuse entre toutes « de rester / Tête nue sous les orages de Dieu, / Et de saisir de nos mains / L'éclair paternel, de prodiguer au peuple / Le don céleste sous le voile du poème. » A la fin, la fusion dans le grand Tout où la nature au sens le plus large est réconciliée avec l'esprit, tel le *Dauphin* dans *Ce qui est vivifiant*, l'un et l'autre poème adaptés de Pindare.

Mais regardons de plus près *l'image de la Grèce* dans les poèmes. Ce n'est pas pour rien que le choix de poèmes de 1942 se termine par le *Dauphin* « qui fut bercé dans les profondeurs sans vagues de la mer / Par l'aimable chant des flûtes » C'est en effet le symbole de la Grèce idéale qui, à l'individu, rappelle son enfance. Or *Patmos* vient compléter le tableau dans le sens d'une synthèse entre cet idéal et la vision chrétienne. L'image de cette île - l'une des nombreuses îles grecques au large des côtes turques où la tradition chrétienne situe les visions de l'Apocalypse, que la même tradition attribue à l'Évangéliste Saint-Jean - c'est celle d'un Christianisme qui revient puiser à

ses sources: l'Asie, la Méditerranée semée d'îles, les navigateurs et les héros, les voyants. Ce n'est que dans ce contexte que vient ou que s'absente le Christ. Il existe une continuité, et non une opposition, entre la Grèce et le Christ., continuité dans la généalogie des héros antiques ou des demi-dieu, même si le Christ est le seul (*Der Einzige*) qui, au-delà de sa mort, vit une vie « pneumatique », comme disent les théologiens. L'héroïsation se manifeste aussi dans l'absence de la référence à la Croix, même s'il est question de souffrance, souvent. On pense au Christ Pantocrator de l'Église grecque. En fait, *Patmos* pose la question de la représentation des divinités. Lorsqu'elle est évoquée, elle suscite immédiatement la foudre divine. Je cite la traduction de Maxime Alexandre : « Si (...) Je tentais d'imiter l'image du dieu - / J'ai vu de mes yeux le Seigneur du ciel en colère, / »<sup>42</sup> Une telle conception tire le christianisme davantage du côté du judaïsme que de celui de l'Église catholique, qu'elle soit romaine ou orthodoxe.

*Patmos* évoque encore à sa manière la réunion d'Emmaüs et la scène de la Pentecôte, toutes deux véritablement vécues dans les extrêmes que sont la joie et la terreur. Joie de ceux qui voient le héros une dernière fois avant la nuit de Son départ, « D'habiter dans la nuit aimante et de conserver/Sans cesse dans les yeux innocents / Des abîmes de sagesse.... » et terreur de la dispersion: « O terreur, / Dieu a dispersé les vivants à l'infini. / Il a quitté le visage des amis chers, / Il a traversé, solitaire, les montagnes lointaines » La Pentecôte devient Diaspora. « Que cela signifie-t-il ? / C'est le geste du semeur qui saisit / Le blé avec son van / Et le jette vers la clarté, par-dessus l'aire. »<sup>43</sup> Semer c'est aussi disperser : mais la dispersion ici n'est pas vécue comme le début de la marche triomphale de l'Église, c'est au contraire une catastrophe.

Nous avons dans ces textes un rapport très personnel aux dogmes. Si ce poème d'inspiration piétiste fut dédié au Landgrave de Homburg, il était sans doute, dans son rapport à l'image et sa conception de la dispersion, particulièrement lisible pour Maxime Alexandre - du fait de sa tradition juive.

Le montage que fait le traducteur Maxime Alexandre des textes traduits transforme en définitive ceux-ci en une manière de métapoème suggérant l'image de Hölderlin choisie par Maxime Alexandre. Il nous donne un panorama d'ensemble de Hölderlin d'une clarté telle qu'il faudra attendre le livre de Bertaux de 1965 pour avoir une interprétation qui en précise encore

42. « ... und von dem Gott das Bild nachahmen möchte ein Knecht -/In Zorne sichtbar sah ich einmal/Des Himmels Herrn, nicht, dass ich seyn soli etwas, sondern/Zu lernen. Gütig sind sie, ihr Verhasstestes aber ist,So lange sie herrschen, das Falsche, und es giltDann Menschliches unter Menschen nicht mehr. »

43. « was ist diss ?/Es ist der Wurf des Saemans, wenn er fasstiMit der Schaufel den Waizen,Und wirft, dem klaren zu, ihn schwingend über die Tenne. »

l'image. Malheureusement il n'y a aucune commune mesure entre la répercussion du livre de Maxime Alexandre et celui de Bertaux. <sup>44</sup>

### **CETTE TRADUCTION DANS LE CADRE DE SON ŒUVRE**

Nous avons évoqué plus haut la réédition de 1968. Dans l'intervalle Maxime Alexandre a fait tout à la fois œuvre de traducteur et d'historien du romantisme, dans la foulée de son travail sur Hölderlin sans doute.

### **L'HISTORIEN DU ROMANTISME**

Le premier volume des *Romantiques allemands* « publié sous la direction de Maxime Alexandre » dans la *Bibliothèque de la Pléiade* parut en 1963 et fut consacré, précise l'éditeur, à la *Frühromantik*. Un deuxième volume devait paraître plus tard, sur la *Spatromantik*. Ce n'est pas lui qui en sera le maître d'œuvre. <sup>45</sup>

Ce premier volume regroupait les auteurs suivants : Jean Paul, Novalis, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, E.T. A. Hoffmann, Heinrich von Kleist et Frédéric de la Motte Fouqué <sup>46</sup> - mais pas Hölderlin ! De petites introductions permettaient à Maxime Alexandre d'imprimer sa marque aux auteurs. L'ensemble était mis en perspective dans une introduction de 26 pages par Maxime Alexandre. Les notes en fin de volume sont de la plume de Maxime Alexandre, sur 35 pages. Les textes traduits par Maxime Alexandre sont de E.T.A. Hoffmann et Heinrich von Kleist: en terme de quantité, cela représente un travail beaucoup plus important que la traduction des poèmes de

44. Sur les raisons de cette répercussion qui finalement permit autour de 68 de sauver la germanistique du désespoir à la suite de toutes ses compromissions, voir Chrissy Kambas, « La famille Bertaux », in *Les Études germaniques en France, op. Cit.*

45. Le deuxième volume devait regrouper Bonaventura, Brentano, Bettina et Achim von Arnim, Grimm, Eichendorff. Il fut édité sous la direction de Jean-Glaude Schnelider et Erika Tunner.

46. Les textes de Jean Paul retenus sont traduits par P. Velut et Albert Béguin. Ceux de Novalis par Maurice Maeterlinck pour *Les disciples* à Saïs et Y. Delétang-Tardiff pour Heinrich von Oeterdingen. C'est encore Y. Delétang-Tardiff qui traduit Lucinde de Friedrich Schlegel. Ludwig Tieck est traduit par Albert Béguin, mais c'est Maxime Alexandre qui traduit *Le vase d'or* et *La princesse Brambilla* de E.T. A. Hoffmann, tandis que André Cœuroy traduit *Don Juan* et Albert Béguin les *Kreisleriana*, Heinrich von Kleist est traduit par G. La Flize, M. L. Laureau et Laurence Lautin. Maxime Alexandre se réservant *La mendicante de Locarno*. Frédéric de la Motte Fouqué, enfin, est confié à Jean Thorel et André Cœuroy.

Quelques textes sont rajoutés et traduits en appendice. Jean Paul par Pierre Velut, une notice sur Novalis par Tieck par Y. Delétang-Tardiff. Wilhelm Wackenroder, Johann Joseph von Gorres se rajoutent, traduits par André Cœuroy pour le premier, E. de Cazales pour le deuxième. Nous avons déjà signalé les notices de la plume de Maxime Alexandre.

Hölderlin. 86 pages de la Pléiade en effet pour *Le Vase d'or* et plus de 100 pages pour *la Princesse BrambiUa*.

Mais de quel romantisme s'agit-il? Hölderlin ne figure pas dans ce volume. Maxime Alexandre s'en explique dans l'introduction :

*Une omission (...) demande à être justifiée. C'est celle de Friedrich Holderlin. Elle est due à deux raisons. D'abord Holderlin n'est pas à proprement parler, ou plutôt n'est pas uniquement, un poète romantique - son cas à tous points de vue est exceptionnel, ne serait-ce que parce qu'il est le plus grand poète de la littérature allemande - mais ensuite et surtout parce que les éditions de la Pléiade se proposent de lui consacrer un volume entier.* <sup>47</sup>

Ce volume paraîtra effectivement en 1967 sous la direction de Philippe Jacottet. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les traductions des lettres de Hölderlin par Denise Naville parues dans ce volume. Maxime Alexandre précise à la fin de l'introduction que l'homme est romantique « si l'enthousiasme, l'invention et la création poétique lui paraissent contribuer à la recherche de la vérité <sup>48</sup>. » L'enthousiasme, l'amour et la poésie étaient les trois chapitres sous lesquels se résumait la vie de Hölderlin en 1942. Ici l'invention remplace l'amour. Signe d'une évolution?

Parmi les romantiques, Jean Paul et surtout Novalis occupent une place centrale. Jean Paul <sup>49</sup> est « la meilleure justification possible aux esprits originaux et excentriques, bref aux poètes de tous les temps. » Chez Novalis <sup>50</sup> il retrouve le rêve et la poésie comme « manière d'agir propre à l'esprit humain ».

Nous avons ainsi l'impression que les analyses n'ont guère évolué depuis 1939 et que Hölderlin représente l'horizon indépassable pour Maxime Alexandre. Avec une équation entre romantisme et poésie.

## **DU CHRIST GREC AU JUIF CATHOLIQUE.**

Le cheminement de l'histoire religieuse de Maxime Alexandre est complexe, nous avons tenté de le montrer ailleurs. <sup>51</sup> Chez Hölderlin, Maxime Alexandre découvre une synthèse entre le Christ et la Grèce. Poète, il s'identifie à Hölderlin, au moment où il trouve sa propre vocation de poète.

Car la période qui précédait la guerre fut la grande période productive de Maxime Alexandre, celle où il avait réussi à se dégager du surréalisme et à

<sup>47</sup>. Cf. *Romantiques allemands* publié sous la direction de Maxime Alexandre, in Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1963, pp. XXXVI-XXXVII.

<sup>48</sup>. *Ibid.* p. XXXVII.

<sup>49</sup>. *Ibid.*, p. 3.

<sup>50</sup>. *Ibid.*, pp. 345-346.

<sup>51</sup>. Cf. Charles Fichter: Maxime Alexandre, écrivain surréaliste, conversion et « déconversion » in : L'Europe des imaginaires, *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, 20, Strasbourg 1992-1993.

trouver sa propre voie poétique, le sommet sans doute de son art avec *Cassandra de Bourgogne*. Les traductions de Hölderlin datent de cette époque là. La deuxième rencontre de René Schickele aussi, l'enthousiasme lié à l'idée que le poète est un élu: «René Schickele, le plus pur des hommes, m'a montré à seize ans, par son exemple, le rôle d'élection du poète » Parlant du présent, Maxime Alexandre ajoute: «... son enthousiasme à chaque instant renouvelé donnait de la vie à chaque pierre du chemin. »<sup>52</sup> Et l'amour est au rendez-vous, en 1939 il rencontre sa future femme Berthe Dietrich. Le 1<sup>er</sup> juillet 39 il écrit: «Depuis le commencement de l'été, je constate une accentuation dans la vie des animaux et des plantes. (...) Moi aussi je me hâte de jouir de l'instant. » (PR)

Cette constellation extrêmement positive va se transformer en son contraire. Le journal de cette époque est à la base du roman *PR. Présumé Révolutionnaire*. Les citations qui suivent sont tirées de ce roman. Le poète finit par être rattrapé par le sort du poète maudit. Le 31 juillet 1939, il note:

*Je suis entré dans ma quarantième année. Je m'étais cru arrivé à un sommet de la vie, à partir duquel avancer en pleine conscience au milieu d'un paysage harmonieux. (...) La guerre qui vient, au lieu d'être une lutte pour sauver l'honneur de l'homme. n'est - de notre côté - que la suite de cette louche entreprise pour nous enchaîner tous, définitivement.*

Quel abîme entre cette situation et celle où il décrivait, un an auparavant, l'amour! «Je me disais souvent en me les remémorant, que ces moments compensent des siècles de vie végétative, ces moments d'enthousiasme inexprimable où la vie terrestre paraît morte, où le temps est aboli, et où l'esprit désenchaîné devient notre dieu.» En effet, quand la guerre éclate, Maxime Alexandre est mobilisé comme 2<sup>e</sup> classe au 2<sup>e</sup> RRP en Lorraine, dans une compagnie disciplinaire. Quand vient la débâcle il se retrouve dans le camp de Baccarat, prisonnier des Allemands. avant d'être libéré le 25 octobre 1940. À Baccarat il avait rencontré un chrétien actif, prisonnier lui aussi (PR62). Cette rencontre ne portera pourtant ses fruits, en termes de conversion au catholicisme, qu'après la libération.

Celle-ci devait enfin réaliser la société idéale :

*... quelque chose d'unique m'était arrivé: quinze jours durant, je m'étais senti chez moi dans mon pays. Les hommes qui s'étaient battus contre les nazis allaient créer - ils en donnaient l'assurance - une société honnête, sans trahison, sans lâcheté, sans esprit de compromission.*

La chute est à la mesure de l'espoir qui s'était éveillé :

*Quinze jours! Après la ruée vers les places disponibles, somme toute explicable, ils s'y étaient solidement agrippés, puis tout de suite avaient montré les dents et, de jour en jour, d'heure en heure, les canines s'étaient allongées, jusqu'à ressembler à celles de leurs prédécesseurs. (MS58)*

52. Cf. Maxime Alexandre, *P. R. Présumé révolutionnaire*, Paris, 1945, p. 111.

La conversion de Maxime Alexandre se produit donc sur fond de déception politique, de désespoir. Il se fera baptiser le 8 décembre 1949 à la Chapelle des Œuvres de Versailles, confirmer deux ans plus tard, le 3 mai 1951. <sup>53</sup> Son baptême sera suivi de son mariage religieux et du baptême de ses enfants. Le catholicisme, dont il attendait un accueil comme Hypérion s'était attendu à être reçu en Allemagne, est vécu à la manière d'une véritable passion, au sens où l'on parle de la passion du Christ. Et l'accueil en Alsace ressemble effectivement à celui d'Hyperion - ou de Saint Paul: « Je me suis installé à Strasbourg le premier janvier 1953. Je me serais peut-être méfié davantage, en relisant les Actes des Apôtres où il est question d'un certain Paul revenu après sa conversion dans la ville où il avait été élevé et instruit! » <sup>54</sup>. Le 24 janvier 1973, il écrivait encore: « Oui, je me suis converti, j'ai fait l'expérience de l'Église, à la suite de quoi il m'est devenu de plus en plus pénible de voir des curés ou des moines, et les bonnes sœurs ont achevé de me déconvertir. » Sans parler de l'antisémitisme qu'il rencontre au sein de l'église catholique.

Le génocide lui avait fait prendre conscience qu'il était d'abord juif. « J'étais devenu juif » (SF77), écrit-il. En effet « le signe était sur mon front, je faisais partie du troupeau du sacrifice. Ce n'était pas le moment d'abandonner mes pareils. » (SF67) Le 23 mai 1951, quelques jours après son baptême, il note un rêve :

*Cette nuit, en rêve, j'ai été ému comme je ne l'avais plus été depuis bien longtemps. Dans le jardin de Wolfhisheim (village où je suis né), le soleil donnait tout leur éclat aux arbres, aux vignes, aux fleurs et aux légumes. J'ai la certitude que c'est cela l'éden perdu.*

L'enfant qui élève ainsi sa voix, c'est le début d'une remémoration que l'auteur ne va pas contrôler, qui lui fera revivre un monde enfoui, celui du judaïsme de Wolfhisheim près de Strasbourg. « Le paradis terrestre n'est pas loin non plus, dans le même village que la synagogue. (...) fi s'agit de la maison où je suis né, ou plus exactement, du jardin qui en fait partie. » (J55) S'agit-il d'un retour au judaïsme, d'une « déconversion » après sa conversion au catholicisme? En lisant son *Journal*, on ne sait pas très bien. On croit parfois qu'il a tourné définitivement la page du catholicisme. Et puis, cela revient. Il n'y a pas d'issue définitive, même si c'est satisfaisant pour l'esprit de la croire. Et c'est peut-être là que se situent les relations entre « son » image de Hölderlin et l'évolution ultérieure de son œuvre.

Nous pensons en effet que ce qui se passe à ce moment là, c'est une synthèse, dont le modèle serait la synthèse hœlderlinienne, mais où les fragments de la Grèce sont remplacés par ceux du monde juif disparu et où

53. Cf Maxime Alexandre, *Sagesse de la folie*. Présenté par Paul Claudel. Ed. de la Revue des Jeunes, Paris, 1952, p. 106.

54. Cf. Maxime Alexandre *Juif catholique. Le sceptre d'Esther*, Ed. du Cerf, Paris, 1965, p. 23.

Jésus est un héros plus absent que jamais de la communauté qui se réclame de lui. Rappelons-nous Salonique et la rencontre du Grand Rabbin! <sup>55</sup>

Mais pourquoi la Grèce disparaîtrait-elle donc comme référence? Nous pensons que l'explication se trouve dans le dionysiaque. Dans *Juif Catholique* (JC 86-88), Maxime Alexandre parle de l'influence néfaste de Nietzsche sur la génération surréaliste: «Devant la décrépitude de ce que Nietzsche appelait les valeurs anciennes, l'égoïsme et la cruauté prenaient figure de vertu. » Si en France ces valeurs nouvelles avaient abouti à de la littérature, en Allemagne elles conduisirent aux camps de concentration, selon Maxime Alexandre. «Juifs et chrétiens - croyants fidèles ou hérétiques- et avec eux les "poisons doux et lugubres" <sup>56</sup> qu'ils avaient versé dans l'âme des hommes, devaient être supprimés, et il fallait que la suppression se fasse avec un raffinement dionysiaque. » <sup>57</sup> Les « poisons doux et lugubres » font clairement référence à la morale judéo-chrétienne dénoncée par Nietzsche dans la *Généalogie de la morale*. Nietzsche permet a contrario de légitimer l'idée de Maxime Alexandre d'une alliance entre les Juifs et les chrétiens.

Ainsi, la Grèce devient-elle suspecte de dionysiaque. Sa réception, après 1945, est brouillée par l'Histoire. Le régime nazi avait tenté d'annexer la Grèce, Nietzsche et Hölderlin. A présent, il fallait se méfier de Nietzsche, christianiser Hölderlin, c'est à dire le couper du dionysiaque que l'on assimilait à la cruauté en général et à la barbarie nazie en particulier.

Ainsi il y a bien chez Maxime Alexandre une évolution dans la compréhension de Hölderlin dont la complexité héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle - Grèce, christianisme et Révolution française - ne résiste pas aux coups de boutoir de l'Histoire. En 1968, Hölderlin reste la référence, mais l'image s'éclaire différemment à la lumière de l'évolution du traducteur, dont l'exigence désespérée reste pourtant la même, celle d'une perfection possible ici-bas. « Dieu se tient à nos côtés. / Nous ne l'atteignons guère. » Et : «Trop longtemps, trop longtemps déjà l'honneur / Des dieux reste invisible. » <sup>58</sup>

Ces vers, pris au début et à la fin de *Patmas*, en témoignent.

Strasbourg

55. Cf. note 8.

56. Selon la formule de Nietzsche dans *Généalogie de la morale*.

57. Maxime Alexandre conclut en rapprochant le dionysiaque de la « beauté convulsive » chère à Breton.

58. « Nah ist und schwer zu fassen der Gott. » «Zu lang, zu lang schon ist die Ehre des Himmlischen unsichtbar.»

# MAXIME ALEXANDRE ET LE PROBLÈME DU BILINGUISME LITTÉRAIRE

Adrien FINCK-Maryse STAIBER

*Pour effleurer un problème social ou moral plutôt que littéraire, il convient sans le nommer, de faire au moins une allusion à un Alsacien poète de langue allemande, écrivain français, victime de ce qu'on appelait en 1918, sans regret apparent, «la génération sacrifiée». Allant de l'allemand, sa langue maternelle, au français, langue apprise, déchiré par les problèmes de son temps, participant d'abord à un mouvement littéraire d'avant-garde, puis retournant à l'isolement du poète maudit, lui reste-t-il une chance de dominer son sort fait de contradictions ?*

C'est en ces termes que Maxime Alexandre évoque son propre destin, en conclusion de son article sur la littérature alsacienne, dans *Histoire des littératures* (Encyclopédie de la Pléiade, 1953). La citation met le doigt sur la plaie vive de l'œuvre: le problème linguistique « alsacien », tel qu'il l'a vécu en tant que poète, dans le contexte historique de l'époque. Le poète est sans cesse revenu sur ce problème, notamment dans les *Mémoires d'un surréaliste* et jusque dans son *Journal 1951-1975*.

« Poète de langue allemande », dit la citation... En témoigne une œuvre pratiquement inconnue et qui se réduit à peu de pages, exposée aux propres doutes du poète, mais qui révèle un cas intéressant, passionnant, de bilinguisme littéraire vécu de façon dramatique. Une étude précédente a essayé de faire un premier bilan critique de cette œuvre. Nous voudrions aujourd'hui y revenir, en cherchant à approfondir le problème du bilinguisme littéraire, en essayant de le situer et de circonscrire sa signification, d'autant plus que le débat reste actuel et que ce témoignage du poète est exposé à des malentendus.

Tout d'abord un rappel des origines linguistiques.

Dans le texte qui vient d'être cité, Maxime Alexandre dit que sa « langue maternelle » fut l'allemand. En fait, ne s'agit-il pas de l'allemand dialectal

1. Adrien Finck, « Das deutschsprachige Werk Maxime Alexandres » in *Recherches Germaniques*, 10, 1980, pp. 225-238. Cf. également Adrien Finck: « Kann ich noch Deutsch sprechen ? » in *Geistiges Elsassertum*, Landau/Pfalz, 1992, pp. 35-47.

(l'« alsacien »), à l'époque langue du pays, de l'environnement et de la famille? Interrogé à ce sujet, il répond dans une interview <sup>2</sup> :

*Oui, l'allemand ou l'alsacien, si l'on préfère, est ma langue maternelle. J'aimais lire, comme tous les enfants, dès l'âge de 5 ou 6 ans, et mes livres étaient allemands, non alsaciens. Je ne pouvais pas faire une différence entre les deux, l'Alsace était allemande, j'allais à l'école allemande, dès la maternelle ...*

Le poète ne fait donc pas de distinction entre l'« allemand » (c'est-à-dire le haut allemand) et l'« alsacien » ; ou plutôt, l'« allemand » est pour lui, tout naturellement la langue écrite correspondant au dialecte (ce qui est juste sur le plan linguistique et historique), et l'influence déterminante vient de cette *langue écrite* en tant que *langue de l'école*. On ne semble pas avoir connu dans sa famille le judéo-alsacien (comme ce sera encore le cas pour Claude Vigée<sup>3</sup>, grâce à un grand-père maternel); nous savons que cet ancien idiome des communautés hébraïques avait déjà presque disparu, qu'il était rejeté par les classes bourgeoises, marquées par l'assimilation. Quant au français, il était plus ou moins présent dans une famille juive que les *Mémoires d'un surréaliste* décrivent comme très francophile (la « langue maternelle », au sens précis du terme, semble même avoir été en bonne partie le français), d'où un certain bilinguisme précoce, oral, mais sans conséquences sur les débuts du poète.

C'est bien cette situation linguistique, marquée essentiellement par l'allemand, que les *Mémoires d'un surréaliste* mettent en évidence de manière drastique: elles y voient l'origine des difficultés du poète de langue française.

*Mon vocabulaire s'est formé au cours de mon enfance, en allemand, et il est resté tel quel dans mon imagination. (MS 37)*

*À quatre ou cinq ans, je suis allé à l'école maternelle, tenue par une imposante et douce Prussienne. Amoureux de celle qui m'enseigne l'abc allemand, comment n'aurais-je pas été séduit par l'abc lui-même? Objets, paysages, hommes, animaux, plantes se sont logés dans mon esprit et dans mon cœur par l'intermédiaire des mots que j'apprenais de la bouche de ma belle maîtresse. Dans ces conditions, le pays fantasmagorique où l'enfant joue, danse et rêve, ne s'appela pas jardin, mais Garten. (MS 141)*

Nous sommes ici aux antipodes de l'imagerie anti-allemande, revancharde d'un Hansi, de sa satire de l'école allemande et des immigrés allemands. La maîtresse d'école « prussienne » devient une figure aimante, maternelle, transmettant la « langue maternelle », et le poète, rétrospectivement, souligne

2. *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 7. 2. 1975. Repris dans *Revue alsacienne de littérature*, n° 38, 1992.

3. Cf. p. ex. Claude Vigée, *Les Orties noires*, Paris, 1984, p. 77: « Grâce à mon grand-père maternel, Léopold, qui ne parlait que le judéo-alsacien et qui est resté très longtemps domicilié dans son petit village natal, j'ai eu un contact direct avec l'antique juiverie survivant alors dans les campagnes du nord de l'Alsace. »

ce lien premier sous le signe de l'éros. Ajoutons que la primauté de la langue de l'école se retrouve dans la biographie de Schickele (dont la mère était francophone), de même que l'image du lien d'amour qui l'unissait à la langue allemande <sup>4</sup>.

Tout comme Schickele, Goll et Arp (pour citer ces grands anciens), le jeune Alexandre allait être, normalement, un écrivain de langue allemande, et sa vocation précoce s'exprima dès 1913 dans deux petites pièces de théâtre, réunies sous le titre *Liebe* : bluettes sans importance (de son propre aveu), mais qui indiquent la direction linguistique et littéraire.

Or cette direction allait être interrompue par la Première Guerre mondiale, l'installation de la famille en Suisse, et Maxime Alexandre évoque l'événement en termes qui peuvent sembler démesurés, mais qui marquent précisément la perte de l'enfance et de la langue de l'enfance: ces deux faces d'un même traumatisme constituent le fondement dramatique de ce qu'il appellera sa « mythologie personnelle » de « poète maudit ».

*Le 31 juillet 1914, à quinze ans, jeté hors de la vie que j'aurais dû normalement suivre, autant dire: jeté hors du droit chemin, j'ai perdu mon enfance, la maison familiale et la chaleur protectrice et, du même coup, il m'a fallu, à partir de ce jour, désapprendre la langue dans laquelle j'avais commencé à flXer des sentiments. à réfléchir. à connaître le monde et à rêver. (MS 9)*

Le séjour en Suisse (à partir de 1915 en Suisse romande) entraîne un premier passage à la langue française et, dès ce moment, apparaît l'angoisse si caractéristique d'un bilinguisme incertain, mal vécu, la peur de ne plus dominer aucune des deux langues.

*Continuant à écrire en allemand de peur de ne jamais maîtriser le français (où je ne faisais que de misérables progrès) et de perdre en même temps l'usage de ma langue maternelle, je décidai de traduire Une saison en enfer... (MS 17)*

Notons cette fonction en quelque sorte thérapeutique de la traduction, ainsi que cet apprentissage non-conventionnel, « irrégulier » du français à partir de Rimbaud, « poète maudit » précoce, se situant dans un écart flagrant par rapport à la norme autant sociale que langagière. La traduction est ici le signe d'une auto-projection, en assumant les risques et périls de l'école rimbaldienne.

Le problème linguistique se pose pleinement lors du retour en Alsace après 1918 où le poète doit prendre conscience qu'il fait partie d'une « génération sacrifiée », c'est-à-dire de langue allemande et qui doit à présent vivre en français, et c'est bien dans cette dimension historique que le cas de Maxime Alexandre prend toute sa signification. Pour le poète, la langue est une question d'être ou de ne pas être, le problème est incontournable, existentiel.

4. Cf. Adrien Finck, *Introduction à l'œuvre de René Schickelé*, Strasbourg, 1983, pp. 12 sq.

On pourrait objecter qu'une littérature régionale de langue allemande allait subsister (Bertololy, Reinboit, Solveen et d'autres le prouvent), mais l'ambition de Maxime Alexandre, manifestement, était autre, voulait dépasser la scène régionale et s'orientait plutôt du côté de Schickele. Or Schickele était en 1918 un écrivain de langue allemande confirmé. Alexandre, plus jeune et sans relations littéraires en Allemagne, devait «changer d'univers», et il ajoute: «Je l'ai fait comme je me serais jeté à l'eau du haut d'une falaise, et sans savoir nager» (MS 146). Soulignons ici la métaphore du risque, du poète qui s'expose, de façon rimbaldienne, non sans céder à une pulsion autodestructrice. La publication d'un texte, *Der Mond im Keller*, dans une revue paraissant à Cologne, *Der Strom*, à laquelle collaborait Max Ernst, montre qu'il cherchait encore à s'imposer sur la scène littéraire allemande. Le texte est une sorte de conte en prose poétique, mi-postexpressionniste, mi-présurréaliste, certainement sa première œuvre authentique; elle montre (à notre avis) qu'il aurait pu continuer et peut-être réussir, mais les scrupules, les doutes étaient trop forts, comme le confirment rétrospectivement les *Mémoires d'un surréaliste*:

*Ce que j'avais depuis longtemps redouté était arrivé: je maniais de moins en moins bien l'allemand, sans faire de vrais progrès en français.*  
(MS 36)

Et le poète note ce cauchemar non moins significatif et persistant:

*Du reste, très souvent, aujourd'hui encore, lorsque je suis étendu, après le sommeil, en général en plein jour, avant d'ouvrir les yeux, je vois devant moi une page ou quelques lignes imprimées en caractères gothiques. Je m'efforce de les lire, mais malgré tous mes efforts n'y parviens jamais.*  
(MS 36)

On connaît la suite de l'histoire, la rencontre d'Aragon, la participation (à partir de 1923) à l'aventure surréaliste autour de Breton; mais la phase allemande ne s'achevait pas tout de suite, comme le prouve un recueil de poèmes en vers et en prose des années 1919-1923, *Zeichen am Horizont*, publié à compte d'auteur, de façon plutôt confidentielle (Paris, 1924)<sup>5</sup>. C'est encore une imitation rimbaldienne dans un style postexpressionniste et qui s'achève sur une autocritique.

Puis, comme on le sait, ce fut la percée du poète surréaliste de langue française, d'abord avec un texte perdu qui portait encore en exergue un vers de Novalis, et enfin le fameux «coup de foudre» libérateur dont les *Mémoires d'un surréaliste* précisent la date: le 2 janvier 1925.<sup>6</sup> Selon ce témoignage, c'est l'«écriture automatique» qui lui a permis de changer de langue, d'assurer le passage à la langue française. Voilà qui pourrait sembler paradoxal, si l'on se souvient que l'inconscient, chez lui, est lié à l'allemand

5. Réédité dans *Au miroir des mots. Poèmes allemands 1919-1951*, traduits par Aimée Bleikasten, Strasbourg, 1996.

6. *Mémoires d'un surréaliste*, pp. 91 sq.

en tant que langue première et profonde, « maternelle ». Nous pouvons expliquer ce pouvoir de l'« écriture automatique » par le fait qu'elle lui a permis de se libérer de ses inhibitions. Du moins en poésie, ce qui est encore significatif:

*J'ai su écrire, sous la dictée de l'inconscient, des poèmes, longtemps avant de savoir écrire une prose française correcte* 7.

On comparera ce témoignage sur l'antériorité de la langue poétique à celui d'Arp qui aurait dit (non sans humour) qu'il se dépêchait d'écrire quelques poèmes en français avant de savoir la langue française. La langue poétique est différente de la langue codifiée par l'intellect, elle la précède: nous reconnaissons là tout autant la poésie surréaliste que l'héritage du romantisme allemand.

C'est ainsi que s'ouvre la phase française de l'œuvre, celle de l'œuvre de la maturité, la phase allemande n'ayant alors été que celle d'un *Alexandre avant Alexandre*. Voilà qui, en quelque sorte, s'inscrit en faux contre sa propre vision, romantique trop romantique selon laquelle l'œuvre poétique ne serait possible que dans la langue natale. Mais une faille ne subsiste-t-elle pas au plus secret, suscitant le doute et le désespoir, expliquant peut-être l'errance et l'isolement? Pour Breton, le poète alsacien représentait le type « rhénan et romantique » (MS 54), et une musique allemande reste sous-jacente dans sa langue (la traduction allemande la fait en quelque sorte resurgir, comme on a pu l'observer à propos des poèmes traduits par Kay Borowsky, *Das Meer sang fem von uns*) 8. Mais voilà qui nous mène sur un terrain qu'une étude stylistique plus approfondie (ou plutôt une poésie du son) devrait essayer de préciser. Tel n'est pas ici notre propos.

Maxime Alexandre est resté lié à la littérature allemande, en tant que traducteur (Hölderlin, Arp) et historien (participation aux volumes de la Pléiade: *Histoire de la littérature allemande, Romantiques allemands*). Et voici que s'est produit chez lui un singulier retour à la langue allemande au début des années cinquante. Un retour du refoulé? On peut le comparer à la « seconde jeunesse » d'Arp en langue allemande après 45, ou au retour en force de l'allemand chez Goll (aboutissant aux poèmes de *Traumkraut*, son testament poétique), mais cette œuvre allemande reste chez Alexandre nettement plus épisodique. Plus que jamais resurgissent les doutes sur sa maîtrise de l'allemand, après une trop longue perte de contact, et cette langue lui apparaît à présent marquée par le national-socialisme, littéralement « profanée ». C'est ainsi qu'il note (en allemand) dans son journal inédit à la date du 4 février 1946 (il était alors attaché culturel dans l'armée d'occupation) :

7. Interview *Dernières Nouvelles d'Alsace* (cf. note 2).

8. Berlin, 1984. Cf. Adrien Finck, « Maxime Alexandre in zweisprachiger Ausgabe » in *Revue alsacienne de littérature*, n° 10, 1985, p. 80: « Die Übersetzung holt dieses unterschwellig Deutsche an die Oberfläche. »

*Kann ich noch Deutsch sprechen ? [...]*

*Außerdem ist diese Sprache so sehr durch die Nazigeschichte entweiht worden, daß ich davor zurückschreke (das heißt: daß irgendetwas in mir sich sträubt), mich dem Fluß der Sprache hinzugeben. !ch glaube es ist zu spät. Der schöne Traum (l'Allemagne, paradis interdit) ist ausgeblasen. Die französische Sprache entspricht nun viel mehr meinem Leben 9.*

Cette note exprime le désenchantement, la conscience douloureuse d'un mythe dépassé, détruit par l'histoire, et l'adhésion lucide au français en tant que langue de la réalité présente. Soulignons la formule étonnante - « l'Allemagne, paradis interdit » - que la psychanalyse pourrait éclairer en relation avec la langue « maternelle ». Le poète est enraciné dans sa langue natale, qui est aussi un lieu natal, promesse d'un « vrai lieu » de la parole. A présent, le poète est chassé du jardin, reste l'éternel exil.

Or, le 23 mai 1951, le même journal note un rêve du retour au jardin de l'enfance, et voici que ce rêve entraîne un poème dans la langue de l'enfance :

*Cette nuit, en rêve, j'ai été ému comme je ne l'avais plus été depuis bien longtemps. Dans le jardin de Wolfisheim (village où je suis né), le soleil donnait tout leur éclat aux arbres. aux vignes, aux fleurs et aux légumes. J'ai la certitude que c'est cela l'éden perdu. Même au réveil. je ne peux pas m'imaginer que le paradis pourrait être autre chose. J'en ai fait un poème, en allemand, ma langue natale, à laquelle très curieusement je suis revenu depuis quelque temps.*

*O Jugendspiele. nie genug !  
Zum Fang bereit die offenen Hände,  
Die lange Sternenfahrt im Flug  
Der Zeiten. Wunschblick ohne Ende !*

*Die Mürchentafel ist bestellt,  
!ch bin vor Neid und Not geborgen,  
In einer Höhle triumft die Welt,  
Das feuchte Gras gebiert den Morgen 10.*

De façon non moins significative, le poème est suivi d'une remarque autocritique en français: « Je ne le trouve pas très bon ». Néanmoins, le poème est publié, le 16 février 1952, dans le journal *Die Tat* à Zürich, sous le titre *Im Kreis*. En Suisse également, paraît en 1952 un petit recueil de poèmes dont l'inspiration est la même, *Durst und Quelle* 11. C'est son œuvre

9. Inédit. Archives Berthe Alexandre (Strasbourg) : « Est-ce que je sais encore parler l'allemand? [...] De plus, cette langue a été profanée par l'histoire nazie au point que je recule d'effroi (c'est-à-dire qu'au fond de moi quelque chose s'oppose) à l'idée de m'abandonner au flux de la langue. Je crois que c'est trop tard. Adieu le beau rêve (l'Allemagne, paradis interdit) ! La langue française correspond bien davantage à ma vie présente. » (trad. Maryse Staiber)

10/d. Poème réédité dans *Au miroir des mots*, p. 78.

11. Trad. Aimée Bleikasten (AMM 79).

allemande la plus importante, transmutation de l'enfance en matière sonore. L'allemand est ici purement « langue de plaisir » (selon le « principe de plaisir » chez Freud), et plus encore: une fuite hors de la « réalité », un refuge dans le rêve persistant de l'enfance, un rêve qui s'avère plus fort que le malheur de l'histoire.

Selon le manuscrit, les poèmes ont été écrits entre le 28 octobre 1950 et le 15 février 1951. Ce qui frappe d'emblée à la lecture, c'est que ce lyrisme allemand est très différent des poèmes écrits en français: il semble antérieur au poète moderne qu'Alexandre est devenu au contact du surréalisme français. C'est le romantisme allemand qui renaît, celui du *Wunderhorn*, de la poésie populaire allemande qui a si fortement marqué l'enfance du poète, comme le rappellent encore les *Mémoires d'un surréaliste*, en citant ces vers du *Wunderhorn* :

*Statt Röslein brach sie Rosmarien,  
Das nimm du, mein Getreuer, hin !* (MS 142)

Cette musique se retrouve dans tout le recueil, tout comme le souvenir du lied romantique chez Brentano et Eichendorff. Plusieurs séquences *sonnent* comme des *quasi citations*, revivifiées par la mémoire auditive. Il s'agit de 24 petites pièces de vers au rythme régulier, à la métrique traditionnelle, alternante (iambes ou trochés de 3 ou 4 pieds) ; les rimes les plus connues et les plus simples reviennent (Brust/Lust, Baum!fraum, KindlWind). Remarquons bien que la perspective n'est aucunement ironique, qu'il ne s'agit pas de pastiches ou de parodies. L'attitude n'est pas celle de Hans Arp qui reprenait ces formes métriques et ces rimes sous le signe de la dérision dadaïste. Le retour sentimental et ludique au romantisme allemand est lié au retour à l'enfance, toujours inapaisée, obsédante, d'autant plus que le poète n'a pas pu écrire dans la langue de son enfance. Voici qu'il revient boire à la source. Il associe au jeu de l'enfance le jeu poétique, en proposant cette belle formule des origines de la vocation poétique: « Denn im Anfang war das Spiel » (nouvelle version du début de l'Évangile de Jean). Jeu de rimes et de vocables:

*Runder Mond rollt durch den Baum.  
Spielt mit seinem Erdentraum.  
(...)  
Runder Mond erweckt den Wind,  
Spielt mit seinem Erdenkind.  
Jeux de l'enfance :  
Ach ! und in den Weidenzweigen  
Hiingt das alte Kinderspiel  
[...]  
Nimmersatte Kinderlust ...*

Jeu qui, selon le romantisme (et le surréalisme), doit rétablir l'unité première, réconcilier le rêve et la vie :

*Spiele, bis das Spiel am Ende*

*Traum und Wachen überbrückt* <sup>12</sup>.

Le titre, *Durst und Quelle*, se réfère à un vers des trois *Marienlieder* - « Du bist der Durst, Du bist die Quelle » (AMM 71) - qui révèlent l'inspiration religieuse, une poésie mariale, tout aussi proche de la musique d'un Brentano. Ce lyrisme marial est la forme religieuse prise par la nostalgie du retour à la mère. Nous pouvons y reconnaître l'événement intime qui a déclenché le retour à l'allemand. Le poète s'était converti en 1949 au christianisme, et cette conversion (remise en question par la suite) se retrouve ainsi dans *Durst und Quelle*. Ce lyrisme n'en est-il pas le document poétique le plus immédiat?

Le lecteur attentif comprendra que ce langage de l'enfance retrouvée, dans toute sa naïveté apparente, suppose le passage par la libération moderne du langage. La démarche est très elliptique, déliée, secrète. La structure alogique, déjà présente dans le lyrisme du *Wunderhorn*, est menée plus loin. Les jeux de rimes relèvent quasiment d'une « écriture automatique », entraînant manifestement le sens qui reste très diffus, essentiellement connotatif. C'est pourquoi ce lyrisme est profondément intraduisible (car l'essentiel, le jeu des rimes et des connotations se perd), et dans cette mesure, très allemand, tout en se situant à l'écart de l'évolution de la langue allemande et de l'actualité littéraire. Cette œuvre néo-romantique et secrètement moderne, simple et subtile, est un petit miracle poétique, et sans doute que seul un poète français d'Alsace, revenant un moment avec tendresse sur la langue allemande de son enfance, pouvait le réaliser.

La nouvelle phase allemande de l'œuvre, stimulée par l'accueil en Suisse, comporte également quelques proses; notamment un récit autobiographique, *Die drei Schwestern*, qui développe le souvenir transfiguré de l'école allemande à Wolfisheim, évoque les maîtresses d'école « prussiennes » sous la forme de figures tutélaires (« Ich rufe sie heute wieder an, als wären sie meine Schutzgeister »). Le récit a paru à la même époque dans *Die Tat* à Zürich. Il comporte cet aveu prometteur, l'annonce d'une renaissance:

*Mit dem Reichtum meiner Muttersprache, der nach so viel Jahren unverdorbenen, erst zu entdeckenden Muttersprache, ist mir aller Reichtum der Welt wie neu geschenkt. !ch will mich langsam au! das Alphabet besinnen* <sup>13</sup>.

Des fragments d'un projet romanesque, *Lazarus*, sont restés inédits, écrits dans un style proche du dernier Schickele, mais témoignent des limites de cette entreprise littéraire en langue allemande, limites plus sensibles en prose et dans une perspective narrative plus ambitieuse. Signalons également le texte d'une émission radiophonique, intéressant, car il propose de présenter les

12. Trad. Aimée Bleikasten (AMM 53,65).

13. « Retrouver la richesse de ma langue maternelle, restée préservée après tant d'années, langue maternelle qu'il me faut d'abord découvrir, c'est à nouveau recevoir en don toute la richesse du monde. Je vais me remémorer l'alphabet. » (trad. M. S.)

«précurseurs» allemands du surréalisme, et en ce sens, à saisir sa propre évolution de poète dans une unité significative. Ces «précurseurs» sont pour lui Novalis (l'exploration du rêve), Grabbe (l'humour noir), Hölderlin (les poèmes de la folie), Morgenstern (dont il caractérise les jeux de mots par une formule à la Nietzsche : «Umwortung aller Worte»), sans oublier Goethe par sa vision de l'«incommensurable». Le titre - *Grüner Klee und Rosenschnee* - est une citation des jeux du *Wunderhorn*. Si cette phase allemande se concentre sur le début des années cinquante, le poète revient plus tard sur son œuvre de jeunesse rimbaldienne, *Zeichen am Horizont* (selon un témoignage: dans le contexte de mai 1968), dont il propose une version plus dense et rigoureuse, malheureusement restée inédite. Les difficultés de publication peuvent d'ailleurs expliquer en partie le nouveau tarissement de la source allemande. Mais le problème de la langue ne cesse d'obséder le poète. Son journal note le 27 juillet 1975 (un an avant sa mort) le début d'un poème allemand (aux consonances hōlderliniennes), suivi d'un commentaire sur le symbolisme des sons:

*Ce matin, phrase de rêverie:*

*Stolzer Schatten*

*hat sich mancher genannt ...*

*les a dans quatre mots sur six. A, noir, selon Rimbaud,' en allemand, a est la voyelle de l'eau et de la nuit, c'est le ventre de la mère ... (J 242)*

Enfin, le problème du bilinguisme revient dans un essai publié en 1951 dans la *Neue Zürcher Zeitung* : *Zwei Sprachen - zwei Mythologien* <sup>14</sup>, puis est développé dans un mémoire en langue française, inédit que l'on peut dater du début des années soixante-dix: *Une tour de Babel/Essai sur le français et l'allemand comparés. Peut-on être bilingue?* <sup>15</sup> Ce texte mérite toute notre attention critique.

Les réflexions partent encore de l'expérience personnelle sous le signe de l'opposition des langues, la transfiguration nostalgique de l'allemand, la dramatisation autocritique:

*[...] deux langues ont suffi à me tracasser tout le long de ma vie, la première, l'allemand, ma langue maternelle, que je n'ai pas eu le temps d'acquérir à fond, mais dont je me souviens comme d'une fée bienfaisante penchée sur mon berceau et qui a disparu à tout jamais,' la seconde, le français, dans laquelle, plus ou moins volontairement, j'ai pris l'habitude de m'exprimer, non sans quelque artifice, je le crains.*

Sur ce fond biographique, la «démonstration», à travers une impressionnante accumulation d'exemples, va dans le sens de l'impossibilité du bilinguisme littéraire. Relevons la connaissance idiomatique, approfondie des deux langues (sans oublier les effets pittoresques du dialecte alsacien) ; en

14. Réédité dans *Nachrichten aus dem Elsaß. deutschsprachige Literatur in Frankreich*, hrsg. von Adrien Finck, Hildesheim, 1977, pp. 137 sq.

15. Inédit. Archives Berthe Alexandre.

même temps, la dichotomie entraîne des stéréotypes: l'allemand, plus concret et irrationnel, mouvant; le français, plus abstrait et rationnel, rigide. Les exemples le prouvent, mais d'une manière unilatérale et ne prenant guère en considération la diachronie. La poésie française depuis Rimbaud n'a-t-elle pas brisé la norme héritée du classicisme de Versailles? Le poète Maxime Alexandre, évidemment, ne l'ignore pas, tout comme il évoque la vitalité verbale de Rabelais. Il sait bien que les mots s'amuse avec les sons et les images, il connaît également les jeux des comptines françaises, mais ce sont des jeux différents (et ce ne furent pas les siens). Il note les influences réciproques, mais sa propre dichotomie dresse tous les obstacles possibles à l'interpénétration des deux langues. Au lieu de rechercher le dépassement des clôtures, d'investir le travail du poète dans l'échange et l'assouplissement, l'auteur ne fait qu'accumuler les entraves. N'est-ce pas une mise en échec - inconsciente ou trop cruellement consciente - de sa propre œuvre?

Il est intéressant de constater que la réflexion, dès les premières pages, superpose au problème du bilinguisme celui de la traduction littéraire, notamment de l'impossible traduction poétique. Si l'auteur rend hommage à Stefan George, traducteur des *Fleurs du Mal*, et s'il doit citer la «géniale adaptation» qu'Apollinaire a fait de la *Lore-Lay* de Brentano, il ne peut y voir que des exceptions. Le traducteur de Hölderlin (*Patmos*) montre à quel point le français est opposé, réfractaire à la transposition de l'allemand, l'exemple cité étant particulièrement «difficile». Mais en même temps, le lecteur a l'impression que le traducteur s'*interdit* toute liberté créatrice, toute audace, en restant du côté d'un français «normal», correct (hypercorrect) et prosaïque... Comme pour démontrer que le français est ce corset rigide, postulé d'emblée!

Toutes cette argumentation relève d'une sorte de processus destructeur (autodestructeur) qui mine l'élan créateur. En dressant ainsi des oppositions, l'auteur mutile ses possibilités bilingues. L'Éden unilingue a fermé ses portes, il ne reste que la malédiction de Babel. On peut objecter que Babel peut être la source d'une création plus libre, de la diversité féconde. Or le mythe d'une langue originelle (l'«Ursprache» du romantisme allemand), d'une langue unique, reste chez lui la référence déterminante. «Le rêve d'une langue unique, écrit-il, précédant ou réalisant la communauté des esprits et des cœurs, fait partie de notre héritage commun». Il est vrai que le poète en lui ne peut admettre l'«arbitraire du signe» (contre lequel s'insurgeait déjà le *Cratyle* de Platon. Et voici sa conclusion «( si conclusion il y a », ne manque-t-il pas d'ajouter) :

*Dans sa lutte avec la langue, avec sa langue maternelle, il arrive à tout écrivain de désespérer. Que dire d'un écrivain bilingue ? La Cathédrale de Strasbourg est sa Tour de Babel familière. Devant tant d'horizons inexplorés, de perspectives lointaines qui se multiplient à l'infini comme les reflets d'une ombre dans une galerie de miroirs, il ne se risquera qu'à soulever des questions. Les réponses ne lui appartiennent pas.*

On ne saurait plus franchement exprimer un sentiment de désarroi profond. C'est la figure d'un poète alsacien qui se détache ici, sur le fond dramatique de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. Animé d'une grande honnêteté intellectuelle, Maxime Alexandre doit avouer: «Ou'ai-je fait d'autre que de transcrire mes mécomptes de bilingue, en les assortissant de quelques commentaires hasardeux?» C'est bien sa «mythologie personnelle») qui s'impose, et c'est là tout l'intérêt du texte. Maxime Alexandre n'a heureusement pas écrit de mémoire universitaire, «scientifique»), mais un *témoignage* inspiré par son expérience poétique. Le ton adopté oscille entre le détachement (apparemment souriant) et l'implication (foncièrement amère). L'auteur est moins le «braconnier») qu'il évoque à la dernière page, celui qui franchirait les clôtures d'une «chasse gardée») universitaire, que le témoin de sa propre histoire. Peut-être que la démonstration généralisatrice devait servir d'alibi à ce qu'il éprouvait comme son propre échec de poète bilingue? En fait, cet essai retourne le couteau dans la plaie. Significativement, le manuscrit est souvent raturé, comporte en marge de nombreux points d'interrogation. L'auteur ne semble pas en avoir été satisfait.

La dichotomie des langues se retrouve en quelque sorte sur le plan temporel. Dans l'interview de 1975, où il affirme paradoxalement «je n'ai jamais été bilingue»), il explique:

*Je n'ai jamais su écrire simultanément les deux langues. J'ai eu une période. après 20 ans, où je suis revenu à l'allemand, mais à ce moment j'aurais été incapable d'écrire en français, surtout des poèmes.* <sup>16</sup>

Un texte tardif semble être l'exception qui confirme la règle: *l'Élégie de Wolfisheim*. <sup>17</sup> Elle mélange de façon très ludique le français à des séquences allemandes: ce sont encore les souvenirs des comptines et du Volkslied, les sources d'inspiration de *Durst und Quelle*...

*Sing und Sang  
Kling und Klang  
Leise, leise  
Nach alter Weise*

Même de petites séquences en dialecte s'y introduisent, des noms propres de jeunes filles, et la remarque: «C'est de l'allemand, han 'r verschtande? Voilà que je me mets à parler alsacien, ce ne sont pas des manières»), où resurgit le vieil interdit ou mépris qui pèse sur cette langue (rappelons que le poète n'a jamais rien écrit en dialecte). Le drame linguistique est surmonté par l'humour qui est à la fois jeu et stratégie de survie, ressource propre au minoritaire, au marginal, à l'exilé. Ce texte est une sorte *d'exercice de mémoire*. Il esquisse une *triphonie* alsacienne, mais sans la mener à fond. La renaissance de la poésie alsacienne au cours des années soixante-dix allait se

16. Interview *Dernières Nouvel/es d'Alsace* (cf. note 2).

17. Réédition dans *Maxime Alexandre, Sans feu ni lieu*, Cahier n° 12, Langue et Culture Régionales, réalisé par Bernard Bach, C.R.D.P. Strasbourg, 1989, pp. 50 sq.

faire dans le sens de cette triphonie. C'est une aventure à laquelle Maxime Alexandre ne participera plus.

Les réflexions de Maxime Alexandre révèlent les difficultés et tendent à prouver l'impossibilité d'un bilinguisme littéraire. Rétrospectivement (dans l'entretien de 1975), il a qualifié le bilinguisme (tel qu'il l'a vécu lui-même) de « tragédie ». S'adressant en 1972 aux « nouveaux poètes d'Alsace » il écrit :

*Je ne leur souhaite pas un sort comparable au mien. La lutte du poète avec le langage, quelles que soient les circonstances et l'époque, est toujours dure. Mais ils ont sur moi un avantage: la langue des comptines qu'ils ont chantées et celle des poèmes qu'ils écrivent est la même, alors que mes chansons d'enfant à moi étaient allemandes.*<sup>18</sup>

Nous retrouvons ici son argumentation de base, selon laquelle la langue poétique ne saurait authentiquement être que celle de l'enfance, la langue maternelle, la langue première. Ajoutons qu'il élargissait cette conception à l'histoire, dans le sens de la langue du pays, la langue populaire. C'est ainsi qu'il expliquait l'histoire littéraire alsacienne, le déclin après le XVI<sup>e</sup> siècle, suite à l'annexion française :

*Lorsque les écrivains alsaciens ont employé le vocabulaire parlé par leur entourage, ils ont exprimé des choses nouvelles et originales, et leur œuvre a connu une audience européenne. Ce fut le cas pendant le Moyen Âge et l'époque humaniste. Ils ont commencé à perdre leur force quand l'allemand littéraire s'est éloigné du dialecte, et, quand enfin la capitale devint Paris - sans que les paysans alsaciens changent de langue —, l'Alsace cessa de jouer un rôle en littérature.*<sup>19</sup>

La psychologie et la linguistique n'ignorent pas l'influence déterminante de la langue première, et l'explication historique (en ce qui concerne la littérature alsacienne) ne manque pas de fondement. Ce qui fait problème, c'est une dichotomie excessive qui arrive difficilement à se dégager d'idées ou d'émotions en partie stéréotypées, c'est le retour obsessionnel, autodestructeur de ces réflexions (comme si le poète cherchait à justifier un échec de son œuvre). On sait que dans l'histoire littéraire, c'est surtout le romantisme allemand qui s'est fondé sur la parole originare. Nous retrouvons de la sorte un fond romantique persistant chez Maxime Alexandre. Si le lyrisme du *Wunderhorn* peut en effet se nourrir des « profondeurs » de la « Muttersprache » et de la « Volkssprache », la philosophie qui s'y réfère est plus problématique, et l'histoire nous a montré jusque dans la réalité politique à quels excès peuvent mener ces conceptions, par-delà leur naïveté ou leur innocence poétique. Bien entendu, Maxime Alexandre se situe tout à l'opposé de ces dérives, mais voilà qui doit nous rendre attentifs à la dimension précise de son œuvre.

18. « La nouvelle poésie d'Alsace », *Poésie* 1, Paris, 1972, p. 5.

19. *Revue alsacienne de littérature*, n° 37, 1992, p. 19.

Or l'œuvre même (nous avons pu le relever) réfute la théorie ou du moins illustre les contradictions. C'est bien *la langue française* qui s'est imposée, et cela par la force de *l'histoire*, de *l'environnement culturel*. Voilà qui peut démontrer les possibilités poétiques de la langue *apprise*, la primauté de *l'histoire* et de la *culture* sur la nature : du moins si la vocation poétique est assez forte pour soutenir la lutte et préserver l'authenticité du désir. L'allemand n'a guère pu se développer, parce que le contexte historico-culturel s'y opposait, l'évolution normale a été interrompue; la tentative d'un retour fut peut-être trop tardive, et ce qui est certain: en dehors d'un contexte porteur et stimulant, trop à l'écart de la vie littéraire allemande et de ses réalités linguistiques. Ce retour à l'allemand est proche de la tentative de Schickele en français à l'époque dramatique de l'« exil » (rappelons l'essai autobiographique qui porte ce titre significatif : *Le Retour*), et les « mécomptes de bilingue » rappellent les excès de « scrupules » du « pauvre animal bilingue », selon la formule de « Langue-de-Feu », du démon destructeur que Schickele portait également en lui <sup>20</sup>. Alexandre comme Schickele incarnent en littérature *un bilinguisme malheureux*. On pourrait leur opposer le bilinguisme heureux de Jean Hans Arp (il disposait d'ailleurs d'un autre moyen d'expression et de création, qui échappait à la malédiction de Babel). Mais n'oublions pas pour autant cet étrange moment de bonheur régressif qu'est *Durst und Quelle*. Et quant à Schickele, il n'en fut pas moins le promoteur, la figure emblématique de la « double culture », marque essentielle d'un « geistiges Elsassertum ». On sait combien Maxime Alexandre admirait René Schickele qu'il a connu très tôt, dès 1916 en Suisse, et fréquenté à Vence, en 1939; nous pouvons associer leurs noms sous le signe de cette « alsacianité de l'esprit », même si le poète de *Durst und Quelle* est resté étranger à toute « politique linguistique » en Alsace, et si son tempérament ludique, fantasque, le situait sans doute plus près de son ami Arp.

Le problème relève des dispositions psychologiques et plus encore de l'histoire vécue. Voilà pourquoi la mise en question du bilinguisme littéraire, tout comme les difficultés réelles du poète, ne sauraient servir d'arguments contre le bilinguisme en Alsace. Il s'agissait pour Maxime Alexandre d'un problème personnel, comme il n'a cessé de le souligner lui-même. « Mon exemple est très particulier », ajoute-t-il dans l'interview de 1975 (cette interview tentait quelque peu de le tirer du côté de l'opposition au bilinguisme en Alsace et de fausser en ce sens le témoignage); il reconnaît les possibilités bilingues de Goll, tout en parlant de « miracle ». En même temps, il rappelle le traumatisme historique qu'il a dû vivre et qui s'est répercuté négativement sur son œuvre, sans oublier ses relations difficiles avec l'Alsace où il s'est

20. René Schickele, *Le Retour*, in *Werke III*, Köln & Berlin, 1959, pp. 779 sq. Cf. Marie-Louise Staiber, *L'Exil de René Schickele (1932-1940)*, pp. 179 sq.

toujours senti marginal. Un passage intense de *l'Élégie de Wolfisheim* évoque l'Histoire:

L'Histoire, *tout en majuscules a passé par là, toutes les cendres de l'Histoire en majuscules sur ma tête devenue blanche à force d'Histoire ...* <sup>21</sup>

Ce poids écrasant de l'« *Histoire, tout en majuscules* », Maxime Alexandre n'était pas le seul à le porter jusqu'au bout; d'autres destinées poétiques ont été touchées, peut-être détruites, « sacrifiées ». <sup>22</sup> Mais le drame pouvait aussi susciter l'expression bilingue, imposer la situation favorable au bilinguisme, et en ce sens: une mutation riche de diversités, de possibilités nouvelles. Le poète de *l'Élégie de Wolfisheim*, malgré «les cendres de l'Histoire», illustre finalement cette victoire de la vie. <sup>23</sup> S'il y a un enseignement à tirer de son « cas » (et si l'on peut s'exprimer de la sorte à propos d'une destinée poétique), c'est que la solution heureuse exige un *développement harmonieux*, évitant les ruptures, les refoulements, la valorisation d'une langue au détriment de l'autre; et de même, la précocité de ce bilinguisme apparaît comme un facteur déterminant. Voilà des conclusions qui pourraient être évidentes, mais qu'il ne faut que trop souvent répéter dans le contexte alsacien.

Les doutes et les scrupules de Maxime Alexandre sont ceux du poète rigoureux et pur qu'il voulait être et qu'il fut. Une sorte de grande faille traverse son œuvre. Il n'en est pas moins profondément, désespérément, un poète bilingue. Certes, ce bilinguisme n'est pas exemplaire, car trop marqué par la tension des deux langues dans un contexte historique défavorable; mais l'œuvre conquise sur l'adversité de l'histoire tire *de cette lutte et par le témoignage personnel* son authenticité *dans les deux langues* réconciliées en poésie.

*Université Strasbourg II*

21. Cf. note 2.

22. Rappelons ici le drame d'écrivains comme Claus Reinbolt ou Georges Schaffner qui seront condamnés à l'isolement et dont l'œuvre restera méconnue. Signalons également le cas du jeune Alfred Kastler (futur Prix Nobel de Physique): né en 1902, il voulait être poète, et il a vécu le retour de l'Alsace à la France en 1918 comme l'effondrement de ses rêves poétiques, liés à la langue allemande. Si, par la suite, son attitude envers la France devait changer, le poète en lui est resté attaché à la langue allemande de l'enfance, et son livre de 1971 est une singulière résurgence de cette vocation première: *Europe ma patrie, deutsche Lieder eines Iranzösischen Europäers*. Cf. notamment le poème « November 1918 », p.6.

23. Claude Vigée, en revenant sur sa propre enfance marquée par la situation alsacienne et le traumatisme linguistique, parle des « avantages du pire ». In Claude Vigée, *La Lune d'hiver*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 253 sq.

# MAXIME ALEXANDRE ET CLAUDE VIGÉE: RÉFLEXIONS THÉORIQUES SUR LEUR BILINGUISME LITTÉRAIRE

Helmut PILLAU

Ma première rencontre avec le poète Maxime Alexandre date de 1987 lorsque, en fouillant dans une librairie strasbourgeoise, j'ai découvert ses *Mémoires d'un surréaliste* dans une version allemande de Kay Borowsky <sup>1</sup>. Au cours de cette lecture et de mon étude ultérieure- des textes d'Alexandre, j'ai vite constaté que l'orientation linguistique joue un rôle considérable chez cet écrivain. Ayant grandi sous l'empire wilhelminien, il était devenu très tôt un écrivain de langue allemande, puis il a tenté plus tard de se transmuier en poète de langue française. On comprend aisément dès lors qu'Alexandre resta captivé par ce problème de langue tout au long de sa vie. Cet état d'esprit se reflète non seulement dans l'histoire de sa création poétique, mais également dans de nombreuses réflexions théoriques sur ce sujet. Ce faisant, je ne me limiterai pas à lui seul; c'est en procédant à une comparaison avec un autre poète alsacien bilingue, je veux parler de Claude Vigée, que je chercherai à mieux cerner le cas d'Alexandre.

Vigée étant de vingt-deux ans plus jeune qu'Alexandre, puisque né en 1921 dans une Alsace redevenue française, sa situation de départ se distingue de celle d'Alexandre. Tandis que ce dernier était élevé dans un environnement encore germanophone, Vigée, lui, était soumis à la «dictature du français» <sup>2</sup> pendant sa scolarité, pour employer ses propres termes. En tant que dialectophone il ressentit d'abord le français comme une langue étrangère, et il s'est trouvé lui aussi pris entre deux mondes linguistiques. Cet état de fait l'a amené à poursuivre ses réflexions sur ce problème pendant toute sa vie, parallèlement à son activité de poète.

1. Maxime Alexandre, *Mémoires d'wl surréaliste*, La Jeune Parque, 1968. Traduction allemande par Kay Borowsky, *Memoren eines Surrealisten*, Tübingen, Heliopolis, 1987.

2. Claude Vigée, « Au défi de l'Histoire ». Entretien avec Josué Hayani, à Strasbourg et à Jérusalem, en 1977. In Claude Vigée, *Les orties noires flambent dans le vent*, Flammarion, 1988, p. 78.

En dépit des différences historiques, les deux poètes sont donc en principe comparables par rapport à leur bilinguisme littéraire. C'est bien la raison pour laquelle il paraît fructueux de confronter le cas d'Alexandre à celui de Vigée.

En premier lieu, j'examinerai de plus près les deux textes respectivement en allemand<sup>3</sup> et en français<sup>4</sup>, dans lesquels Alexandre s'intéresse d'une part à l'importance de la langue maternelle pour le travail d'un poète et, d'autre part, à sa propre expérience en tant que poète bilingue.

Comme Alexandre, Vigée s'est lui aussi exprimé sur le problème de fond auquel il était confronté en tant que poète alsacien, lors d'un colloque sur la littérature alsacienne, en 1959/1960. Ce texte, complété plus tard et devenu un texte-clé de la poétologie de Vigée, constituera mon point de départ pour parler de lui<sup>5</sup>.

En 1975, une année avant la mort d'Alexandre, Vigée s'est exprimé à propos d'une rencontre qu'il avait eue avec Alexandre dans sa jeunesse. Comme ce texte évoque tout particulièrement les différences poétologiques entre eux, telles que les voit Vigée, un regard sur ce texte permettra d'éclairer quelque peu la dimension poétologique de leur relation.

En conclusion, je tenterai de résumer mon analyse sous forme de deux thèses.

\*

Lorsque, peu après la Deuxième Guerre, Maxime Alexandre revint de façon surprenante à la langue allemande pour écrire de la poésie, et publia en 1952 un recueil sous le titre *Durst und Quelle*, il l'assortit d'un bref essai « Zwei Sprachen - zwei Mythologien »<sup>6</sup>.

Le point de départ de ses réflexions était la question de savoir en quoi le rapport d'un poète avec la langue se distingue du rapport usuel avec la langue. Ensuite, il s'agit pour lui de dégager comment la langue poétique est marquée par la domination d'une des langues et quelles sont les conséquences qui en résultent pour le bilinguisme.

3. Maxime Alexandre, « Zwei Sprachen - zwei Mythologien », in *Nachrichten aus dem Elsass. Deutschsprachige Literatur in Frankreich*, Ed. Adrien Finck et al., Hildesheim, Olms, 1977, pp. 136-139. (Il existe par ailleurs un manuscrit non publié d'Alexandre intitulé « Deux langues - deux univers ». Essai sur le français et l'allemand « Peut-on être bilingue? » que l'auteur n'a cependant pu consulter.

4. Maxime Alexandre, « Certes, pour un écrivain né en Alsace », in *Les Lettres en Alsace*, tome VIII. Préface de Paul Imbs. Conclusion d'Alfred Kern. Illustrations de Camille Claus. Strasbourg, Istra, 1962, pp. 485-489.

5. Claude Vigée, « Pourquoi est-on poète en Alsace ? » in *Les Lettres en Alsace*, tome VIII. Strasbourg, Istra, 1962, pp. 495-502. Version complétée intitulée: « Les avantages du pire ». « Pourquoi est-on poète en Alsace? » in C. Vigée, *La Lune d'hiver*. Récit-Journal-Essai, Flammarion, 1970, pp. 253-267.

6. Maxime Alexandre, *Durst und Quelle*. Arnriswil, Bodensee-Verlag, 1952. Traduction *Au miroir des mots*, Strasbourg, bf, 1996, p. 47.

Un poète n'est pas pour Alexandre quelqu'un qui aurait un pouvoir particulier sur la langue, mais au contraire quelqu'un qui saurait s'abandonner au pouvoir de la langue. Si les mots ne servent habituellement qu'à désigner les choses, ils acquièrent, chez le poète, une existence propre inespérée: «Es genügt nicht, eine Sprache zu besitzen. Dichter sein heisst : von ihr besessen sein»<sup>7</sup>.

Selon Alexandre cependant, ceci ne fait que déterminer un rapport à la langue tel qu'il est encore parfaitement naturel chez l'enfant. Plutôt que de s'en servir uniquement comme d'un instrument, l'enfant est encore capable de se laisser captiver par elle avec volupté. Pour lui, les mots ne servent pas uniquement à désigner les choses, ils sont aussi une initiation aux choses. Le poète serait donc un adulte qui aurait réussi à sauvegarder la relation qu'un enfant a avec la langue. Plus tard, dans son *Journal*, Alexandre décrira de manière lapidaire cette compétence poétique de l'enfant: «L'enfant crée la pOëSIE»<sup>8</sup>.

Il peut paraître surprenant de voir le peu d'initiative propre qu'Alexandre accorde ici au poète. Loin de donner aux mots un éclat qui viendrait de lui, le poète se contente tout au plus de dévoiler les sens qui sommeillent dans les mots, les affinités qu'ils ont entre eux, les associations d'images qu'ils provoquent. Il fait apparaître au grand jour les résidus d'une mémoire collective et les enchaînements sémantiques singuliers normalement enfouis dans les profondeurs de la langue.

Comme la langue poétique met ainsi en lumière le caractère souterrain d'une langue, la traduction littéraire ne peut que se heurter à des difficultés extrêmes: «Die Wörter zweier Sprachen können wohl eine ähnliche Bedeutung haben, sie erwecken nie die gleichen Verbindungen»<sup>9</sup>.

Il semble dès lors difficile d'imaginer qu'un poète puisse jamais passer d'une langue à une autre. Car il n'arriverait jamais, avec une langue acquise ultérieurement, à cette relation intime nécessaire, selon Alexandre, pour passer d'un usage purement instrumental à un usage créatif des mots.

Il est intéressant d'observer comment, avec ou en dépit de cette attitude, Alexandre pense néanmoins pouvoir transformer le poète allemand qu'il est en poète français. L'élan nécessaire à cette métamorphose audacieuse, il le puise sans doute dans son identification avec le projet révolutionnaire du surréalisme, notamment dans sa méthode de «L'écriture automatique». Il interprète celle-ci comme un moyen permettant d'écarter l'aspect rationnel et planifié de la production artistique en faveur de son aspect inconscient ou bien, comme il le dit lui-même en des termes sciemment conventionnels, en faveur de «L'obéissance à l'inspiration»<sup>10</sup>. Selon Alexandre, L'écriture automatique

7. Maxime Alexandre, «Zwei Sprachen...» (n° 3), p. 136. Traduction « Il ne suffit pas de posséder une langue. Être poète, c'est être possédé par elle ».

8. Maxime Alexandre, *Journal* 1951-1975, José Corti, 1976, p. 53.

9. Maxime Alexandre, «Zwei Sprachen...» (n° 3), p. 138.

10. Maxime Alexandre, « Certes... » (n° 4), p.488.

permettrait à celui qui aurait appris une langue étrangère, de surmonter la gêne qui marquerait sinon à jamais son rapport à cette langue. Ainsi, elle amorce en quelque sorte son adoption par cette deuxième langue et jette ainsi les meilleures bases possibles pour une relation ludique et créative avec les mots que seule sa langue maternelle lui avait accordée à l'origine.

À ce point crucial de ses réflexions, Alexandre tient à citer le jugement d'un poète non surréaliste comme Paul Valéry. Celui-ci présume aussi qu'en poésie, c'est le rapport non pas rationnel mais intuitif avec la langue qui compte. Et il va jusqu'à dire, dans un paradoxe poussé à l'extrême, que « Le poète pourrait écrire des poèmes dans une langue qu'il ignorerait »<sup>11</sup>.

Alexandre a visiblement besoin de ce genre d'encouragement. Le drame de son passage à une autre langue sera évoqué jusque dans ses mémoires, écrits en 1968. Il était conscient du fait qu'objectivement, rien, encore moins sa propre théorie de la langue, ne parlait en faveur de la réussite d'un tel passage. Si celui-ci a quand même réussi, ce n'est pas à cause de facteurs objectifs tels ses bonnes connaissances en français, mais uniquement du fait d'un emballement soudain pour le français, de ce qu'il nomme la « toute-puissance » de cette langue<sup>12</sup>.

L'enthousiasme relatif avec lequel Alexandre évoque le rôle d'« accoucheuse » de « l'écriture automatique » dans son passage au français peut cependant paraître suspect. Est-ce réellement grâce à cette méthode que lui, d'abord poète de langue allemande, a réussi à s'ancrer au plus profond de la langue française? N'est-il pas plus juste de dire que son œuvre poétique en français est due à son engouement pour le surréalisme? Mais s'il en était ainsi, il n'aurait pu rester poète français que le temps de l'inspiration surréaliste, notamment de la poétique du rêve. Mais ses doutes, qui visiblement le tourmentent, Alexandre ne les a plus formulés en termes théoriques. Dans ses déclarations de 1959, il se contente de faire simplement mention de la soudaine résurgence de l'allemand dans son œuvre. Il se réfère à son recueil de poésies *Durst und Quelle*, déjà mentionné plus haut. La question rhétorique dont il fait suivre cette référence témoigne de la crise identitaire dans laquelle il se trouve alors: « Suis-je l'homme de deux langues ou d'aucune langue? »<sup>13</sup>

Une interview donnée en 1975 montre que cette façon pessimiste de voir s'accroît vers la fin de sa vie. Si en 1959 il s'était encore considéré comme un « poète bilingue »<sup>14</sup>, il refuse maintenant le qualificatif de « bilingue » pour lui-même. Ne peut plus être appelé « bilingue », selon sa conviction d'alors, que celui qui, comme Ivan Goll, dispose simultanément des deux langues pour sa poésie. Comme son propre travail de poète avait été dominé par une

11. *Ibid.*, p. 489.

12. Maxime Alexandre, MS, p. 146.

13. Maxime Alexandre, « Certes... » (n° 4), p.489.

14. *Ibid.*

seule langue à la fois, il croit devoir rejeter cet adjectif pour lui-même: « Je peux m'imaginer que quelqu'un saurait réaliser le miracle, mais je sais que moi je n'ai jamais été bilingue »<sup>15</sup>.

Dans ses déclarations de 1959, il se défend indirectement, non sans malice, d'être mis à contribution pour le rapprochement franco-allemand, devenu opportun entre-temps. « Pas d'époque franco-allemande! »<sup>16</sup>

De façon analogue, il proteste en 1975 lorsqu'un interlocuteur voulait le définir comme « un homme de deux, peut-être trois cultures »<sup>17</sup>. Ce qui me plaît ici, c'est son refus de se laisser mettre sur un piédestal et de devenir une figure de proue pour les futurs discours de circonstance sur la coopération culturelle franco-allemande. Nous retrouvons trace ici de ce non-conformisme intransigeant, qui, en dépit de sa quête de vie communautaire, avait déjà marqué ses relations avec les surréalistes, avec les communistes et enfin avec les catholiques<sup>18</sup>.

Les expériences traumatisantes faites avec les deux langues sont encore beaucoup trop présentes à son esprit pour qu'il puisse accepter son intronisation comme médiateur culturel qu'il a pourtant effectivement été. Le bilan qu'il établit dans cet entretien de 1975, c'est-à-dire la dernière année de sa vie, prend un ton amer: « Pour moi, ce bilinguisme, ce trilinguisme a toujours été une tragédie<sup>19</sup>. » On pourrait cependant se demander, si Alexandre constate ainsi l'échec de son passage au français au regard de ses hautes espérances littéraires, ou s'il souhaite plutôt se défendre d'une appréciation en tant que poète qui serait par trop liée à son indubitable bilinguisme ».

\*

La contribution présentée par Claude Vigée lors du colloque sur la littérature alsacienne se fonde, tout comme celle d'Alexandre, sur ce que ce dernier appelle une « confession »<sup>20</sup>. Il cherche donc à répondre à la question

15. Maxime Alexandre a 75 ans, « Le bilinguisme est une tragédie pour le poète », in *Dernières Nouvelles d'Alsace*, n° 32 (7 février 1975). En 1953 déjà, il avait émis des doutes quant au terme « bilingue » : « Bilingue? Qu'est-ce que cela veut dire? La lutte avec la langue, avec une langue, lot de tout poète, ne m'a pas suffi, il m'en a fallu deux » (3 avril 1953). *Journal 1951-1975*, José Corti, 1976, pp. 43-44, 48.

16. Maxime Alexandre, « Certes » (note 4), p. 488.

17. Maxime Alexandre a 75 ans (note 15).

18. Cf. par exemple *Journal* de Maxime Alexandre 18 août 1951, « Le parti communiste était trop conformiste à mon goût. Ma révolte, comment se concilie-t-elle aujourd'hui avec le catholicisme? Où vais-je? », p.22.

1<sup>er</sup> août 1954, «Changer l'homme !... Le communisme, à un moment donné me paraissait répondre à mon exigence, le surréalisme, ensuite le catholicisme », p.64.

27 septembre 1975, «J'ai été un anticlérical juif, je suis devenu un anticlérical catholique... Je n'ai donc changé! », p.249.

19. Maxime Alexandre a 75 ans (note 15).

20. Maxime Alexandre, « Certes » (note 4), p. 485.

du titre: « Pourquoi est-on poète en Alsace? » en puisant entre autres dans sa biographie. Comme il a été dit en introduction, la génération de Vigée avait été soumise à l'école à une rééducation linguistique assez rigide. C'est avec les moyens de la répression, c'est-à-dire avec le recours occasionnel à des interdits<sup>21</sup>, que l'État français essayait de faire reculer la langue maternelle et d'implanter le français chez les enfants. Vigée a expliqué à plusieurs reprises, et dernièrement encore dans son autobiographie *Un Panier de houblons*<sup>22</sup>, à quel point les enfants devaient s'en trouver désemparés. D'une part, on minait leur confiance dans l'expression en langue maternelle, d'autre part, l'expression en langue française leur était forcément encore étrangère. Le résultat en était une sensation d'« asphyxie »<sup>23</sup>. Ce qui était cependant plus grave, toujours selon Vigée, c'était les conséquences mentales de cette politique. Comme l'enfant développe sa propre conscience par le contact avec le réel à travers sa langue maternelle, c'est l'évolution même de son autonomie mentale qui pouvait en souffrir<sup>24</sup>.

Vigée fait ressortir de manière très pertinente l'antagonisme mental existant entre sa langue maternelle alémanique et le français, langue culturelle. L'humiliation subie par cette langue culturelle imposée, semble l'avoir rendu particulièrement sensible à la tendance du français à une certaine rigidité discursive.

Enfant de la province française, il a conscience à tout moment que la langue française moderne a été, depuis la Révolution, un instrument du centralisme d'État. « Idiome politique » type, selon les déclarations de Vigée en 1980 encore<sup>25</sup>, il vise à anéantir les singularités des régions particulières en faveur d'une uniformité plus facile à contrôler.

Dans la pratique de cette langue, Vigée note combien facilement elle risque de virer, de l'intérêt porté au sens du discours, à l'intérêt pour le discours lui-même, pour le brillant de sa rhétorique. Tandis que celui qui parle le dialecte conserve un contact sensuel avec les choses, le francophone s'est déjà haussé à une « brillante gymnastique des marionnettes verbales »<sup>26</sup>. Ce verbalisme de la langue française renvoie selon Vigée à un « nominalisme moderne »

21. Claude Vigée sur l'interdiction de parler le dialecte dans la cour d'école: « Plus tard sur l'ordre de Paris et du recteur, le directeur du collège nous interdit de pratiquer le dialecte dans la cour ». In Claude Vigée, « Au défi de l'Histoire » (note 2), p. 81.

22. Claude Vigée, *Un panier de houblon*, tome 2: L'arrachement, J.C. Lattès, 1995, p. 54. (Vigée parle ici de « la terreur linguistique »).

23. Claude Vigée, « Les avantages » (note 5b), p.263.

24. « Défense était faite aussi de témoigner de la réflexion intérieure de ce soleil, par laquelle ma conscience se révélerait un jour à elle-même ». Claude Vigée, « Les avantages... » (note 5b), p.266.

25. Claude Vigée, « Le poète juif et la langue française », entretien avec Denise Gamson et Charlotte Wardi, décembre 1980, in Claude Vigée, *Le Parfum et la Cendre*, Grasset, 1984, p. 163.

26. Claude Vigée, « Les avantages... » (note 5b), p.259.

généralisé<sup>27</sup>. C'est l'allergie viscérale de ce dernier au « réel » sensible<sup>28</sup>, qui serait en définitive à l'origine du nihilisme sournois de la littérature européenne moderne. Vu cet antagonisme entre un dialecte régional, qui ne se serait pas encore entièrement détaché du corps de celui qui le parle<sup>29</sup>, et une langue française comme incorporelle, la situation semble sans issue pour un écrivain potentiel d'Alsace. Vigée nous rapporte, et il se prend pour exemple dans sa propre génération, qu'il n'avait d'autre choix que de s'approprier la langue française, « question de vie ou de mort »<sup>30</sup>. La seule issue offerte à l'écrivain alsacien en herbe était dès lors la création d'une littérature francophone qui reçoive pour ainsi dire son souffle du dialecte alsacien. Avec la formule « les avantages du pire »<sup>31</sup> Vigée se sert d'une image dialectique pour caractériser cette issue. Le blocage dont est menacé l'écrivain alsacien à cause de l'antagonisme des deux langues, est surmonté ainsi grâce à la création d'un français littéraire possédant le poids spécifique du dialecte alsacien. En devait résulter une littérature pour laquelle « le réel »<sup>32</sup> n'était plus seulement la matière première permettant d'obtenir des effets esthétiques, mais le seul et unique critère de référence. Au lieu de se servir de l'immédiateté vécue d'un présent concret dans le lieu et dans le temps uniquement comme base pour créer des formes esthétiques autonomes, ce présent, « (le) réel hic et nunc »<sup>33</sup> de Vigée, devait lui-même être mis en valeur. Et, de cette sorte - Vigée est très optimiste - même cette littérature alsacienne devrait pouvoir s'inscrire en faux contre le nihilisme déjà enraciné de la littérature européenne moderne et proposer un modèle de rechange. C'est ainsi que cette littérature pourrait reconquérir le rôle éminent qu'elle avait déjà joué pendant la Renaissance<sup>34</sup>.

Nous avons donc établi que le dialecte revêt pour Vigée une importance considérable dans la situation affligeante où il se trouve. Dans son exposé, Vigée relate par exemple comment il s'est efforcé tout à fait systématiquement de conserver son propre dialecte, particulièrement pendant son exil américain. Il obéissait ainsi à ce qu'il appelle un « réalisme

27. *Ibid.*, p. 257.

28. Vigée parle ici entre autres des « paroles érigées en témoins du réel » ou de « l'expression impossible du réel ». Claude Vigée, « Les avantages... », p. 254.

29. Par exemple, « Je me suis attaché au dialecte, nullement par défi, mais à cause du rapport étroit entre le dialecte et le langage du corps », Entretien avec Alfred Kern, à Strasbourg, printemps 1979, in Claude Vigée, *Le Parfum et la Cendre, op. cil.*, p. 32.

30. « Mais je devais aussi faire la conquête du français, c'était une question de vie ou de mort pour un collégien ouvert sur l'avenir », Claude Vigée, « Au défi de l'Histoire... » (note 2), p. 81.

31. « Tels sont les avantages du pire », Claude Vigée, « Les avantages... » (note Sb), p.266.

32. Cf. note 28.

33. Claude Vigée, « Les avantages... » (note Sb), p.263.

34. *Ibid.*, p. 264.

psychologique»<sup>35</sup>. En sauvant «L'intégrité de (sa) nature»<sup>36</sup>, il réussit en même temps à protéger «le poète naissant» en lui<sup>37</sup>. Dans un entretien de 1975, il va jusqu'à dire que cet attachement voué à son propre dialecte lui a permis de se mettre à l'abri d'un néant menaçant<sup>38</sup>.

C'est cette préservation intérieure de son dialecte qui permet donc à Vigée d'obtenir à la fois cet affranchissement indispensable vis-à-vis de la langue culturelle française dont il dépendait. Se servant d'elle dans ces conditions-là, il ne pouvait jamais être entièrement absorbé par elle. C'est malgré cette réserve intérieure face au français, voire grâce à elle qu'il réussit à être productif dans cette langue. Il est intéressant de noter que même sa brillante carrière plutôt longue comme écrivain francophone n'a rien changé à ce scepticisme. En 1980 encore, et entre autres pour faire la distinction par rapport à l'allemand, il décrit la langue française comme étant « la langue carcan, gardienne d'un univers limité et défini »<sup>39</sup>.

Selon Vigée, le rapport tendu entre le dialecte alsacien et le français ne repose cependant pas uniquement sur cet antagonisme mental, mais aussi sur l'opposition entre une langue prioritairement orale et une langue écrite codifiée. Si Vigée critique la tendance de la langue française à la rigidité, il la mesure aussi implicitement à l'aune de l'oralité vivante du dialecte. Pour Vigée l'idéal serait de rendre autant que possible à la langue culturelle devenue écrite, la vivacité de la langue parlée<sup>40</sup>. Ayant, dans un premier temps réduit le dialecte à son expression orale, il lui avait d'ailleurs dénié la capacité d'être littéraire. Plus tard, cette opposition rigide de la langue orale authentique d'une part, et de la langue culturelle abstraite de l'autre, sera levée à l'intérieur même de son œuvre. Dans la mesure où chez Vigée le français commence à être régénéré par le dialecte, celui-ci commence aussi peu à peu à pénétrer dans la sphère littéraire. Plutôt que de se limiter à animer de son souffle la littérature francophone de Vigée, il se manifeste lui-même comme une littérature du souffle. Je choisis sciemment ce terme poétique, pour mieux exprimer le statut toujours précaire de ce type de littérature, notamment dans le contexte de la littérature française. Car la littérature en dialecte dépend dans une forte mesure d'un public local et initié, et peut-être est-ce même par le récit oral qu'elle est le mieux mise en valeur.

35. *Ibid.*, p. 265.

36. *Ibid.*, p. 266.

37. *Ibid.*, p. 265.

38. Claude Vigée, «L'Origine future ». Entretien avec David-André Lang, Jean Christian, Sylvie Reff, Conrad Winter, à Strasbourg, avril 1975. In *Le Parfum et la Cendre*, *op. cit.*, p. 84.

39. « Le poète juif... » (note 25), p. 167.

40. Voir par exemple: «Dans tout texte vivant se dissimule donc une part d'oralité initiale, indispensable à sa pérennité, sans laquelle le lecteur assommé sombrerait sur-le-champ dans le plus profond ennui ». In Claude Vigée, *La Faille du regard*, Flammarion, 1987, p. 13.

Tout cela met en évidence combien la situation de Vigée est différente de celle d'Alexandre. Tandis que pour Alexandre, le dialecte ne joue qu'un rôle très marginal <sup>41</sup>, il s'est placé chez Vigée au centre même de son esprit. D'autre part, le haut allemand (« Hochdeutsch ») outil réel de création poétique chez Alexandre, devient paradoxalement chez Vigée une sorte de langue étrangère familière <sup>42</sup>.

Mais cette sécurité originelle (« Geborgenheit ») offerte par le dialecte alsacien ne suffit pas tout à fait à expliquer la distance productive de Vigée par rapport aux langues culturelles, et notamment au français. Dans son cas, le dialecte alsacien est en plus intimement lié au yiddish alsacien. Ce « judéo-alsacien », qui lui est cher parce qu'il constitue « notre archéologie intérieure » <sup>43</sup>, et pratiquement disparu depuis, il l'avait appris de son grand-père Léopold. Tout comme pour l'alsacien, il s'efforça de maintenir cette langue vivante pour lui-même. De cette sorte, la volonté tenace d'affirmation identitaire des juifs s'allia chez lui avec la volonté d'affirmation plus fragile des Alsaciens.

Pouvant puiser dans la source intérieure du dialecte, la concurrence des langues ne pouvait devenir un problème. Il est inimaginable qu'il se laisse dominer par l'absolutisme d'une seule langue qui l'aurait mis en opposition avec une autre langue. La description qu'il donne lors d'un entretien en 1980 de son immunisation intérieure face au « chaos des langues » se lit comme un commentaire sur le problème de la langue telle qu'Alexandre l'avait formulé : « Grâce à mon sentiment spontané d'être relié à une source première, le chaos des langues et de l'histoire ne m'a pas subjugué, car il ne comprenait pas toute ma réalité » <sup>44</sup>.

Malgré cette fonction-clé que le dialecte remplit pour lui, Vigée ne l'érige pas pour autant en référence absolue. Le dialecte revêt une importance exceptionnelle seulement dans la mesure où il confère aux mots une crédibilité et une dynamique qui leur vient du contact sensuel avec les choses. Au moment cependant où il était réduit à appareil sémiotique <sup>45</sup>, comme le sont tendanciellement les langues écrites, on pourrait s'en passer. Partant de là,

41. A ce sujet, voir notamment les fragments de dialecte dans le poème bilingue « Élégie de Wolfisheim ». Ils sont très clairsemés et à connotation nostalgique. « élégie de Wolfisheim » in *Maxime Alexandre - vu par ses amis*, Ed. Henry Fagne, 1975, pp. 21, 24. N'oublions pas non plus un article sur Gustave Stoskopf, rédigé en dialecte alsacien par Alexandre: Gustave Stoskopf. « Maxime Alexandre: Zue sinnem hunderschde Geburtsdaa am 8. Schwuilet », *Dernières Nouvelles d'Alsace* (6/7 juillet 1969), p.52.

42. Voir Adrien Finck, « Diese Moments Musicaux in einem erborgten Hochdeutsch »... Zur Bedeutung des Hochdeutschen im Iyrischen Werk Claude Vigée. In *Geistiges Elsdssertum*. Landau, Pfälzische Verlagsanstalt, 1992, pp. 63-70.

43. Claude Vigée, La conquête de la parole. Entretien avec Alfred Kern, Strasbourg, printemps 1979. In *Le Parfum et la Cendre, op. cil.*, p. 50.

44. Claude Vigée, « Le poète juif... » (note 25), p. 166.

45. Dans « Les avantages du pire », Vigée parle de l'« emprise machinale du mot-robot, du signe », p. 254.

Vigée affirme qu'aucune langue, pas même la langue maternelle, ne mérite notre confiance inconditionnelle:

« Toute langue est exil! »<sup>46</sup>

\*

Dans un récit rédigé seulement en 1975, Vigée raconte comment il a fait la connaissance d'Alexandre à Strasbourg, en 1937/1938, c'est-à-dire à seize ou dix-sept ans. Si nous insistons particulièrement sur ce texte, c'est qu'il nous permet d'aller au-delà d'une comparaison abstraite des deux écrivains et de tirer parti d'une rencontre réelle entre eux. Il faut néanmoins être conscient qu'il s'agit là d'un compte rendu fait par Vigée, avec des accents mis par l'auteur. Avant de tirer les conclusions de ma comparaison, j'aimerais encore aborder ce texte de Vigée intitulé « Maxime à l'horizon »<sup>47</sup>.

Il est intéressant de noter de quelle manière la personnalité d'Alexandre impressionne le jeune Vigée. Le jeune homme candide de la province est visiblement fasciné par cet homme de plus de vingt ans son aîné, qui lui apparaît comme un émissaire venant de l'éblouissante et mystérieuse métropole qu'est Paris. Bouche bée, il écoute Alexandre lui conter les événements culturels dramatiques de cette ville. Mais il s'aperçoit aussi que son interlocuteur n'est pas entièrement attentif. De temps en temps, durant de « longs moments de silence »<sup>48</sup>, il semble replonger en lui-même, dans « une solitude »<sup>49</sup>. L'apparence physique d'Alexandre accroît encore une certaine distance entre eux. Il décrit « son visage mi-félin, mi-oiseau »<sup>50</sup>, mais il note aussi l'élégance de sa mise: « ses vêtements élégants de dandy, sa cravate de soie flottant aux reflets bigarrés »<sup>51</sup>. C'est surtout le terme de « dandy » qui frappe, car il semblerait renvoyer à Baudelaire et à une discussion critique ultérieure par Vigée du solipsisme de Baudelaire<sup>52</sup>. Il paraît donc possible que Vigée se serve de ce terme pour exprimer les réticences qu'il avait déjà à l'époque et qui se préciseront dans la position esthétique adoptée plus tard.

Mais la divergence esthétique fondamentale par rapport à Alexandre n'est pas seulement allusive dans ce texte. Vigée raconte comment Alexandre, lui parlant de Rimbaud et des surréalistes, cherche à l'enthousiasmer pour des explorations de l'inconscient, des « expéditions en terre inconnue »<sup>53</sup>. Le jeune

46. Claude Vigée, « Le poète juif... » (note 25), p. 168.

47. Claude Vigée, « Maxime à l'horizon ». In Claude Vigée, *Du bec à l'oreille*, Strasbourg, Ed. de la Nuée-Bleue, 1977, pp. 30-32. (également in *Maxime Alexandre - vu par ses amis*, op. cil., pp. 81-83).

48. Claude Vigée, « Maxime... » (note 47), p.30.

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. Cf. par exemple Claude Vigée, « Image et parole dans l'esthétique juive »; in *La Faille du regard*, op. cil., pp. 79-105, notamment pp. 79-86.

53. Claude Vigée, « Maxime... » (note 47), p.31.

homme est certes impressionné, et il acceptera quelques suggestions de lectures faites par Alexandre, mais tout cela l'incitera plutôt à chercher et à affirmer sa propre identité. Ce n'est pas qu'il rejette les desseins grandioses des surréalistes, par exemple leur quête du « Mystère »<sup>54</sup>. Mais il soupçonne que ces projets révolutionnaires pourraient profiter davantage à l'emportement des révolutionnaires qu'aux contenus objectifs. Dans ses discussions avec Alexandre, il tente de défendre la valeur intrinsèque de ces contenus, par exemple des choses concrètes, que les surréalistes risquent à son avis de perdre de vue, aveuglés qu'ils sont par leurs visions: « J'avais d'après discussions avec mon mentor, sur l'importance des choses concrètes, des visages vivants, des apparences signifiantes de la Création »<sup>55</sup>.

Comme, sur le plan de la langue, le contact avec le concret est établi avant tout par le biais du dialecte, nous redécouvrons ici les différentes attitudes de Vigée et d'Alexandre par rapport à leur dialecte local. Tandis que pour Vigée celui-ci prend une place centrale, il reste en marge pour Alexandre. Il est possible qu'Alexandre croie trouver dans le français des surréalistes une langue transformée, moins rationaliste et de ce fait rajeunie.

Le texte de Vigée ne conclut pas cependant en soulignant le contraste entre sa position esthétique et celle d'Alexandre. De son point de vue, ce conflit fait plutôt apparaître des attitudes de principe divergentes à l'égard de l'art, qui ont chacune leurs raisons. Alexandre est présenté comme un homme animé par la foi en l'art, c'est-à-dire en la poésie. Elle le fascine par sa promesse de le soustraire à la réalité, de l'emporter au royaume des rêves. Vigée, lui, privilégie l'attention au « réel », aux expériences de sensorielles, qui avec un peu de chance peut mener à la beauté poétique.

Alexandre apparaît comme le représentant d'un romantisme devenu avant-gardisme au 20<sup>e</sup> siècle, et dont Vigée veut se distinguer par sa lucidité<sup>56</sup>. Mais Vigée confirme que les deux chemins ont leur raison d'être, et qu'ainsi la position d'Alexandre doit encore être présente. « En poésie, comme dans le reste, Maxime et moi, nous en sommes toujours là<sup>57</sup>. »

54. *Ibid.*, p. 32.

55. *Ibid.*, p. 31.

56. Dans une « note biographique » tardive il utilise le terme autocritique de « romantisme extrémiste » en parlant de sa période antérieure. *In Maxime Alexandre - vu par ses amis*. Ed. Henry Fagne, 1975, p.7. L'analyse des différences poétologiques entre Alexandre et Vigée pourrait par ailleurs être approfondie par l'examen des propos tenus par Vigée sur le surréalisme. Cf. notamment: a) Claude Vigée, « L'invention poétique et l'automatisme mental ». *In Claude Vigée, Révolte et louanges*. Essais sur la poésie moderne, José Corti, 1962, pp. 83-98. b) Claude Vigée, « Métamorphoses de la Poésie moderne », *ibid.*, pp. 21-22.

57. Claude Vigée, « Maxime... » (note 47), p.32.

\*

Pour Alexandre, toute langue est chaque fois souveraine. Elle n'est à la disposition de quelqu'un, et notamment du poète, que dans la mesure où celui-ci la laisse agir dans sa souveraineté et dans sa singularité. Vouloir être créatif à l'intérieur d'une langue exige donc l'aptitude rare de s'affranchir du rapport prioritairement instrumental qu'on entretient avec la langue. L'individu entre dans l'existence d'une langue soit en naissant en elle, soit en renaissant éventuellement en elle par l'esprit. Le cas d'Alexandre montre cependant combien le passage d'une langue à une autre est précaire. Au lieu de s'immerger avec bonheur dans la langue apprise, Alexandre finit par se trouver confronté à une concurrence entre les deux langues, que Vigée appelle le « combat des origines »<sup>58</sup>.

Vigée, lui, évite d'emblée tout conflit entre les langues en quittant le niveau de la langue codifiée et en s'identifiant avec son dialecte, expression originellement orale. Mais comme il reste conscient des limites imposées au rayonnement culturel de cette langue authentique, cette identification ne mène pas à la régression. Il est au contraire prêt à employer la langue culturelle de façon à ne pas se laisser absorber par elle. Il ne cherche plus à savoir comment le passage d'une langue à une autre peut réussir, mais comment il peut préserver sa vitalité linguistique d'origine malgré le lien nécessaire avec une langue choisie. Comme le dialecte garantit cette vitalité, il reste par conséquent sa boussole intérieure.

*Université de Mayence  
Traduction de l'allemand:  
Dorothee Hofer*

58. Claude Vigée, « Les avantages... » (note 5b), p.266.

# MAXIME ALEXANDRE ET LE JUDAÏSME ALSACIEN

Freddy RAPHAËL

Mon étude, qui s'appuie sur une source privilégiée, et uniquement sur elle, ne peut prétendre à être autre chose qu'une esquisse. Elle se heurte à une double limite. D'une part l'entretien que j'ai eu le privilège de recueillir en septembre 1975 porte la marque d'un travail de mémoire qu'opère un homme qui fait le bilan de sa vie. Il s'agit d'une « reconstruction » marquée par la conscience aiguë de l'inachèvement, peut-être de la fin prochaine. Il est mort l'année suivante. D'autre part, il conviendrait, pour appréhender avec plus de pertinence la relation que Maxime Alexandre a entretenue avec le judaïsme, de suivre la dynamique d'une quête. Celle-ci, loin de se dérouler comme un long fleuve tranquille, procède par avancées et brusques volte-face, par enthousiasmes et par déceptions.

Cet essai, qui entend ne pas trahir la parole et la mémoire convoquée d'un poète au crépuscule de sa vie, la confiance confiante et la complicité amusée, s'efforce d'interpréter le rapport contradictoire que Maxime Alexandre a entretenu avec la bourgade juive de sa prime enfance. Il rend compte de sa quête spirituelle, nécessairement inachevée, d'un idéal de justice et de fraternité humaine malmené par ceux en qui il a cru. Notre approche porte la marque d'une subjectivité assumée, celle d'un Juif d'Alsace témoin d'un monde englouti.

Dans l'entretien qu'il a bien voulu m'accorder en septembre 1975, Maxime Alexandre évoque, très librement et avec une partialité qu'il reconnaît volontiers, le milieu juif d'une bourgade alsacienne proche de la grande ville. Le terme « assimilationniste » auquel il a recours pour caractériser la communauté de Wolfisheim qu'il a connue, au début du siècle, dans sa prime enfance, demande toutefois à être précisé. Le concept contemporain d'« intégration » paraît plus adéquat pour exprimer la religiosité de ce milieu, où les pratiques se relâchent, où le respect des « *mistwot* » (des « commandements ») est modulé différemment selon l'itinéraire spécifique d'un chacun. Mais en fait, la modernité qui sollicite un choix individuel et récuse la contrainte collective favorise des attitudes qui ne paraissent contradictoires que selon une logique quelque peu dogmatique: son père, qui maîtrise bien l'hébreu et le traduit couramment, va à la synagogue - dont il est l'un des constructeurs - tous les vendredis soir et lors des grandes fêtes;

sa mère, elle, est moins érudite: elle lit l'hébreu et ne le traduit pas mais elle est beaucoup plus assidue aux offices. Cela n'est paradoxal qu'en apparence, car beaucoup de Juifs de la campagne étaient capables de féconder émotionnellement et spirituellement les mots et les phrases qui scandent les prières et qui sont lestés de références traditionnelles. Par ailleurs, lorsque le contrôle social se relâche, il y a une place pour une religiosité à la fois plus anarchique et plus personnelle: alors qu'il ne fait guère montre d'une piété exemplaire, le père de Maxime Alexandre, à Yom Kippour (le jour du Grand Pardon), se rend à la synagogue bien avant la plupart de ses coreligionnaires, et il n'en sort plus jusqu'au soir.

Les seuls camarades de Wolfisheim qu'évoque Maxime Alexandre sont juifs, mais ce qui les caractérise au moins autant que leur appartenance confessionnelle, c'est leur origine sociale. Ils sont tous issus d'un milieu pauvre. Il semble que, dès son plus jeune âge, Maxime Alexandre ait été profondément heurté par la misère. Il dénonce avec force la discrimination et la hiérarchie sociales qui s'affirment de plus en plus dans sa communauté. Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et à l'exception d'une mince couche de « Juifs de cour », les Juifs de la campagne avaient vécu dans une relative pauvreté, valorisant davantage le savoir que le pouvoir. La richesse n'était pourtant nullement condamnée car l'argent avait souvent été la sauvegarde de la communauté, aussi vital pour les Juifs que l'air qu'ils respiraient. Mais la fortune obligeait les Juifs à se montrer généreux, à « réparer » les disparités. Avec l'embourgeoisement, cette société relativement égalitaire se fissure, et, progressivement, une certaine dureté de cœur se fait jour. D'où le poids grandissant d'une structure discriminatoire, le mépris de ceux qui ont réussi à l'égard des laissés pour compte, l'importance aussi de la dot dans la conclusion des mariages:

*Je me suis rendu compte, souligne Maxime Alexandre, que fils de Mayer Alexandre, j'avais droit à telle fille à condition que je fasse telles études, et un autre genre de fille si j'étais médecin que si j'étais devenu professeur...*

Il évoque avec un humour décapant ces « partis » qui « en valent la peine » : une dizaine de filles de la grande bourgeoisie de Strasbourg avaient « 300000 francs » de dot. S'il n'a aucune affinité avec ce monde de parvenus, qui le méprise et qu'il paye bien en retour, il est attiré par contre par les humbles, les petites gens qui font face au défi de chaque jour. Il évoque avec tendresse le vieux « hazen » (« ministre officiant ») de Wolfisheim qui arpente la campagne environnante le dos ployant sous « cinq ou six ballots de tissu ».

Maxime Alexandre distingue très tôt

*deux sortes de Juifs: ceux qui réduisent la religion à un rite social et n'aspirent qu'à gravir les échelons de la hiérarchie des classes, et ceux qui sont interpellés par la parole prophétique, qui se sentent provoqués par une exigence qui les dépasse.*

Alors qu'il avait à peine douze ans, il a été impressionné par la démarche d'un enfant avec qui il était « brouillé depuis un certain temps ». C'était à Yom Kippour, jour où le pardon de Dieu n'est accordé aux hommes que si ces derniers reconnaissent les torts qu'ils ont causés à leur prochain :

*Je ne jeûnais que jusqu'à midi, puisqu'avant la « Bar-mitsva » (« la majorité religieuse ») on ne jeûnait que jusqu'à midi. Je vais donc vers la synagogue et je vois Théo Singer, devant sa maison, au milieu de la rue. Et il vient vers moi la main tendue, me disant: « Aujourd'hui, c'est le jour du Grand Pardon, il faut que nous nous réconcilions ». On s'est réconciliés et on ne s'est d'ailleurs plus jamais brouillés.*

C'est précisément avec ses amis d'enfance juifs, issus de milieux modestes, que Maxime Alexandre fonde à Strasbourg, après la Première Guerre mondiale, le groupe des étudiants socialistes. En effet, pour un certain nombre de jeunes juifs issus de la campagne alsacienne, qui ont entrepris des études, et qui se sont quelque peu distanciés de l'observance religieuse, les valeurs de justice sociale, la lutte pour les plus démunis, la quête d'un monde plus fraternel, apparaissent comme la transcription dans la modernité des impératifs bibliques. L'utopie communiste elle-même leur apparaît comme une tentative pour inscrire les exigences prophétiques dans notre siècle.

À la même époque, et pour les mêmes raisons, Maxime Alexandre adhère au sionisme, car le retour sur la Terre Promise ne prend son sens véritable que dans la remise en question des hiérarchies sociales, qui fracturent le monde juif de l'Exil, et trahissent l'idéal de justice sociale de la Loi.

Ce qui caractérise aussi les Juifs dans l'Alsace annexée au Reich après 1870, c'est un patriotisme fervent, sans faille. La reconnaissance pour le pays qui fut le premier à réintroduire leurs ancêtres comme acteurs à part entière dans l'Histoire, et, plus profondément encore, à leur restituer leur dignité d'hommes, fut à l'origine d'un attachement indéfectible pour la mère patrie. Celui-ci pouvait aller jusqu'au chauvinisme, jusqu'au mépris à l'égard de leurs coreligionnaires allemands ou d'Europe de l'Est.

*Mon père, souligne Maxime Alexandre, partageait avec tous les Juifs alsaciens cet espèce de mythe de la France libérale vis-à-vis des Juifs, malgré l'affaire Dreyfus, dont je me rappelle très bien. Pour eux, les Allemands, ils y incluaient d'ailleurs les Juifs allemands, c'était les ennemis.*

Durant le premier conflit mondial sa mère sera condamnée par un tribunal de guerre allemand à deux mois de prison pour avoir tenu des propos outrageants à l'encontre de l'occupant. Elle fut effectivement internée à la prison Sainte-Marguerite.

Maxime Alexandre, alors même qu'il était étudiant, divise, grossièrement, il le reconnaît, les Juifs de son entourage en « assimilationnistes » et en « prophétiques ». Les premiers sont des conformistes, préoccupés surtout de promotion sociale. Ils s'efforcent d'être admis dans les rangs de la bourgeoisie en s'appliquant à imiter servilement les gens de bien et en faisant

preuve d'une désarmante bonne volonté. Dans leur zèle de parvenus, ils en sont venus à oublier l'impératif de solidarité active, de « charité justice » (la « *tsedaka* »), qui les lie aux démunis et aux errants. Pour faire oublier un passé de pauvreté bien proche, ils couvrent de mépris ces Juifs venus d'ailleurs, trop « typés », trop voyants dans le paysage. « Tout le monde, rappelle Maxime Alexandre, avait le plus grand mépris des "Polaks" ». Mais ses parents, comme « tous les Juifs qui en avaient les moyens » invitaient chaque vendredi soir, à la table sabbatique, l'un ou l'autre de ces déracinés. « Et moi, je préférerais les Polaks à mes coreligionnaires alsaciens. J'étais attiré par eux », ajoute-t-il. Ayant lu, à quinze ans, les *Récits hassidiques* de Martin Buber, il voit dans chacun de ces « *schnorrer* », de ces « mendiants », un rabbi mystique qui s'est mis en route, volontairement, pour affronter l'épreuve de l'exil.

Ce n'est pas seulement avec les hôtes de passage, quêteurs de l'invisible, que Maxime Alexandre se sent en communauté. Il éprouve la même chaleureuse proximité avec le petit peuple juif de Salonique, qu'il rencontre en 1920 lorsqu'il est nommé professeur au lycée français de cette ville aux trois quarts juive. Il découvre, pour la première fois de sa vie, des ouvriers et portefaix juifs, ployant sous leur fardeau. « Ils avaient l'air de porteurs de l'Ancien Testament avec une barbe, et une dignité extraordinaire... ils portaient cent kilos sur leur dos. » Son séjour à Salonique se situe tout entier « sous les réminiscences de la Bible », et signifie pour lui « un retour aux sources, un retour au judaïsme ». Durant la Seconde Guerre mondiale, tous les Juifs de Salonique furent déportés (et je me permets d'ajouter, dans l'indifférence générale).

L'itinéraire spirituel de Maxime Alexandre, et plus particulièrement sa conversion au catholicisme, démarche peu banale chez les Juifs d'Alsace, mérite que nous lui accordions toute notre attention. Il reconnaît qu'il a une grande part de responsabilité dans le fossé qui s'est creusé, à l'époque de sa jeunesse, entre lui et la communauté juive. Il menait une vie de désœuvré, tout en écrivant des poèmes.

*Les Juifs de Strasbourg n'étaient pas contents de voir que ma seule activité consistait à avoir des cravates provocantes, à aller jouer au poker dans un café et de ne rien foutre du tout, n'est-ce pas? Alors poète. poète...*

C'est ainsi qu'il va s'éloigner de la Synagogue, où, à vrai dire, rien ne l'attire vraiment. Et l'admiration qu'il voue à cette époque à Martin Buber, qui est lié à René Schickel et qui collabore à sa revue, ne suffit pas à le rattacher au « hassidisme » comme source de spiritualité. Évoquant ce piétisme dont Buber a montré la pertinence au cœur même de la modernité, Maxime Alexandre déclare: « C'était pour moi une chose lointaine, un peu littéraire ».

Même si c'est sur un coup de tête qu'il a opté pour le titre provocant aux yeux de ses coreligionnaires de « Juif Catholique », il reconnaît s'être progressivement « installé » dans cette posture spirituelle. Mais il ajoute

aussitôt en 1975, « malheureusement - à vous je ne devrais pas le dire - moins catholique que juif, étant donné « que je le suis devenu, non pas contre les catholiques, mais contre le cléricalisme ». Et d'expliquer que dès la première année de sa conversion, en 1950, il a développé un profond anticléricalisme. Alors qu'il se plaint des prêtres à son parrain, Paul Claudel, celui-ci lui répond : « Il ne faut pas y faire attention; ce sont les concierges, on ne les regarde pas en passant ». Il évoque, dans cet entretien, le trouble qui est le sien, sa « perplexité ». Il avoue être très tenté par un retour au judaïsme. Mais lorsqu'il interroge le grand rabbin sur les possibilités d'une telle démarche, celui-ci le décourage en leur répondant que c'est « très difficile ». Et quand il exprime son souhait d'être enterré dans un cimetière juif, il se heurte à un refus. Il accuse le coup et ajoute: « Enfin, ça m'est égal. De toute façon, je serai enterré sans croix ni rien. Il y aura mon nom peut-être à la rigueur, mais c'est tout. »

Il interprète comme « une espèce d'amorce à [sa] conversion » le jugement que celui qui sera le grand rabbin de France, Isaïe Schwartz, a porté sur Jésus. C'était au lendemain de la Première Guerre mondiale. Dans la version allemande du *Juiferrant*, Maxime Alexandre avait fait de ce dernier le frère de Jésus. Lorsqu'il demanda au rabbin quelle était la « position officielle de la Synagogue » à l'égard de ce dernier, il lui répondit: « Nous le considérons, et je le considère, comme un prophète juif ». Lorsque j'ai demandé à Maxime Alexandre ce qui l'avait amené à faire le pas décisif, à franchir le fossé qui séparait sa position en marge de la communauté juive de l'adhésion formelle au christianisme, il me répondit que, sa vie durant, il avait toujours été en recherche. Il réduisait sa conversion à une étape de sa quête infinie: « Voilà ce que j'aurais à dire là-dessus: j'ai toujours cherché. »

Au cours de cet entretien, comme dans le *JuifCatholique*, il se plaint de la froideur de l'accueil qui lui fut réservé dans sa communauté d'adoption: « Le mot paroisse n'a aucun sens... paroisse veut dire d'après ce que je sais "voisinage". Or, on vous regarde en chien de faïence ». Il avoue être un « individualiste forcené » et ajoute: « J'ai toujours cherché une communauté. Bien sûr, je ne l'ai jamais trouvée. »

Maxime Alexandre tient à se démarquer des autres convertis, de tous les autres. Il a des mots d'une extrême dureté à leur égard:

*Je veux vous dire une chose étonnante. Je comprends l'attitude des Juifs vis-à-vis de quelqu'un qu'ils appellent un « Gschmat » : moi-même quand je rencontre un Juifconverti, j'ai un mouvement de recul, instinctivement.*

Il fustige leur dévotion trop affichée, la pose qu'ils adoptent à la messe, comme s'ils avaient une « vision mystique ». Que peuvent-ils voir devant eux? « Je n'ai jamais vu une personne ainsi. Même Claudel avait les yeux ouverts ». Il ajoute, se référant d'une façon inattendue au judaïsme de son enfance: « On n'a pas l'habitude à la synagogue, en tout cas à la synagogue de Wolfisheim. On se racontait plutôt des blagues. »

Alors qu'il se sent vieillir, et que la maladie le taraude, il regrette amèrement de n'avoir pu se rendre en Israël non seulement pour y faire connaître *Le Juiferrant*, mais pour « y exposer [son] cas ». Il avoue avoir eu, sa vie durant, l'arrière-pensée < de partir là-bas » pour y mourir. Il renoue ainsi avec une coutume qui a prévalu chez les Juifs très pieux de la campagne alsacienne: ils quittaient leur village, alors qu'ils étaient avancés en âge, et malades parfois, entreprenaient le long voyage vers la Terre Sainte. ils voulaient, à l'issue de cet ultime pèlerinage, être enterrés là où le Messie rendra vie aux ossements desséchés.

Il convient, en fait, de n'enfermer Maxime Alexandre ni dans le judaïsme ni dans le christianisme: quand il est à l'intérieur, il s'empresse de fuir sur les marges et de fustiger toutes les dérives de ceux qui revendiquent l'appartenance à une croyance ou un dogme. C'est un anarchiste qui questionne l'ordre des religions établies, précisément parce qu'il ne peut se satisfaire d'aucune spiritualité installée dans le temporel, pactisant avec lui, et se trahissant dans l'instant même où elle s'institutionnalise.

Mais en même temps, ce braconnier qui se hasarde dans des terres contrastées est un homme profondément religieux. Il est engagé dans une quête infinie, avec une soif de spiritualité que rien ne saura étancher.

Je salue en lui notre frère en bâtardise.

*Université Strasbourg II*

# LE PÈLERIN DE L'INSAISSABLE MAXIME ALEXANDRE ET SA CONVERSION

René HEYER

*Le regard d'une passante, la chaude promiscuité du métro, l'obscurité troublante des salles de cinéma, des petites salles de préférence, voilà les étapes d'un circuit, tantôt limité, tantôt injini, suivant l'humeur du pèlerin de l'insaisissable. (MS 149)*

*Après ce blanc qu'aucune transition ne consent à remplir, je passe tout bonnement { ... } (MS 162)*

Maxime Alexandre n'est pas un converti comme les autres :

*Je n'ai pas été « embrasé » comme Pascal, un certain 23 novembre « de l'an de grâce 1654 », par le feu divin: « Certitude. Sentiment, Joie, Paix... Joie, Joie. Joie. pleurs de joie ... » Je n'ai pas eu, pareil au jeune Claudel, à Notre-Dame de Paris, « la révélation d'un Dieu qui me tendait les bras »<sup>1</sup>.*

Faut-il comprendre que la conversion n'irait pas sans mise en scène ni dramatisation, sans lieux privilégiés ni codes stylistiques appropriés? Et comment entrer alors dans *cette* figure que serait donc la conversion?

Maxime Alexandre poursuivait sa note de *Journal* du 15 août 1954, près de cinq ans après son baptême: « C'est l'amour profane, à dix-huit comme à trente ans, qui me procurait certitude, joie, pleurs de joie... » (J 65). Provocante exaltation du sensible, qui trahit une attente quelque peu désabusée, non sans confirmer la figure dans sa promesse : une *conversion* doit être une *révélation*. Cette attente religieuse, proche d'être déçue - parce que trop sûre peut-être de ce qu'elle attend -, n'est-elle pas celle aussi du lecteur qui irait aujourd'hui s'enquérir de quelque assurance spirituelle auprès de Maxime Alexandre, poète surréaliste, ancien rédacteur à *L'Humanité*, juif athée converti au catholicisme?

1. *Journal 1951-1975*, Paris, Librairie José Corti, 1976, pp. 64-65. Sur la conversion de Maxime Alexandre, consulter: Sylvia Alexandre, *L'Itinéraire spirituel de Maxime Alexandre de 1939 à 1940*, mémoire de D.E.A., Strasbourg, Faculté de théologie catholique, 1979 et *L'Itinéraire spirituel de Maxime Alexandre (1899-1976)*, thèse, Strasbourg, Faculté de théologie catholique, 1985; Charles Fichter, « Maxime Alexandre, écrivain surréaliste. Conversion et "déconversion" », *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, 1993, pp. 23-35.

Même si l'écrivain s'est livré - et à deux reprises - au genre du témoignage spirituel, une éventuelle utilisation apologétique de cet itinéraire sera doublement compliquée. Une première fois par le fait que, de l'itinéraire à la figure de la conversion comme modèle ou scène exemplaire, il y a un écart - écart vécu d'abord comme malheureux par Maxime Alexandre, mais qu'il en viendra à affronter: la volonté de fixer un idéal inaccessible ne conduit-elle pas à entraver la marche de l'itinérant, à lui obturer le passage? L'insaisissable ne s'arrête pas au saisissement.

La deuxième complication tient à la direction même que l'on assigne d'ordinaire à une conversion, trajet linéaire qui ferait tourner le dos au passé pour un nouveau départ. Or, à suivre ce que Maxime Alexandre en dit lui-même, sa conversion a plusieurs sens, elle obéit à des orientations diverses qu'il nous livre plus ou moins enchevêtrées. Il convient peut-être de commencer par les examiner.

## 1. LE SIGNE DE CAÏN

Se convertir, c'est d'abord quitter. C'est rompre à vue avec ce que nous fûmes, «dépouiller le vieil homme» comme dit saint Paul. Maxime Alexandre ne cite pas cette formule, à notre connaissance, lui qui a pourtant reçu ce prénom de Paul à son baptême. Le thème lui-même, il l'exploite peu. Rien n'interdit au demeurant de penser qu'il a occupé plus de place dans sa méditation au cours de ces années de la seconde après-guerre, lorsqu'il se met à fréquenter régulièrement les églises. Quand il évoque cette idée de rupture, dans le premier livre qu'il consacre à son itinéraire spirituel, Maxime Alexandre dénonce chez lui la tendance à croire que le monde commence avec soi.

Ce rêve d'orgueil ne laisse pas de tourmenter l'orgueilleux: «je créais moi-même mon isolement», écrit-il <sup>2</sup>, et il ajoute que cette tendance est aggravée par la tentation qui vient la justifier, et qui n'est rien d'autre que la revendication de justice. Quelle plus belle raison en effet m'assure que le monde commence à la révolte que je lui oppose, sinon l'injustice? Et d'abord, bien SÛT, l'injustice subie du seul fait que la préférence aura été accordée à d'autres. Parlant de ses compagnons de l'époque du surréalisme, Maxime Alexandre dira qu'ils partageaient avec lui «la soif immodérée de justice des émules de Caïn» (SF 31).

C'est de l'errance angoissée et du désespoir vide de Caïn que l'homme déjà mÛT qu'est alors Maxime Alexandre cherche à se départir. Pour se rendre compte, levant les yeux, qu'il est attendu: «pour la première fois je regardais bien en face mon frère Abel. Il m'invitait à lui tendre la main» (SF 36) - Abel, ou le Christ qui «vit encore» (SF 36). Le tout neuf chrétien comprend

<sup>2</sup> *Sagesse de la folie. Itinéraire spirituel* (avec une préface de Paul Claudel), Paris, Les Éditions de la Revue des Jeunes, coll. «Foi vivante», s. d. (1952), (abr. SF), p.33.

qu'il s'agit pour lui de reconnaître cette prévenance, en quelque façon de s'y soumettre. La soumission – et que la souffrance aussi soit à « soumettre » de cette manière <sup>3</sup> – il s'en souviendra comme d'un engagement pris à son baptême.

## II. UN CATHOLIQUE JUIF

Il reste que cette abrupte rupture entre un avant et un après qui sert de repère à tant de convertis n'est pas le plus caractéristique, loin s'en faut, de l'itinéraire de Maxime Alexandre. Sa conversion semble davantage couronner un cheminement, fermer une boucle que renverser une attitude – mais il l'aura fait à sa manière encore, entière et tout d'une pièce, comme on pousse à bout une logique.

Ce n'est plus maintenant Caïn qui parle, mais Jude, le personnage éponyme de la pièce *Le Juiferrant*:

*Je ne veux pas que tu sois jamais à mes côtés lorsque. assis au bord d'un chemin. dans une solitude enlaidie par tous les mauvais désirs. les membres convulsés par la faim, l'âme défigurée par le mépris de moi-même, la haine au cœur contre le bâillement satisfait de ceux qui sont couchés tranquilles dans leurs lits, je demeure suspendu entre le ricanement des vivants et le grouillement des morts* <sup>4</sup>.

Dans cette zone incertaine entre deux mondes également inhabitables, dans cette étape répétée de la douleur, s'inscrit le destin juif.

La préoccupation est ancienne chez Maxime Alexandre – ou précoce, comme on voudra, puisqu'il écrivit une première version, allemande, du *Juif errant* à l'âge de dix-neuf ans. Préoccupation enracinée dans la lecture des prophètes – Maxime Alexandre aime à rappeler la conférence qu'on lui demanda de faire à seize ans, dans un pensionnat suisse, sur le prophète Isaïe. Ce que signifie le destin juif est une tâche spirituelle, la tâche de porter un « message toujours considéré comme scandaleux, parce qu'imposant de lourdes charges, la plus lourde de ces charges étant sans doute la liberté <sup>5</sup> ».

À ce niveau il n'y a pas de différence entre judaïsme et christianisme pour Maxime Alexandre :

*Ces hommes qui « ne sont pas de ce monde » ont apporté « une conception des rapports humains reposant sur la justice et l'amour » – Isaïe ou Jésus Christ, le loup un jour devant paître à côté de l'agneau, l'union fraternelle des hommes abolissant toutes les contraintes. (JE 17)*

3. Cf. : « Sunnonter enfin les effets de la guerre, effets que je savais d'avance à peu près inguérissables. Me soumettre doucement, comme je l'ai promis, en somme, il y a cinq ans » (J 61, 14 avril 1954).

4. « Le Juiferrant » in *Théâtre*, Mortemart, Rougerie, 1979, p. 49 (Acte II, sc. 2).

5. JE, Préface de décembre 1945 à l'édition Gallimard, p. 17.

Il écrira plus tard, pour désigner les juifs et les chrétiens croyants : « nous autres judéo-chrétiens <sup>6</sup> ».

Maxime Alexandre est né juif dans une famille « libérale » ; son père a tout de même fait partie des fondateurs de la synagogue de Wolfisheim. Mais son univers, comme il le dit, était imprégné de civilisation chrétienne. Est-il surprenant dans ces conditions que, du sein du désarroi où le jette en 1939 la dure expérience de l'armée dans un bataillon disciplinaire, sa quête spirituelle le mène d'emblée aux portes des églises ? Seulement, ce parcours apparemment linéaire se redouble et l'on pourrait dire, en forçant à peine, que c'est aspirant à devenir chrétien qu'il se découvre être juif. Ce n'est pas un juif qui va vers le catholicisme, mais un homme à ce moment-là très éloigné de sa communauté d'origine, et c'est donc le désir du baptême qui l'oblige à thématiser la « terrible tentation juive, un rêve séduisant, toujours repoussé » : la réconciliation avec Jésus Christ, qui rejoint « la grande nostalgie juive de l'unité humaine » (JE 17).

Éveillé au message du Christ qui « vit encore », il découvre la faille qui sépare juifs et chrétiens. Ne l'eût-il voulu, les événements les pires, les persécutions et le génocide nazis, l'auront remis face au destin juif. Mais ce « long détour » (SF 66, 101) dont il parle ne le détourne pas de son itinéraire, il s'impose plutôt à lui comme un délai. En 1949, il franchit le pas. Il n'abolit pas la faille, même à ses propres yeux ; lui qui reçoit le sceptre d'Esther <sup>7</sup>, lui à qui le monde est donné, le voici, selon le titre qu'impose l'éditeur au second livre qui suit sa conversion, « juif catholique ».

### III. L'ENFANT DE TOUT LE MONDE

Pour l'enfant qui s'inquiétait qu'à Noël l'église du village toute illuminée et pleine de chants ne fût fermée qu'à lui, les portes se sont donc grand ouvertes. Il n'est plus d'endroit où il ne soit chez lui, mieux, c'est à l'église qu'il se sent tout à fait bien. La conversion de Maxime Alexandre satisfait donc aussi une aspiration d'enfant, qu'elle légitime jusqu'au cœur de la vie adulte. Et réciproquement l'évangile auquel il se porte et se livre est évangile de création, d'innocence, évangile d'éternelle enfance.

Cette troisième voie de la conversion converge avec les deux premières : l'insatisfaction où Maxime Alexandre reconnaît nourrir en permanence ses indignations et sa révolte - jusqu'à cette expérience limite de la vie militaire,

<sup>6</sup> *Juif catholique, Le Sceptre d'Esther* (préface de A.-M. Carré, op. cit.), Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « L'évangile au xx<sup>e</sup> siècle », 1965 p. 100. Voir aussi p. 89 : « Les chrétiens, les chrétiens croyants, se virent peu à peu assimilés aux Juifs par les maîtres de l'heure. »

<sup>7</sup> Le livre biblique d'Esther pose la question de la persécution et des pogroms. Paul Claudel cite comme texte jaculatoire à son futur filleul « *Tange sceptrum, Esther!* » (lettre du 26 novembre 1949 in SF, p. ]]]), qu'il aime rapprocher des Béatitudes concernant les doux et les persécutés.

rejetant et annulant tout sentiment; et l'attente - caractéristique éminemment juive, dit l'écrivain. Que le Messie se soit dressé au seuil de l'attente comme étant le Fils de Dieu, qu'un accueil prévenant rende justice à tous les désirs contrecarrés, c'est alors – Maxime Alexandre ne fait pas de difficultés à l'envisager – la confirmation de l'enfant « de voir ses désirs satisfaits grâce à l'intervention du père » (JE 84) – « comme pour tout le monde », ajoute-t-il.

Peut-être: mais il y a chez Maxime Alexandre une positivité du souvenir d'enfance, une évidence du bonheur originel qui n'est pas banale. Le jardin de Wolfisheim où il s'ébattait enfant est le paradis, éden d'entre Vosges et Rhin qui n'a certes rien à voir avec quelque « banlieue de Jérusalem » (JE 14) - ni à lui envier non plus. Exaltant l'enfance, Maxime Alexandre est étonné qu'on puisse s'en étonner<sup>8</sup>. Aucune prétention d'adulte ne saurait justifier la perte du paradis perdu, c'est-à-dire son congédiement comme illusion ou son sacrifice au nom du réalisme. Les béatitudes et le message du Christ dans son ensemble affirment au contraire la vérité de cette utopie.

Tout se passe donc comme si Maxime Alexandre voulait se convaincre que sa conversion, ni rupture, ni saut, était dans la continuité d'un retour. Dans le catholique, l'enfant et le poète s'épanouissent; dans le catholicisme, la raison et le merveilleux s'accordent<sup>9</sup>. À quelle profondeur ce retour atteint, on en jugera au fait qu'après le baptême le poète revient brusquement à sa première langue, l'allemand. *Durst und Quelle*<sup>10</sup>, le recueil publié en 1952, est d'ailleurs le seul qui soit d'inspiration directement religieuse.

#### IV. POSSÉDER LA TERRE

Sa conversion au catholicisme est donc pour Maxime Alexandre le lieu d'un commencement, d'un achèvement et d'un retour, triple mouvement qui déconcerte le sens de l'orientation. Il y a retour, d'abord, au sens où tout est donné d'avance. Au moment même où le nouveau converti s'écrie: « Le Christ vit encore! », il ajoute:

*Je reconnais à peine cette voix qui est la mienne, car c'est comme si elle venait à ma rencontre - une réminiscence - à la rencontre de l'enfant que j'ai été.* (SF 37)

8. J 45 : « Tout le monde trouve ridicule que j'affiche un tel regret de l'enfance. Sans vouloir faire ma propre psychanalyse, ne suffit-il pas de dire que je suis enfant unique, que j'aime les arbres, les fleurs et les femmes ... Ce qui compte, ce n'est pas tellement le décor particulier, aussi pittoresque soit-il, c'est la vérité, le petit bout de vérité bonne pour tout le monde » (28 mai 1953). Voir aussi MS 12.

9. « Ce qui m'a attiré dans le christianisme, c'est la bonne entente entre la raison et le merveilleux » (J 17,30 juillet 1951).

10. Amriswil, Bodensee-Verlag, 1952. Traduction française par Aimée Bleikasten dans Maxime Alexandre, *Au miroir des mots*. Poèmes allemands (1919-1951), Strasbourg, bf Éditions, 1996, p.47-75 (voir en particulier les Marienlieder, « Chants pour Marie », pp. 70-73).

Or l'enfance n'est pas simplement située dans le temps, elle n'est pas archaïque ni généalogique, elle est promesse, temps à venir:

*Il s'agissait de retourner au plus vite dans mon bosquet de trèfle vert à la toiture formée d'iris bleus et d'inviter mes semblables à venir m'y rejoindre. (SF 31)*

Seulement - et de cela témoigne l'itinéraire spirituel retranscrit dans *Sagesse de la folie* -, il n'est pas possible de se mettre à l'origine de cette origine qu'est l'enfance, de se faire le créateur de cette création où l'enfance s'épanouit. Croire à la main offerte, ce n'est pas seulement se trouver reconnu, comme les frères sont reconnus par Joseph, et comme le petit Maxime, à sept ou huit ans, se reconnaît dans la scène biblique, - « cela remontait bien plus haut, au-delà même de ma naissance! » (SF 99). L'enfance est le temps à venir, parce qu'elle concentre la promesse qui vient de plus haut, et qu'elle l'accomplit comme promesse renouvelée.

Le pas qui parachève - l'acte de recevoir le baptême - n'est donc pas exactement une sortie ou une entrée, comme si on quittait la promesse pour la réalisation promise: le don vient de plus haut, la promesse conserve le promettre et se fait passage. Passage qui peut dès lors - qui doit pouvoir ! - être traversé dans les deux sens. Soit, dans le langage de Maxime Alexandre: de la justice à l'amour, mais aussi de l'amour à la justice.

Si tout est don et que tout soit donné, choisir, c'est alors choisir tout. Paul Claudel rappelait à son filleul l'exhortation du Roi à Esther: « Touche mon sceptre d'or, Esther! », signifiant la promesse des Béatitudes: « Tu posséderas la terre ». La conversion de Maxime Alexandre au catholicisme porte la marque de cette exigence absolue: posséder tout ou rien. Il veut tout ensemble, sans rien renier ni laisser perdre; il veut tout tout de suite, éprouver, autrement dit, ressentir dans l'expérience sensible le don qui lui est fait.

## V. DE L'IDÉAL AU QUESTIONNEMENT

Était-ce trop demander? Était-ce avoir trop reçu? On sait que la suite fut rarement à la hauteur de ses espérances et que les moments d'accord heureux avec la foi qu'il professe lui seront chichement comptés. On sait aussi qu'il restera fidèle à son baptême, par-delà les rudes expériences qui lui font entrevoir l'envers du décor catholique, entre amertume et ironie, jusqu'à cette plainte qu'il émet à un moment de ce qu'on ait « achevé de (le) déconvertir » (J 225).

On pourrait évoquer ici les avatars identitaires qui font du converti une sorte de bernard-l'ermite toujours soupçonné d'endosser une coquille étrangère. Il arrive à Maxime Alexandre lui-même de reprocher à Claudel de lui avoir forcé la main, quitte à affirmer presque dans la continuité s'être

converti « malgré Paul Claudel », et non pas grâce à lui <sup>11</sup>. Par ailleurs, ce qui est donné comme évolution sur un parcours peut aussi être lu à plat comme reproduction mécanique. Maxime Alexandre en fait la remarque dans son Journal: « Mon passage parmi les communistes et parmi les surréalistes, avait la même signification: sortir de l'isolement, trouver des frères. Comme plus tard, ma conversion. » (J 30) Pointer dans une conduite un aspect répétitif peut nous donner l'impression d'avoir prise sur elle, mais une prise pour quoi faire ?

L'interprétation touche ici ses limites. Nous n'irons donc pas plus loin en direction de la perception de cette conversion idéale (comme rupture et recommencement) ou de cet idéal de la conversion (comme accomplissement récapitulatif) que Maxime Alexandre nous désigne pourtant, et qu'il décrit comme la conversion à un idéal qui aura toujours été là. Car il va bientôt se demander s'il n'a pas lié sa conversion à une mainmise sur, précisément, ce sens idéal. « Si le non-sens était vrai, et le bon sens une consolation? » s'interroge-t-il (J 171). Posséder la terre, est-ce posséder le sens du monde? Assurément ce poseur de questions qu'est le nouveau converti marque sa déception de ne pas recevoir de « réponses » de la part des croyants qu'il côtoie et, comme il le dit drôlement, de ne se voir retourner que des questions. Demandait-il un dialogue ou des solutions, qu'on réponde ou qu'on résolve?

La quête idéale n'a pas de fin : il vaut effectivement la peine de marquer quelque distance avec elle si l'on veut pouvoir considérer ce qu'il en est de ce « va-et-vient perpétuel » (J 192) - comme Maxime Alexandre décrit sa conversion -, et si, partant, l'on veut essayer de prendre au sérieux cette constatation qu'il fait tant de fois qu'entre avant et après sa conversion il n'y a pas de changement. Il ne fait pas de « progrès », comme il l'écrit déjà à Paul Claudel lorsqu'il appelle celui-ci à l'aide la première fois <sup>12</sup>. Que faire donc, non pas du sentiment religieux, non pas de l'impulsion donnée et subie, du « coup de foudre », mais de cet acte qu'est la conversion, sanctionné par le baptême?

## VI. PASSAGES

Maxime Alexandre vit cet acte comme une question à double entrée: ce n'est plus pour lui une réponse, mais un point de passage. Il met l'idéal à l'épreuve, selon ses caractéristiques propres d'idéal, apparemment contradictoires: celle d'influer sur notre présent, sous peine d'insignifiance, et celle de rester hors d'atteinte, de se dérober à la prise. Le passage est alors la figure de ce qui advient tout en se retirant

L'accès à l'idéal n'est donc pas ce qui arrive au bout d'un processus, comme s'il lui revenait d'achever celui-ci et d'en effacer les traces,

11. (J 248) souligné dans le texte.

12. Lettre du 8 octobre 1949, SF, 109.

balbutiantes et incomplètes. Le Nouveau Testament est arrimé à l'Ancien: cela vaut à notre juif catholique de découvrir que le catholicisme est juif, même s'il n'est pas nécessaire d'être juif pour devenir catholique. Suivant cette position, il est par exemple exclu que l'exigence de justice soit ravalée sous prétexte du règne de l'amour. Si l'amour rend libre, ce n'est pas pour opposer la liberté au pain: le chrétien, écrit Maxime Alexandre, « revendique les deux à la fois » (JC 58-59).

Cette posture de la double revendication que nous retrouvons ici, et qui revient à vouloir tout ensemble, nous voyons à présent qu'elle est loin de représenter tout simplement un rêve ou une impasse, comme s'il s'agissait de préparer à l'avance des raisons pour justifier une insatisfaction inapaisée. Car elle engage à refuser sans compromis toute graduation des ordres d'importance, toute hiérarchisation de priorités égales<sup>13</sup>. Il n'existe pas de position en surplomb d'où l'on pourrait abstraire un savoir nonnatif : tout est là.

On comprend ainsi comment, à la haine de l'ordre établi, des juges et autres procureurs ou gendannes, s'ajoute chez Maxime Alexandre le sarcasme envers les théologiens. À quoi bon leurs constructions intellectuelles vides, leurs mots toujours trop vieux ? Le converti déteste ces spécialistes du dogme et de la morale, dont il a fait dès le départ ses têtes de Turc, toutes tendances confondues. C'est que, selon lui, en s'exemptant de la vie, le savoir fractionne et hiérarchise, il n'élève pas.

S'il n'y a pas de position en surplomb sur laquelle s'aligner, le croyant ne peut pas prétendre être arrivé au tenne. « Le christianisme, pour être agissant, ne devrait pas être une fin, mais un commencement. » (SF 65) Commencer, recommencer, ces mots rythment le deuxième livre du catholique Alexandre, avec l'exigence spirituelle si simple et si radicale qui leur correspond: vivre le moment présent. On sait l'importance qu'eut, à cette étape, la figure de saint François pour Maxime Alexandre. Des touristes et pèlerins d'Assise, « tous munis du kodak à la place d'yeux ouverts », il écrit:

*Le plus grave, pour eux, c'était d'avoir oublié la fraîcheur du monde. Ah, chers frères! Ils attendaient plus ou moins confusément qu'on vienne leur apprendre à redevenir comme des enfants pour tout recommencer.*  
(JC 38)

Redevenir comme des enfants: le précepte évangélique est éloigné de toute nostalgie. Maxime Alexandre le comprend bien ainsi, lui qui prétend faire « servir le passé au présent, ou plus primitivement encore: au futur »; « il ne reste nulle place pour la satisfaction de soi ni pour la nostalgie » (MS 112). Parce qu'il est le foyer d'une attention extrême à ce qui survient, l'enfant participe à l'événement; lorsqu'il veut quelque chose, il ne réclame pas

13. Cf. J 91 : « L'honneur consiste à préférer quelques grandes choses à ses intérêts personnels: Dieu, la poésie, Mozart... Il me paraît blasphématoire d'établir une hiérarchie entre elles » (16 avril 1958).

seulement une chose, mais cette chose dans son élément, dans la vibration qui la porte. Le poète Maxime Alexandre prend ici la relève de l'enfant qu'il fut, et témoigne: «les mots, devenant mangeables, buvables, respirables, créèrent mon univers de pensée» (MS 146). Cette sorte d'eucharistie-là, ce pain aussi vital à partager que le pain, le poète entend y avoir part aussi dans son Église.

L'avait attiré dans le christianisme, disait-il, «la bonne entente entre la raison et le merveilleux 14». Ne voyons pas de maladresse de sa part dans l'utilisation des termes: il n'a pas dit «entre la raison et le mystère», comme le formuleraient les théologiens, qui disjoignent pour classer; le mystère englobe la raison et le merveilleux, il appartient aux deux.

Bref, Maxime Alexandre n'attend pas de son Église «des signes concrets», mais des actes qui soient des actes: «il y a un voisin qui manque du nécessaire, il faut le secourir» (J 104), et des signes qui soient des signes: des idées moins conventionnelles, un langage qui parle. Que l'homme cesse d'être une construction abstraite pour devenir réel, «homme sensible à l'homme, homme compréhensible à l'homme, homme accessible à l'homme 15». «Le paradis, ce serait l'amour du prochain réalisé» (J 117).

## VII. «VA, PROMENEUR SOLITAIRE ...»

Qu'en est-il alors du catholique Alexandre, lui qui se trouve surpris et déçu par ses coreligionnaires? La charité, dit-il, il la **pratiquait** dès avant son baptême, et il ne l'exerce ni mieux, ni moins bien depuis <sup>16</sup>. Il ne s'estime pas transformé: «les problèmes posés par mon baptême [...] sont semblables à ceux des autres chrétiens et, si j'en crois ma propre expérience, des humains tout court» (JC 26). Lui qui prétend n'être attiré que par les saints et vomir les tièdes, s'observe d'un œil mi-railleur mi-désabusé sur la pente du quotidien: «J'allais à la messe le dimanche, mais j'aurais été incapable de réciter le Credo par cœur et bien en peine de dire ce qui se passe aux Vêpres. Bref, je devenais un paroissien moyen.» (JC 33-34) - «Il m'arrivait dans la même journée - et il m'arrive toujours - d'avoir des bouffées de sainteté [...] suivies d'idées de débauche - voire de crime» (JC 33-34). Ce chrétien entré dans la moyenne que «le goût de la mesure» retient d'être un saint ou un criminel se révèle somme toute un homme normal - «plus que cela, et si osé que soit le mot, exceptionnellement normal» (JC 33).

Va-t-on prendre Maxime Alexandre au mot? Et pourquoi non? Il se moque un peu, sans doute, mais c'est humour et non humeur, quelque chose comme la bonne distance à soi. Il se surprend à sa propre lucidité. Comme il l'écrivait dans un autre contexte: «Mon avidité à vivre m'avait porté à tout

14. Voir n.9.

15. J 136. C'est dans la **poésie** que l'homme devient ainsi «réel».

16. J 35. Il continue: «Père - fils - amour? Je n'ai pas changé - je suis devenu père de famille, c'est tout» (2 avril 1952).

attendre du dehors 17.» Voici que, dans le vide qui suit la déception, le mouvement s'inverse, la solitude brise l'isolement, chasse les modèles, dissipe les attentes préfigurées. «En reprenant contact avec le monde extérieur, tout m'étonnait» (Je 103).

Ainsi cet homme singulier, à la carrière contrastée, qu'il est si tentant de figer sous un emblème ou dans un masque, choisit d'être enfin commun, d'être l'exception commune. Il le fait sans céder sur rien, sur aucune de ses aspirations: précisément parce que l'idéal est tout ensemble réalisable et hors de portée, il nous assigne le chemin du milieu. Et ce lecteur de Pascal de commenter: «L'état intermédiaire, voilà la condition de l'homme» (J 127). Or, quand Maxime Alexandre en vient à désigner l'entre-deux comme notre ordinaire - un entre-deux qu'il nous appartient de tenir - c'est alors qu'il échappe le plus sûrement, qu'il se rend insaisissable, lui, l'éternel pèlerin.

Il écrivait dans son journal, à la date du 3 février 1963 :

*Abaisse les frontières, abaisse les portes de fer. en suivant les chemins de la neige et de la liber!é. Renonce aux formes. renonce aux chames que tu t'esforgées toi-même, renonce à l'argent, à lajigation, à la répétition. à l'aumône, à lafigue et au poisson, abandonne-toi à la parole qui vient et t'emporte. Pas de protection, tout nu le dormeur s'en va vers les îles dépouillées, va, promeneur solitaire, va sans demander grâce, va, et que les vagues toutes-puissantes t'accueillent et te lavent de toute misère. La lune a grandi sans mesure, les bergers ont fermé les portes, le vent a creusé un lit dans la source, va, voyageur sans peur, jusqu'à la nuit paifaitte. (J 126-127)*

Université Strasbourg II

17. *Ibid.*, p. 102-103. L'époque évoquée est celle de la fin de la Seconde Guerre mondiale, moment où il se donnait pour résolution: « Être noble et désintéressé envers les hommes, sans les aimer, et sans croire à l'immortalité, c'est-à-dire à ma liaison avec eux» (p. 102).

# MAXIME ALEXANDRE ET PAUL CLAUDEL

Michel LIOURE

Paul Claudel fut le parrain de Maxime Alexandre, au jour de son baptême, le 8 décembre 1949. Mais loin de se borner à cette cérémonie, à ses préparatifs et à ses lendemains immédiats, les relations entre les deux hommes, instaurées par une ancienne admiration du cadet, se poursuivirent, avec ferveur et fidélité, sur un plan personnel et spirituel, jusqu'à la mort et même au-delà de la disparition de Claudel.

C'est à Lausanne, où il étudiait pendant la guerre, en 1916-1917, que Maxime Alexandre a découvert Paul Claudel, d'abord dans une anthologie en 3 volumes, *Morceaux choisis des poètes d'aujourd'hui*, par Van Bever et Léauté<sup>1</sup>, puis dans la « fracassante préface » écrite par Claudel à l'édition des *Œuvres* de Rimbaud, au Mercure de France<sup>2</sup>. Claudel et Rimbaud sont donc, dès l'origine, associés dans l'apprentissage à la fois linguistique et spirituel de Maxime Alexandre: c'est eux qui ont « appris le français à l'Alsacien de quinze ans qui croyait devenir un écrivain de langue allemande »<sup>3</sup>.

On sait quelle importance et quel poids Paul Claudel attribuait lui-même à Rimbaud dans sa formation littéraire et religieuse. C'est son « influence profonde et en quelque sorte séminale », écrivait-il à Barrès en 1910, qui l'avait « éveillé à la vie poétique et à la vie morale »<sup>4</sup>. La lecture, en juin 1886, des numéros de *La Vogue* où figuraient des fragments des *Illuminations*, puis, en automne, *d'Une Saison en enfer*, lui avait procuré « l'impression vivante et presque physique du surnaturel »<sup>5</sup>. « Rencontre foudroyante » — Alexandre emploiera le même terme en 1949 à propos de sa rencontre avec Claudel — qui causa « indirectement (s) a conversion »<sup>6</sup>. Maxime Alexandre avait été frappé par cette conversion, qui le « tracassait », car il était troublé par la contradiction entre les cris de révolte de Rimbaud, « Rimbaud le blasphémateur, Rimbaud le fol, le damné », et telles expressions,

1. *Maxime Alexandre vu par ses amis*, Ed. Henry Fagne, 1975, p. 15.

2. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, 1968, pp. 16-17.

3. Maxime Alexandre, *Juif catholique*, Ed. du Cerf, 1965, p. 113.

4. Fonds de la Bibliothèque Jacques Doucet.

5. P. Claudel, « Ma conversion », *Œuvres en prose*, Pléiade, 1965, p. 1009.

6. P. Claudel, *Journal*, septembre 1924, Pléiade, 1968, t. 1, p. 643.

abondamment citées et exploitées par Claudel dans sa *préface*, et qu'il jugeait pour sa part mystérieuses ou inacceptables; « Le chant raisonnable des anges s'élève du navire sauveur », « il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps »: « les blasphèmes de Rimbaud, la conversion de Claudel, un ferment était déposé en moi qui ne me laissait jamais tout à fait en paix »<sup>7</sup>. Claudel désormais, dans l'univers d'Alexandre, est inséparablement lié à Rimbaud, si bien que lorsqu'il assiste, à Lausanne en 1917, à une représentation De *L'Échange*, interprété par les Pitoëff, il est « frappé par la ressemblance de Louis Laine avec Rimbaud »: impression confirmée plus tard par l'auteur, qui convenait avoir été « imprégné de Rimbaud » et se reconnaissait lui-même en son personnage<sup>8</sup>.

L'adhésion d'Alexandre au surréalisme et par la suite au communisme était de nature à l'éloigner des idées, de la personne et des positions de Paul Claudel, mais non pas à altérer son admiration et sa sympathie pour le poète. « Même à l'époque du surréalisme, écrivait-il, quand je prenais le contre-pied de Claudel, je me passionnais pour son œuvre »<sup>9</sup>. Telle anecdote à son sujet, relatant comment Claudel aimait « inculquer à ses enfants le goût du mystère » et leur avait même « enseigné l'irrespect » en les invitant à taper dans la soupe avec la cuillère au cours des réceptions<sup>10</sup>, ne pouvait que réjouir un esprit non-conformiste et volontiers provocateur. Des comportements et des propos plus agressifs n'ont pas suffi non plus à peser sur leur rencontre et leur amitié. L'ordre alphabétique avait voulu que le nom d'Alexandre ait été le premier à figurer parmi les signataires, en 1925, de la *Lettre ouverte à Monsieur Paul Claudel*, pamphlet virulent où les surréalistes, en réponse à une déclaration de Claudel estimant que dadaïsme et surréalisme n'avaient qu'un « seul sens: pédérastique », injuriaient copieusement l'ambassadeur de France en revendiquant le « déshonneur » de le traiter de « cuistre » et de « canaille »<sup>11</sup>. Ce document, signé par Alexandre à son insu, ne compromit aucunement ses relations avec Claudel lorsqu'il le rencontra plus tard, mais au contraire, affirmera-t-il, « amusait l'un et l'autre »<sup>12</sup>.

L'engagement d'Alexandre au sein de mouvements révolutionnaires et athées n'excluait pas, mais exprimait bien plutôt ses aspirations spirituelles et morales. Son « appétit de l'impossible » et son « insatisfaction fondamentale », affirmera-t-il, le rapprochaient des surréalistes<sup>13</sup> tandis que sa « passion de la justice » et son dégoût d'un « monde dépourvu d'amour », qui

7. Maxime Alexandre, *Sagesse de la folie*, Ed. de la Revue des jeunes, 1952, pp. 34-35.

8. *Juifcatholique*, p. 114.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. Cité par Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, SUIVI de documents surréalistes, Ed. du Seuil, 1964, pp. 214-215.

12. *Mémoires d'un surréaliste*, p. 99.

13. *Ibid.*, p. 65.

lui inspiraient le désir d'une subversion politique et sociale, étaient en même temps un acheminement vers l'idéal chrétien, vers un Christ qu'il voyait « en révolte contre les docteurs et les bourgeois, contre les synagogues, les pharisiens, les dévots»<sup>14</sup>. En proie au « désir d'absolu»<sup>15</sup>, à la « soif de certitude», il entra d'abord « parfois furtivement dans une église, mais comme un passant, comme un étranger»<sup>16</sup>. Le sentiment persistant du « vide» et de la « solitude» en dépit de l'activité militante, puis les épreuves et les bouleversements de la guerre, une maturation intellectuelle et morale, une lecture et la méditation du *Salut par les Juifs* de Léon Bloy<sup>17</sup>, l'obsession du «rêve séduisant, toujours repoussé», d'une «réconciliation avec le Christ» qui constitue constamment la «tentation juive»<sup>18</sup>, enfin la fréquentation de la messe, à partir de 1948, le conduisirent au seuil de la conversion<sup>19</sup>.

Résolu à recevoir promptement le baptême, et déçu par le peu d'empressement d'Etienne Gilson et du Père Maydieu, qu'il avait d'abord consultés, il écrivit à Claudel, « pour lui demander conseil», le 8 octobre 1949. Claudel l'invita, par retour du courrier, à lui rendre visite et la première entrevue eut lieu le 17 octobre<sup>20</sup>. Claudel avait alors quatre-vingt un ans, mais le visiteur fut ébloui par sa « vigueur» et sa « verve»<sup>21</sup>. Le candidat à la conversion crut « voir Siméon, *poussé par l'Esprit*, à la porte du Temple de Jérusalem» : « Qu'est-ce que vous attendez donc, me dit-il, pour vous faire baptiser! Vous êtes chrétien, mais vous êtes plus chrétien que moi. Dieu a besoin de vous; il vous appelle, il crie après vous, semblable à un tout petit dans son berceau»<sup>22</sup>. Un dernier contre-temps retarda la date du baptême. Le jour où Maxime Alexandre avait obtenu un rendez-vous de l'abbé Jean Massin, auquel Claudel l'avait adressé, comme à « un vrai saint», en vue de la cérémonie, il ne fut pas reçu: l'abbé avait apostasié et s'apprêtait à se marier!<sup>23</sup> à la grande indignation de Claudel qui n'en fut informé qu'au mois de juin 1951 !

Une seconde entrevue eut lieu le 9 novembre: « Visite de Maxime Alexandre, jeune Juif en voie de conversion», notait Claudel dans son *Journal*, « Tout le travail est fait et il n'attend plus qu'un prêtre pour se faire baptiser, lui et ses deux enfants»<sup>24</sup>. Le lendemain, Alexandre écrivit à Claudel pour lui témoigner la force et l'efficacité des propos qu'il lui avait tenus:

14. *Sagesse de la folie*, pp. 24, 48, 75.

15. *Ibid.* p. 19.

16. *Ibid.*, p. 35.

17. *Ibid.*, p. 943.

18. *Ibid.*, p. 75.

19. *Ibid.*, p. 83.

20. *Ibid.*, pp. 93-94.

21. *Juifcatholique*, p. 115.

22. *Ibid.*, p. 115 et *Sagesse de la folie*, p. 94.

23. *Ibid.*, p. 109.

24. Paul Claudel, *Journal*, t. II, p. 706.

*Vous m'avez foudroyé, miraculeusement foudroyé, d'une foudre qui me donne la vie! Ce que vous m'avez dit hier, je l'ai emporté, je le porte en moi, comme la première chanson entendue par l'enfant dans son berceau. Quelle merveilleuse réalité vous savez donner à ce qui pour la plupart n'est qu'allégorie ou abstraction! C'est la nourriture dont j'ai précisément faim.*

*Depuis hier après-midi, je ne cesse d'entendre votre voix, je l'ai entendue jusque dans mon sommeil. La langue de feu, c'est vous qui l'avez posée sur moi. Et je suis pris d'un enivrement qui ne m'ôte cependant rien de ma raison, au contraire! qui me rend plus conscient, plus lucide.*

*Que mes pensées, que mes actes soient désormais dignes de cette parole, c'est la grâce que j'implore de Notre Seigneur!*<sup>25</sup>

Comme «cadeau du parrain à son filleul», Claudel lui adressa, le 26 novembre, un choix de textes «jaculatoires», extraits de l'Écriture<sup>26</sup>. La cérémonie eut enfin lieu le jour de la fête de l'Immaculée Conception, le 8 décembre 1949, à la Chapelle des Œuvres de Versailles, où le parrain «récita le *Credo* avec une fermeté, une ferveur déchirante»<sup>27</sup>.

Les liens ainsi créés, loin de se relâcher, s'affermirent et s'approfondirent au fil des années. Non seulement Claudel, après avoir été le témoin de son mariage religieux, fut une seconde fois le parrain de Maxime Alexandre au jour de sa confirmation, le 18 février 1951<sup>28</sup>, mais il avait accoutumé de lui rendre visite tous les 8 décembre, anniversaire de son baptême, et il le recevait fréquemment boulevard Lannes, à son domicile<sup>29</sup>. De ces rencontres et des propos de Paul Claudel, graves ou plaisants, Alexandre a conservé le souvenir et relaté, dans son *Journal* et dans *Sagesse de la folie*, quelques traits d'un « humour froid » où s'alliaient « passion lyrique » et « réalisme de paysan » : rusticité de l'ambassadeur à Washington égrenant son chapelet sous la nappe au cours d'un banquet mondain; naïveté du poète un peu sourd imaginant, quand Alexandre évoquait le projet d'une conférence en Suisse intitulée « La Cathédrale Paul Claudel », qu'il y avait « des cathédrales Paul Claudel en Suisse »<sup>30</sup>; ironie de l'académicien suggérant, pour un concours de poésie, des sujets comme le billard ou la machine à écrire; vanité du dramaturge indigné que l'on jouât au Marigny, avant son *Partage de Midi*, « une pauvreté d'Alfred de Musset »; confusion de l'auteur contraint, lors de l'enregistrement de ses *Mémoires improvisés*, d'inventer un « mensonge » afin de dissimuler son aversion pour Péguy ou Léon Bloy; fantaisie de l'homme entonnant le *Dies Irae* « comme si c'était un air de danse ») et

25. Lettre inédite au 10 novembre 1949, citée, ainsi que tous les autres textes inédits, avec l'aimable autorisation de Madame Berthe Alexandre.

26. *Sagesse de la folie*, p. 111.

27. *Ibid.*, p. 104.

28. Paul Claudel, *Journal*, t. 11, p. 763.

29. *Juifcatholique*, p. 115.

30. *Ibid.*, p. 116.

improvisant une nouvelle version de *La Marseillaise* en « chant de distribution de prix »<sup>31</sup> ; liberté du paroissien envers la médiocrité des curés, « concierges du bon Dieu », et l'ennui des sermons, où « le meilleur moyen de ne pas avoir sommeil » est de « dormir » ; facétie du citoyen ne sachant plus « à quel politicien se vouer » et prêt à voter pour Ferdinand Lop, le « guignol de Saint-Germain-des-Près » qui se portait candidat à toutes les élections<sup>32</sup>; amusement de l'écrivain dont l'épouse avait cru recevoir, à minuit, un appel des éditions Plon, et revenant à l'appareil pour s'entendre injurier: « Est-ce que votre mari a le c... en plomb pour être resté assis pendant l'hommage à Charles Maurras ? »<sup>33</sup>

Sur le plan spirituel, Claudel, conscient de sa responsabilité de parrain, ne cessa de soutenir et de guider son filleul dans les voies de sa religion nouvelle. Quelque peu désesparé par sa conversion, Alexandre avait le sentiment d'avoir « perdu un monde et un langage » et ne parvenait point à « trouver un monde et un langage équivalent »<sup>34</sup>. Isolé de plus après son installation à Strasbourg en 1953, « mal à l'aise » auprès de ses « frères catholiques » auxquels il reprochait leur « peu d'empressement » à « accueillir la brebis retrouvée », il demeurait frustré dans sa « soif de savoir » et sa « soif d'affection »<sup>35</sup>. Aussi recourait-il volontiers à son « conseiller Paul Claudel », pour lui exposer ses « difficultés de converti »<sup>36</sup>. Ce dernier l'encourageait en le détournant de s'enfermer dans une « attitude de vaincu boudeur et rancuneur », et en l'invitant, non sans se remémorer sa propre « expérience de 83 ans », à se considérer comme un « privilégié », un « élu » sur lequel Dieu avait des « vues » dont il lui fallait se rendre digne: « Le chemin que vous avez suivi est pénible, mais à quels radieux horizons il a abouti ! Les convertis sont les bénéficiaires d'un privilège inestimable, du plus véritable et du plus sublime des miracles »<sup>37</sup>. Cinq ans après sa conversion, Alexandre estimait n'avoir fait que « peu de progrès » et jugeait « inquiétant » de se sentir semblable à la statue de « la Synagogue aux yeux couverts d'un bandeau » qui figure au portail sud de la cathédrale de Strasbourg<sup>38</sup>. Mais lorsqu'il prétendait que « dans ce domaine, ne pas avancer signifie marcher en arrière », Claudel se contentait de noter laconiquement: « Pas toujours »<sup>39</sup>.

Non sans malice, Alexandre aimait embarrasser parfois Claudel sur des points de doctrine ou de morale où son intransigeance et son orthodoxie ne laissaient pas de l'irriter. Ainsi lui soumettait-il le récit d'une miraculeuse

31. *Ibid.*, pp. 118-119 et *Journal*, Corti, 1976, *passim*.

32. *Ibid.*, pp. 122-123.

33. *Ibid.*, p. 125 et *Journal*, pp. 40-41.

34. *Ibid.*, p. 130.

35. *Ibid.*, pp. 16, 25, 29.

36. *Ibid.*, pp. 33, 115.

37. Lettre du 8 août 1951, *Sagesse de la folie*, pp. 121-123.

38. *Juifcatholique*, pp. 131-132.

39. *Ibid.*

apparition de sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus à une coreligionnaire <sup>40</sup>, ou le scénario scabreux d'un sketch imaginé par Charlie Chaplin, où le Christ et les larrons seraient crucifiés sur le plateau d'un night-club: «belle idée malheureusement trop noire», avait répondu prudemment Claudel, qui avait gardé de tels lieux une « indicible horreur » <sup>41</sup>.

Plus sérieusement, Alexandre avouait s'être «souvent disputé» avec Paul Claudel, auquel il reprochait son comportement de «bourgeois» et ses «préjugés de caste» <sup>42</sup> : «Claudel, écrivait-il, m'a souvent exaspéré par son côté *bien-pensant*, et j'allais parfois jusqu'à le traiter d'« Esprit-Saint dans un coffre-fort » <sup>43</sup>. Réagissant vivement à un article de Claudel sur l'argent et les Juifs paru dans le *Figaro littéraire* le 10 mars 1951, il lui reprochait de considérer l'argent comme un «bon serviteur» et citait les textes de l'Évangile exprimant avec insistance une condamnation des riches <sup>44</sup>. À ce procès des richesses et des hommes d'affaires, auprès desquels il s'était toujours plu, Claudel opposait qu'il est défendu de «servir» l'argent, mais non de «s'en servir», conformément à l'enseignement des paraboles des talents et du bon Samaritain, et que la qualité de l'argent doit se définir par la « fin » poursuivie, qui est «l'échange», instrument de bienfait et d'intérêt réciproques <sup>45</sup>. A quoi Maxime Alexandre, assez peu convaincu, rétorquait, le lendemain, qu'il lui semblerait aussi abusif de «glorifier le pauvre pour sa seule pauvreté» que « d'aller dire au riche - qu'il a raison d'être riche... » <sup>46</sup>. Tourmenté depuis toujours par la «soif de justice» et révolté par «la souffrance et la misère des uns et l'insolence des autres », infiniment sensible au «désordre temporel» et bouleversé de trouver dans l'Écriture une « promesse de justice terrestre», Alexandre invoquait l'exemple et l'idéal de saint François dont il croyait retrouver l'esprit dans le mouvement des prêtres ouvriers <sup>47</sup>. Sans insister, mais en se référant évidemment à son expérience et à ses choix vitaux, Claudel répondait (et notait dans son propre *Journal*) que s'il est «beau de tout jeter et de se débarrasser d'un seul coup de tous les soucis de l'existence au profit de Dieu», il n'était «pas mal» non plus «d'accepter, d'assumer, d'embrasser toutes les charges énormes de la vie sans perdre un moment le sentiment d'une certaine présence et d'une certaine exigence» <sup>48</sup>.

Le débat sur la question d'argent se trouvait être, aux yeux d'Alexandre, éminemment concret et pressant. À l'issue d'une de ses «brouilles» avec

40. Lettre du 4 septembre 1953, *ibid.*, pp. 127-129.

41. Lettres de janvier 1952, *ibid.*, pp. 120-121.

42. *Ibid.*, p. 111

43. *Ibid.*, p. 122.

44. Lettre du 10 mars 1951, *Sagesse de la folie*, pp. 113-114.

45. Lettre du 12 mars 1951, *ibid.*, pp. 115-119.

46. *Ibid.*, p. 119.

47. *Juifcatholique*, pp. 133-134.

48. Lettre du 7 septembre 1953, *ibid.*, p. 134 et P. Claudel, *Journal*, t. 11, p. 844.

Claudiel, il s'étonnait que celui-ci lui déclarât avoir « dit des chapelets » à son intention, alors qu'il eût eu « besoin à la fois d'un secours spirituel et d'un autre, plus immédiat »<sup>49</sup> : « Merci tout de même ! », ironisait-il dans son *Journal* du 9 octobre 1951. « Extrêmement fier », comme l'écrivait son épouse à Claudel, Alexandre, aux abois, n'aurait « jamais osé (lui) faire part de ses soucis matériels »<sup>50</sup>. Il rappelait fermement qu'il n'avait « jamais rien demandé » et n'avait « pas fait d'allusion à (s)a situation matérielle »<sup>51</sup>. Il regrettait néanmoins que Claudel, informé des « ennuis matériels » dont il était affligé, prétendît réserver son aide à son prochain, *proximus*, superlatif entendu exclusivement au sens de ses plus proches, à savoir sa famille, et lui rappela crûment que si la cigogne est classée par le Talmud parmi les animaux impurs, c'était « parce qu'elle ne montre d'amour que vis-à-vis des siens »<sup>52</sup>. Claudel ne lui avait pourtant pas ménagé son soutien, en le recommandant à plusieurs reprises auprès de Jacques Paris, son gendre, alors Secrétaire général du Conseil de l'Europe à Strasbourg. Mais Alexandre, irrité par un mot du Chef du personnel du Conseil de l'Europe offrant, à défaut d'un engagement immédiat, de reconsidérer son dossier si un emploi se dégagait, répondit sèchement par une « mise au point » dont il communiqua la copie à Claudel et justifiait son attitude au nom de la conscience - « objective », estimait-il - de ses « capacités » et de sa « dignité », ajoutant fièrement que « dans une hiérarchie temporelle » les poètes lui semblaient « avoir droit au premier rang »<sup>53</sup>. Malgré cette « susceptibilité » qui l'a fait « réagir d'une manière assez absurde », Claudel insista auprès de Jacques Paris, le 19 juin 1951, pour qu'il fit « quelque chose » en faveur de cet « écrivain alsacien distingué » dont il était le parrain<sup>54</sup>. Plus tard, il tentera de l'introduire aux éditions Gallimard pour la publication du *Gué de Jabok*, dont il avait rédigé la préface<sup>55</sup>. Le texte en réalité paraîtra dans le n° 21 de *Dieu vivant*, en 1952, et la préface de Claudel figurera, sous le même titre, en tête de *Sagesse et folie*. « Trop exigeant, maladivement exigeant », comme il en convenait lui-même, Alexandre espérait obtenir de son protecteur « les circonstances atténuantes » en arguant de la solitude affective et familiale à laquelle il était confronté ainsi que son épouse et qui les rendait tous deux « assoiffés d'amitié et d'affection comme de jeunes chiens abandonnés », leur ôtant « tout instinct de la mesure » et les amenant à considérer son parrain comme « toute (leur) famille »<sup>56</sup>.

49. *Ibid.*, p. 109.

50. Lettre du 24 janvier 1950, inédite.

51. Lettre du 24 janvier 1950, inédite.

52. *Juifcatholique*, pp. 121-122.

53. Lettre du 12 janvier 1950, inédite.

54. P. Claudel, *Lettres à sa fille Reine*, L'Age d'Homme, 1991, pp. 283-284.

55. Lettre à Paul Gallimard du 9 octobre 1951, dans P. Claudel et P. Gallimard, *Correspondance*, Gallimard, 1995, p. 790.

56. Lettre du 3 août 1952, inédite.

Au-delà des questions personnelles et matérielles, Alexandre et Claudel s'entretenaient naturellement des sujets littéraires et religieux qui leur tenaient à cœur. Ainsi Claudel sollicitait de son correspondant, longtemps et activement mêlé au mouvement surréaliste, une information détaillée sur « le milieu surréaliste parisien », la « mystique du suicide » et l'« écriture automatique », où il voyait une « déformation systématique du langage », un procédé diabolique, une « véritable profanation du Verbe » analogue à la déformation par Picasso de la figure humaine <sup>57</sup>: réquisitoire où « le bourgeois, notait Alexandre, prend ici le pas, une fois de plus, sur le poète » <sup>58</sup>. Mais pour le juif-converti et le catholique intransigeant, la question juive était évidemment la plus importante. Sans revenir ici sur un sujet complexe et qui a donné lieu à maints débats et réflexions <sup>59</sup>, il faut rappeler seulement que Claudel, qui comptait beaucoup d'amis juifs, s'était toujours passionné pour la Bible et avait manifesté, dès *Le Pain dur*, un vif intérêt pour les problèmes juifs, venait d'achever, lors de sa rencontre avec Alexandre, *L'Évangile d'Isaïe*, où il s'interrogeait longuement, au lendemain de l'holocauste et de la création de l'État juif, sur la mission, le sacrifice et la destinée d'Israël, dont il appelait de ses vœux la *restauration* et la *réconciliation* avec le christianisme. Le « nouveau chrétien » dont il était le parrain lui apparaissait alors comme « un héritier légitime », « un de ces fils d'Israël pour qui le Seigneur déclare qu'il est tout spécialement venu » et dont on ne saurait « s'étonner qui, se soit aperçu de son droit » <sup>60</sup>. Propos qui ne pouvaient manquer de toucher celui qui avait toujours « voulu être l'agent de liaison entre juifs et chrétiens » et qui estimait qu'« on ne peut pas être juif sans être chrétien » ni « chrétien sans être juif » <sup>61</sup>.

Maxime Alexandre, éminemment sensible à toute manifestation d'antisémitisme, avait acquis la conviction que si Claudel avait autrefois pu céder à des « impulsions héréditaires », il avait désormais « abandonné toute prévention contre les Juifs » <sup>62</sup>. On sait que Claudel, après avoir exprimé au Grand Rabbin de France, le 24 décembre 1941, « le dégoût, l'horreur, l'indignation » qu'éprouvaient « les Français et spécialement les catholiques » envers les iniquités et les spoliations subies par « nos compatriotes Israélites » <sup>63</sup>, avait déclaré le 13 décembre 1945, dans une lettre à Jacques Maritain, Ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, que « les horreurs sans nom et sans précédent dans l'Histoire commises par l'Allemagne nazie auraient mérité une protestation solennelle du Vicaire du Christ » et l'instauration d'une « cérémonie expiatoire »: « Ne trouvez-vous pas,

57. *Sagesse de la folie*, p. 120.

58. *Journal*, 20 juin 1951, p. 16.

59. Voir *Cahiers Paul Claudel* 7, La Figure d'Israël, Gallimard, 1968.

60. « Le Gué de Jabok », préface à *Sagesse de la folie*.

61. *Journal*, 3 juin 1967, pp. 160-161.

62. *Juifcatholique*, pp. 123-124.

63. *Cahiers Paul Claudel* 7, p. 325.

poursuivait-il, que la situation des enfants juifs massacrés par les nazis a beaucoup d'analogie avec celle des Saints-Innocents, et qu'on peut les considérer non seulement comme des élus ayant reçu le baptême du sang, mais comme des martyrs? »<sup>64</sup>. Claudel, si l'on en croit les propos tenus à Maxime Alexandre, aurait, mais en vain, suggéré à Pie XII «l'insertion au calendrier de l'Église d'une journée en mémoire du massacre des six millions de Juifs, semblable à la fête des Saints-Innocents»<sup>65</sup>.

Entre Alexandre et Claudel existaient enfin, en dépit des dissensions ponctuelles, une affinité profonde, intuitivement ressentie, qui tenait à leur nature intime, à leur tempérament poétique et humain. «A la question: qui suis-je? », écrivait Maxime Alexandre en 1972, «jeune poète j'aurais répondu: un grand désir! Et aujourd'hui, que répondrais-je? eh bien: un grand désir! Peut-être pas exactement le même désir. .. »<sup>66</sup> Comment ne pas percevoir là un écho de Claudel; qui se définissait dans *Partage de Midi*, à travers son personnage de Mesa, comme « un homme de désir », et qui, dans la *Cantate à trois voix*, s'exclamait très audacieusement:

« Si le désir devait cesser avec Dieu,

Ah, je l'envierais à l'Enfer ! »

Et n'affirmait-il pas encore à Maxime Alexandre, au cours de leurs entretiens, que « c'est le *désir* qui crée l'art » ?<sup>67</sup>

Les relations entre Alexandre et Claudel n'ont cependant pas été toujours sereines. Révolté par « les tenants de l'ordre établi »<sup>68</sup> et ne comprenant pas « qu'un chrétien puisse accepter la société telle qu'elle est » (J 26), Alexandre éprouvait, comme Hle notait dans son *Journal* du 26 octobre 1951, de graves « déceptions claudéliennes », au point de composer pour son parrain une méchante épitaphe: « Gros talent littéraire, mais zéro pour le chrétien » (J 22). Il était consterné par la coexistence, en Claudel, du « poète, frondeur et farceur », et du « bourgeois arriviste » (J 38). Et la grandeur du poète, à ses yeux, ne suffisait pas à racheter les défauts de l'homme et son « terrible côté bourgeois » (176) : « Claudel, écrivait-il dans son *Journal* le 12 juillet 1952, n'a plus rien à me dire. Que me fait son talent, ou son génie littéraire? J'ai toujours placé les qualités humaines au dessus de la qualité littéraire ou artistique. Le possédant étouffe chez lui le poète et le chrétien » (J 39).

Pour Claudel, qui avait déployé tant d'efforts et connu tant de déceptions auprès d'illustres écrivains qu'il avait tenté de convertir, la conversion de Maxime Alexandre a certainement constitué une réussite et une satisfaction. Au près de Claudel, Maxime Alexandre a trouvé pour sa part un maître et un guide envers lequel il éprouvait d'abord respect, admiration, confiance et affection, puis, au fil des années, un agacement de plus en plus vif tournant

64. *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 143, 3<sup>e</sup> trimestre 1996, pp. 1-2.

65. *Juifcatholique*, p. 124.

66. *Maxime Alexandre vu par ses amis*, p. 91.

67. *Juifcatholique*, p. 119.

68. *Journal*, 17 août 1951, p. 22.

progressivement à l'irritation, à la rancœur et parfois même au reniement. De ses premiers entretiens avec Claudel, affirmait Berthe Alexandre, il revenait « transformé, transfiguré »<sup>69</sup>. « Cette influence de Claudel sur son filleul », déclarait-il lui-même, est « d'un ordre que la raison ne connaît pas »<sup>70</sup>. Bien des années après la mort de Claudel, il estimait n'en avoir « pas fini avec lui » (JC 113), « Mon dialogue avec Claudel, notait-il dans son *Journal* du 13 mars 1955, a commencé le jour de sa mort » (J 68). Sans son exemple, avouait-il quelques jours après ses obsèques, « ma ferveur serait moins soutenue... Je *saurais* moins de choses »<sup>71</sup>. Longtemps encore il lui arrivera de rêver de Claudel « presque chaque nuit »<sup>72</sup>. Non que sa relation avec Claudel lui parût, avec le temps, plus apaisée, moins passionnelle et conflictuelle. Son parrain lui semblait toujours un être aussi fascinant et déconcertant, « espèce de boule de feux » dont « on ne sait d'où elle vient ni où elle va »<sup>73</sup>. Ses propos et ses comportements tour à tour l'éblouissaient et le scandalisaient par leur fulgurance, leur intolérance et leur excès de bonne conscience: « tantôt Pythie sur le trépied, tantôt UBU, Roi des Rentiers, ou, plus exactement, les deux à la fois »<sup>74</sup>, tel lui apparaissait Claudel, au point qu'il en vint à penser, dans un mouvement d'humeur et avec le recul des années, qu'il s'était converti « *malgré* Paul Claudel » et non pas, comme il l'avait cru d'abord, « grâce à lui »<sup>75</sup>. Quelques semaines avant sa mort, sans regretter aucunement sa conversion, Alexandre accusait sévèrement son parrain d'avoir trop aisément abusé de sa foi de néophyte et de l'avoir « précipité vers le baptême comme on paie un tour de carrousel à un enfant »<sup>76</sup>.

« Le moment n'est pas encore venu pour moi de conclure », écrivait Maxime Alexandre en 1954, « et quand ce moment viendra, il sera trop tard pour que j'en parle » (JC 135). Dans un domaine aussi intime et secret, on se gardera de conclure à sa place. Du moins de la rencontre entre Alexandre et Claudel est issu un dialogue intense, émouvant et révélateur entre deux esprits passionnés et deux hommes de foi que leur expérience et leur mode de vie pouvaient assurément séparer et parfois opposer, mais que rapprochaient et unissaient en profondeur une égale vigueur dans l'affirmation de leurs convictions et une même ardeur dans la recherche et le désir de l'absolu.

*Université Blaise-Pascal  
Clermont-Ferrand II*

69. Lettre du 24 janvier 1950, inédite.

70. *Juifcatholique*, p. 113.

71. *Journal*, 4 mars 1955, inédit.

*n. Journal*, 30 mai 1957, p. 84.

73. *Journal*, 18 juillet 1966, p. 150.

74. *Journal*, 8 juillet 1975, inédit.

75. *Journal*, 8 juillet 1975, p. 248.

76. *Notes inédites*, juillet 1976.

# ALEXANDRE ET ARP: DESTINS CROISÉS

Aimée BLEIKASTEN

*Was da so hinflattert  
sind Menschen  
die Gott verloren haben.  
Hans Arp* <sup>1</sup>

Étrange parcours que celui de ces deux Alsaciens si proches et si dissemblables dont les destins se croisèrent au temps de l'exil en Suisse pendant la Première Guerre mondiale, qui se retrouvèrent à Paris au sein du groupe surréaliste et qui furent étroitement liés dans les dernières années de leur vie.

Hans Arp a treize ans quand Maxime Alexandre voit le jour à Wolfisheim le 24 janvier 1899. Le jeune Arp vivait à Strasbourg avec sa famille qui habitait alors au centre de la ville non loin de la cathédrale dans une maison de la rue des Bouchers où son père avait installé une fabrique de cigares <sup>2</sup>.

Alexandre était l'enfant unique d'une famille juive installée à la campagne, à six kilomètres de Strasbourg. Son père était commerçant d'aliments pour le bétail, et leur train de vie était celui de gens aisés. Ils habitaient une maison avec un grand jardin dont Alexandre garda la nostalgie toute sa vie. « Mon enfance s'est passée dans un grand jardin qui n'a jamais cessé de me hanter comme un paradis perdu. J'y ai pris ce goût de la campagne qui a fait dire plus tard à Paul Valéry que j'étais le "Virgile du surréalisme". <sup>3</sup>»

Comme René Schickele, leur ami commun, né à Mutzig en 1883, ils sont allés à l'école au temps où l'Alsace était rattachée à l'empire allemand. Leur première langue écrite fut donc l'allemand, ce qui fut déterminant pour leur avenir. Quand éclate la guerre en 1914, ni Schickele, ni Arp, alors respectivement âgés de 31 et de 28 ans n'ont envie d'aller se battre pour le Kaiser. Schickele se réfugia en Suisse où il rejoignit le cercle des pacifistes qui

1. Hans Arp, *Sinnende F/ammen*, Zürich, Arche, 1961, p. 15. Trad.: « Ces ombres flottant au gré du vent/ce sont des hommes/qui ont perdu Dieu. »

2. Voir mon article: « L'itinéraire de Jean Arp à Strasbourg », *Vivre à Strasbourg*, n° 26, septembre 1986, p. 24.

3. Note biographique dactylographiée non datée, p. 1. Cette note fait partie des documents de Mme Berthe Alexandre, à qui j'exprime ma reconnaissance pour l'aide qu'elle m'a si admirablement apportée.

s'était constitué autour de Romain Rolland et continua à s'occuper de sa revue *Die Weissen Bliitter* qu'il domicilia en Suisse pour échapper à la censure. Bien avant la guerre, dès 1907, les parents d'Arp avaient quitté l'Alsace pour s'installer à Weggis au bord du Lac des Quatre Cantons où leur fils allait faire de fréquents séjours. En 1913 la famille d'Arp quitte Weggis pour Zürich et c'est là qu'Arp les rejoindra après des voyages à Berlin et à Paris, pour échapper à la mobilisation dans l'armée impériale. En août 1914, Alexandre n'ayant que quinze ans est encore trop jeune pour être appelé sous les drapeaux. La guerre venue, sa famille quitte pourtant l'Alsace et regagne également la Suisse. Francophiles depuis toujours, ses parents choisissent la Suisse romande et envoient leur fils faire des études de français à l'Université de Lausanne.

\*

Alexandre a été beaucoup plus disert sur sa vie et ses rencontres qu'Arp dont les récits autobiographiques sont rares et presque toujours explicatifs de son parcours poétique ou artistique<sup>4</sup> plus que de sa vie privée. Dès ses premiers écrits, l'œuvre d'Alexandre est en revanche centrée sur sa propre vie, ses sentiments et ses expériences. Même sa poésie est fortement autobiographique. Comme un miroir, elle reflète ses états d'âme. Dans ses poèmes allemands *Zeichen am Horizont* chante l'espoir. Ses recueils *Le Mal de nuit*, *La Loi mortelle*, *Les Yeux pour pleurer* témoignent de sa solitude, de sa désespérance. Les titres de ses proses ne sont pas moins révélateurs: *Secrets*, *Mythologie personnelle*.

Après cinquante ans il tient régulièrement un journal intime où il note ses moindres faits et gestes et les réflexions que lui inspirent le monde et ses semblables. C'est ainsi que vont se constituer au cours du temps les sédiments qui aboutiront au *Journal 1951-1975* publié en 1976, l'année de sa mort, et qui fournirent aussi en partie la matière des *Mémoires d'un surréaliste* parus dès 1968. Ces deux livres offrent une mine de renseignements précieux, non seulement sur l'homme et le poète Maxime Alexandre, mais aussi sur l'époque où s'inscrit sa vie, et sur les courants culturels qui l'ont nourrie. C'est de toute évidence une œuvre de « vécu-écrit » pour utiliser une expression de Jean-Pierre Richard<sup>5</sup>. *Sagesse de la Folie* et *Juifcatholique* sont l'expression immédiate de l'expérience de sa conversion au catholicisme. Même *Le Juiferrant*, pièce parue en 1946, est un reflet de

4. Par exemple dans « Diese Arbeiten sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben... », *Modern Wandteppische. Stickereien. Malereien, Zeichnungen* (Cal. Expo.) Zürich, Galerie Tanner (14-30 nov. 1915, p. 1-2) dans *On my Way, Poetry and Essays 1912-1947*, New-York, Wittenbom Schultz, 1948 et dans *Wegweiser-Jalons*, Meudon, Privatdruck, 1951.

5. Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996, p. 10.

son destin. Toute l'œuvre de Maxime Alexandre est comme un vaste miroitement des lumières et des ombres de sa vie et de son temps.

L'on en apprend plus sur Arp chez Maxime Alexandre que chez Arp lui-même. Les témoignages d'Arp sur sa vie la plus secrète et les événements extérieurs qui la marquèrent reposent, plus ou moins cryptés, dans les méandres de son écriture poétique allemande et française, ressentie si souvent comme déconcertante, voire incompréhensible, et dans les constellations de formes et de couleurs de son œuvre plastique. Seule est vraiment explicite la plainte qui s'élève dans les élégies qu'il consacre à sa femme Sophie après la mort accidentelle de celle-ci en 1943. Le nom de Maxime Alexandre n'apparaît guère sous la plume d'Arp, si ce n'est dans les dédicaces de livres ou d'œuvres liées à leur collaboration des années soixante pour la transposition en français de *Sinnende Flammen*, poèmes allemands d'Arp. Ces retrouvailles quelques années avant la mort d'Arp constituent certainement le moment le plus intense et le plus significatif de leur relation.

## LA SUISSE : PACIFISTES ET DADAÏSTES

Pendant la Première Guerre, surtout à cause de la différence d'âge et d'expérience.

*Comme Arp j'ai passé la guerre de 1914 en Suisse. je ne l'y ai pas rencontré. tout occupé que j'étais, à quinze ans, à explorer musées et bibliothèques, avant de songer à m'en libérer. Une seule découverte d'ailleurs. mais elle était de taille, suffisait à ma soif de novice: la découverte de la « Saison en enfer » de Rimbaud. [ ...] Enfin, n'ayant pas rencontré Arp en Suisse, j'y ai tout de même rencontré des gens qui le touchaient de près.*

*J'avais fait la rencontre de René Schickelé, qui incarnait pour moi [...] à la fois l'Alsace et l'idée que je me faisais du poète. [00] Schickelé connaissait assez bien Arp, et au surplus j'ai vu plusieurs fois à cette table (au Café du Théâtre à Berne) Hugo Bali, dont on me disait qu'il faisait partie d'un groupe où l'Alsacien Arp jouait un rôle de premier plan.. il s'agissait du mouvement dadaïste. René Schickelé, lui, écrivain déjà plus ou moins « arrivé » et chef de file de l'expressionnisme, gardait ses distances vis-à-vis d'un bouleversement aussi radical de toutes les valeurs établies. [...]*

*D'ailleurs, si j'avais rencontré Arp et les autres dadaïstes à cette époque-là, qu'en aurais-je fait? Avant de transformer le monde, il faut le connaître. [00] Et d'autre part, qu'auraient-ils fait, eux, de cet écolier tâtonnant qui ne savait encore ni a ni b ? 6*

Pourtant Alexandre se sent « très proche » d'un manifeste dadaïste lu par hasard quelques années plus tard à Strasbourg et c'est ce qui lui a sans doute

6. «... lieber Hans Arp», *Saisons d'Alsace*, n° 8, (automne 1963), p.429.

permis, lors de son séjour à Paris après la fin de la guerre, d'entrer au mouvement surréaliste sans avoir eu l'expérience des pratiques dadaïstes auxquelles Arp avait participé activement pendant plusieurs années, non seulement à Zürich avec Hugo Ball, Tristan Tzara et Richard Huelsenbeck, mais aussi à Cologne avec Max Ernst, à Hanovre, où il s'est un temps joint à Kurt Schwitters, et à Berlin où officiaient Huelsenbeck, son compagnon de Zürich, et ses amis Raoul Hausmann et Hannah Höch. A aucun moment ces noms, si familiers à Hans Arp, à part toutefois celui de Ball, n'apparaissent dans les écrits autobiographiques de Maxime Alexandre. Le seul nom qui revient constamment quand il parle de cette période de son séjour en Suisse, est celui de René Schickelé pour lequel il a, en ce temps-là, une fervente admiration d'adolescent en quête de modèle, et à qui il est redevable de sa découverte de Romain Rolland. «Après avoir lu les premiers articles de Romain Rolland dans le *Journal de Genève* », dit-il plus tard, «je me suis jeté sur son *Jean Christophe* dont, bien que novice en français, je dévorais un volume par jour<sup>7</sup>». Pendant son séjour en Suisse, Alexandre se sentait de toute évidence plus proche de Schickelé et du cercle des pacifistes que des turbulents compagnons d'Arp, les dadaïstes de ZOOch.

Pourtant, bien plus tard, dans l'enregistrement sur magnétophone qui va constituer la base de ses *Mémoires d'un surréaliste*, Alexandre revient sur son appréciation quant à la conception de la poésie défendue par Schickelé et Arp en Suisse durant la Première Guerre mondiale pour constater :

*Ils étaient à peu près du même âge. Ils paraissaient extérieurement être tous les deux à la pointe, si j'ose dire, de la littérature. Mais pour René Schickelé Jean Arp allait trop loin. [...] Or, sans aucun esprit partisan, et en faisant abstraction de tout ce que je peux penser moi-même de la poésie ou de l'art, il est tout à fait évident que le temps a donné raison à Jean Arp...<sup>8</sup>*

Si Alexandre éprouve le besoin, quand il enregistre ce texte en 1966, de préciser « sans aucun esprit partisan », c'est que précisément, après l'expérience surréaliste à Paris et sa collaboration récente avec Arp, il avait bel et bien pris parti. Avec le recul, Schickelé lui apparaît comme un homme du passé. Il essaie de s'en expliquer avec circonspection, avec des «peut-être» et des «je ne sais pas comment dire» précautionneux, car il se sent un peu mal à l'aise dans ce qu'il dit, tant demeurent forts les liens qui l'attachent à Schickelé.

*" il a été ou cru être, dans une certaine mesure, de l'avant garde aux environs de ses 19 ou 20 ans, et il a dû se sentir débordé par la gauche comme on dit en langage militaire par des gens qui se lançaient dans une*

7. Maxime Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p.14.

8. Enregistrement sur magnétophone dactylographié par Madame Berthe Alexandre en 1966, p. 326.

*direction trop surprenante pour lui. C'était peut-être, je ne sais pas comment dire, l'esprit bourgeois, enfin un certain attachement à des valeurs qu'il croyait devoir perpétuer* <sup>9</sup>.

Bien qu'il ne le nomme pas clairement, ce qui a « débordé Schickelé par la gauche », c'est à n'en pas douter la révolte dadaïste de Zürich virulemment antimilitariste, antibourgeoise, anticonformiste et anti-académique qui, après la fin de la guerre avait gagné l'Allemagne, à Cologne, à Hanovre, et à Berlin sous une forme plus politisée, et qui était déjà parvenue à Paris dès 1919 par l'intermédiaire de Tzara, à un moment où Alexandre était encore étudiant à l'Université, redevenue française, de Strasbourg.

## **DADA, PARIS ET LE SURREALISME**

Maxime Alexandre a vingt-cinq ans quand il rencontre Arp à Paris au Café Cyrano de la Place Blanche, lieu où se retrouvent journallement les jeunes poètes et artistes qui, après l'expérience dadaïste parisienne impulsée par Tristan Tzara, proclament le surréalisme en 1924.

Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, grâce à son compatriote Arp, mais par un concours de circonstances tout à fait hasardeux qu'Alexandre va entrer en contact avec les surréalistes parisiens. Cette rencontre a eu lieu dès 1922 la par l'intermédiaire d'une amie de Strasbourg, Denise Lévy, cousine de Simone, la femme d'André Breton.

Par la suite Louis Aragon, rencontré en 1923 à Strasbourg chez cette même Denise, emmène Alexandre à Paris, où il sera son guide et son maître en dandysme et en surréalisme. Lors des nombreuses réunions du groupe, il aura l'occasion de mieux connaître Arp.

La différence d'âge et de notoriété continuent à jouer dans leur relation un rôle non négligeable. En 1924, Arp approche de la quarantaine. Il commence à être connu comme poète et comme artiste. Quelques collectionneurs, suisses surtout, achètent ses œuvres. Il est marié avec Sophie Taeuber depuis 1922 et va bientôt s'installer à Meudon où il a acquis un terrain de construction proche de la maison que son ami hollandais Thé van Doesburg vient d'y construire.

Ce qui rapproche surtout Maxime Alexandre et Arp, c'est le fait qu'ils sont tous deux Alsaciens. Arp a choisi de vivre à Paris alors que Maxime Alexandre reste d'abord en Alsace et participera aux activités du groupe surréaliste en faisant d'incessants va-et-vient entre Strasbourg et Paris. Il passera les dernières années de sa vie dans la capitale alsacienne.

9. *Ibid.*, p. 325.

10. Voir mon article « Échos du surréalisme à Strasbourg », *L'Europe surréaliste* (Actes du colloque de Strasbourg, septembre 1992), *Mélusine*, n° XIV, Paris, l'Age d'Homme, 1994, p. 98. Dans son journal Alexandre indique même la date 1920 mais une lettre inédite de Denise Lévy à sa cousine Simone Breton indique sans conteste la date de 1922. Il semblerait donc que Maxime Alexandre ait rencontré Breton avant Aragon.

Leur langue originelle commune est l'allemand. Tous deux continuent à écrire dans cette langue durant les premières années surréalistes. Entre 1919 et 1924 Alexandre compose ses *Zeichen am Horizont*, poèmes allemands placés sous le signe de Rimbaud, qui viennent d'être traduits en français <sup>11</sup>.

Arp apporte dans ses valises les poèmes dadaïstes allemands écrits à Zürich. Avec sa collaboration, Breton, Tzara et Aragon les transposent en français pour les faire paraître dans la revue *Littérature*. C'est ainsi que *Die Wolkenpumpe* devient «La Pompe des nuages», la cocasse «Schwalbenhode» se mue en «couille d'hirondelle».

Arp et Alexandre ont ensuite entrepris de résoudre, chacun à sa façon, le problème de langue et d'écriture. Devenus Français après la Première Guerre mondiale, tous deux sont restés très attachés à la langue allemande. Arp a en définitive choisi de ne pas choisir. Vivant à Paris, en contact permanent avec des amis poètes ou artistes qui s'exprimaient en français, il s'est mis lui-même à écrire directement en français. Ses premiers textes français paraissent bien entendu dans des revues surréalistes ou des revues d'art d'avant garde: *la Révolution surréaliste*, *L'Art contemporain*, *Cercle et Carré*, *Cahiers d'Art*.... En 1937, il publie son premier recueil de poèmes français, *Des taches dans le vide*, et à partir de là ses recueils de poèmes et de textes français se succèdent régulièrement jusqu'en 1966, l'année de sa mort où paraît chez Gallimard le volume de ses œuvres françaises complètes, *Jours effeuillés*, qui ne compte pas moins de 655 pages <sup>12</sup>.

On pourrait donc croire qu'à partir de son installation à Meudon, Arp s'est rallié à la langue française, devenue langue d'écriture. Or il n'en est rien. Il continue simultanément à écrire et à publier régulièrement dans des revues et des journaux allemands chez des éditeurs suisses et allemands à Zürich, Berlin, Munich, Weimar... mais aussi dans des villes de pays d'Europe qui ne sont pas forcément germanophones comme Anvers, Bruxelles, Budapest. En 1963 paraît le premier volume de ses *Gesammelte Gedichte* dont trois volumes ont été édités à ce jour, un quatrième présentant les inédits allemands n'a malheureusement pas encore, pour de multiples raisons, pu être publié <sup>13</sup>.

Il semblerait que Jean Hans Arp (je juxtapose à dessein ses deux prénoms, l'œuvre allemande ayant logiquement paru sous le prénom Hans et l'œuvre française sous celui de Jean), ait choisi de garder toutes ses possibilités d'expression, sa richesse linguistique dans sa multiplicité. C'est un exemple de bilinguisme très particulier, qu'Arp semble avoir été le seul à pratiquer

11. *Zeichen am Horizont*, Paris, chez l'auteur, 1924. Poèmes allemands placés sous le signe de Rimbaud, traduits en français avec le titre «Signes à l'horizon» dans le recueil *Au miroir des mots*, Strasbourg, bf, 1996, p. 17. Voir aussi Adrien Finck, «Das deutschsprachige Werk Maxime Alexandres», *Recherches germaniques*, n° 10 (Strasbourg), 1980, p. 225.

12. Voir: Aimée Bleikasten, *Arp, Bibliographie*, 1, Écrits/Dichtung, Londres, Grant & Cutler LTD, 1981, p. 107-145

13. *Ibid*, pp. 17-83.

avec cette ampleur et cette prodigalité. Non content de cette œuvre d'écriture prolifique, encore que mal connue dans sa totalité, il mène en même temps une carrière de plasticien qui lui valut, dès le surréalisme et surtout après son passage à la sculpture, un renom international.

Maxime Alexandre, quant à lui, croit devoir choisir entre l'allemand et le français. Mais choisit-il vraiment? Il est certes amené à renoncer à l'allemand comme langue d'écriture après la publication à Paris de *Zeichen am Horizont* mais ne la « désapprend » pas pour autant. Séduit par la technique de l'écriture automatique expérimentée par les surréalistes, il se lance à corps perdu dans la composition de son premier texte français: «Liberté chérie» qui paraît en 1926 dans *La Revue européenne* <sup>14</sup>. Par le titre choisi, il renoue avec le dernier texte de *Zeichen am Horizont*, qui se termine par le mot LIBRE écrit en majuscules. Pour lui le français est la langue de Rimbaud, de la libération des contraintes. Il lui faut suivre cette nouvelle liberté qui se confond d'emblée avec l'amour. Dans une langue solennelle et encore un peu malhabile, il dit être prêt à tout :

*Je ne connais ni patrie, ni religion, je la suis. Et quand elle me lancera ce regard serpentif et embrasé comme le Minuit, je lâcherai mes amis, mes joies, ma famille, je m'abandonnerai à l'amour* <sup>15</sup>.

Le texte qui en 1927 suit ce premier essai d'écriture française est *Les Dessesins de la Liberté* <sup>16</sup>. Il y donne son interprétation du surréalisme. C'est de là que partent «les voix magiques et claires qui s'élèvent à mes côtés et m'indiquent une direction à suivre ». Il y évoque les amis et les lectures qui l'ont préparé au passage dans une nouvelle vie. Denise, la femme de son ami strasbourgeois Georges Lévy, chez qui il a rencontré Aragon, et à qui il dédie l'un des poèmes allemands de *Zeichen am Horizont*, y joue un rôle décisif.

*Denise, au prononcé de votre nom si suave, à l'évocation de votre visage d'enfant blessé. il devient évident pour moi que vous avez pu me transformer, ou plutôt faire progresser en moi ce qui ne demandait qu'à s'éveiller à la conscience, cette vérité élémentaire, ce premier mouvement de l'âme libérée, la spontanéité.* (DL 17)

On comprend, à la lecture de ce texte, à quel degré Alexandre s'y livre lui-même. Il fait le point sur ce qu'il est, sur ce qu'il pense, sur sa « Weltanschauung » et aussi sur ce qu'il veut être. Ce texte est essentiel pour lui, c'est un point de départ. Il s'y dédie à la poésie dont Novalis et Hölderlin lui montrent la voie. Hölderlin surtout « dont l'âme trop merveilleuse se brisa au contact d'un monde incapable d'écouter son chant éthéré » et dont Alexandre affirme qu'après Novalis, « cette voix de cristal », il « fut le second initiateur à (sa) vie nouvelle, à (sa) vie véritable ». C'est également dans *Les*

14. Maxime Alexandre, « Liberté chérie », *La Revue Européenne*, Paris, Éditions du Sagittaire, (1<sup>er</sup> sept. 1926), p. 31.

15./*ibid.*, p. 35.

16. Maxime Alexandre, *Les Dessesins de la liberté*, Paris, chez l'auteur, 1927, voir ci-dessous p. 215.

*Desseins de la Liberté* qu'il pose la question de l'engagement politique du surréalisme, qui lui semble indispensable pour son affinement dans le monde.

*Quelles sont les possibilités de résoudre le problème fondamental du surréalisme par une activité dans le monde relevant de la raison pratique, quelles sont les possibilités pour les surréalistes de travail révolutionnaire dans le cadre d'un parti politique. voilà une question que nous verrons prendre une assez large place dans l'histoire du surréalisme...* (DL 14).

Parmi les surréalistes « gardiens de l'insolite ». Alexandre cite Aragon et Breton. Naville, partisan comme lui-même d'une politisation du surréalisme, est longuement évoqué en note. Alexandre commente et discute les opinions exposées par Naville dans la brochure *La Révolution et les intellectuels* (DL 24).

*Les Desseins de la liberté*, ce petit opuscule de vingt-six pages écrit en français en 1927, trois ans après la naissance du surréalisme, est pour Alexandre une sorte de manifeste poétique et politique dont on n'a peut-être pas assez tenu compte dans les histoires et dictionnaires du surréalisme dont Alexandre est malheureusement trop souvent absent.

L'engagement politique de Maxime Alexandre pour des idées socialistes puis communistes est certes l'un des points par lesquels il se distingue le plus d'Arp, son compatriote et « frère » en surréalisme. Dès son séjour en Suisse, probablement sous l'influence de René Schickelé, et plus tard après son retour à Strasbourg où il milite pour « le groupement international d'intellectuels pacifistes qui venait de se constituer sous le nom de "Clarté" ... » (MS 30), il n'a cessé de s'intéresser aux questions sociales et politiques. Son journal intime fourmille de réflexions sur la politique et les hommes publics. Il a sans cesse le désir d'agir et considère sa poésie comme de l'action. C'est du reste par désaccord politique qu'il rompt avec le surréalisme en 1932. Dans une notice biographique, il résume laconiquement cet événement : « La rupture est marquée par un pamphlet intitulé "Autour d'un poème". Il s'agissait du poème "Front rouge" d'Aragon qui a provoqué la brouille entre Aragon et Breton. »<sup>17</sup>

Arp ne s'est jamais laissé entraîner dans de tels conflits, consacrant toute son énergie à sa poésie et à son art. Non qu'il ait été sans opinions politiques. Mais il ne se faisait pas d'illusions sur l'influence qu'un artiste, un poète comme lui pouvait exercer sur la marche du monde. Moins enclin qu'Alexandre aux prises de positions extrêmes, aux emballements soudains et aux revirements douloureux, Arp a peut-être mieux réussi ce qu'Alexandre a en vain recherché toute sa vie et qu'il nomme « l'harmonie entre la couleur du monde et la couleur de (la) vie »<sup>18</sup>.

17. Maxime Alexandre, Note biographique dactylographiée non datée, *op. cit.*, p. 3.

18. *Ibid.*

## LES RETROUVAILLES À MEUDON: COMMENT SINNENDE FLAMMEN, DEVIENT L'ANGE ET LA ROSE

Après bien des années et toutes sortes d'événements vécus et d'épreuves traversées par l'un et l'autre au cours notamment de la Deuxième Guerre mondiale, Arp et Alexandre se retrouvent. Alexandre réserve les dernières pages de ses *Mémoires d'un surréaliste* à ces semaines passées auprès d'Arp et de sa femme Marguerite à Meudon.

*Je n'ai {...} jamais été aussi solidement et aussi cordialement lié avec Jean Arp que pendant les dernières années de .la vie, entre 1960 et 1966. En 1963 j'ai habité plus de six mois chez lui. Nous étions à tant d'égards du même bord : compatriotes, la plupart du temps exilés, nos chemins n'ont jamais cessé de .le croiser depuis notre séjour commun en Suisse en 1914. {...} À chacune de nos rencontres, Arp me racontait la dernière blague alsacienne, avec un brio extraordinaire . obligé de lui donner la réplique, mais tellement moins doué que lui, je ratais tous mes effets. (MS 220)*

Pendant ce séjour, Alexandre a vu vivre Arp, il l'a vu aller d'une pièce à l'autre, passer de l'art plastique à la poésie, inlassablement du matin jusqu'au soir.

*Dès sept heures du matin, il .le mettait au travail, circulant en robe de chambre, de l'atelier où il exécutait dessins, aquarelles, gouaches, collages et reliefs, à l'un des deux pavillons de verre du jardin où il faisait ses sculptures. {...} il s'arrêtait devant un de ses modelages, le caressait d'abord légèrement, puis s'en éloignait, s'en rapprochait, tournait autour, prenait une spatule pour en corriger un détail . de temps à autre, il ôtait .la casquette comme pour saluer ce qu'il venait de créer, puis il .le dirigeait vers la sortie, revenait sur ses pas armé d'un plumeau pour enlever la poussière qu'il venait de faire tomber, disparaissait ensuite dans .la maison où il écrivait des poèmes. Et il recommençait la tournée, inlassablement, jusqu'au soir. (MS 221)*

C'est certainement l'une des plus belles pages que l'on ait écrites sur Arp au travail, tout occupé à l'éclosion de son œuvre de créateur heureux..

Si Alexandre est à Meudon à cette époque-là c'est pour participer à la naissance d'un recueil de poèmes. Sur une photographie prise alors dans la maison de Meudon, que je connais bien pour y avoir moi-même travaillé à une bibliographie d'Arp<sup>19</sup> quelques années après, on voit Marguerite Arp occupée à déchiffrer une feuille de papier. Arp assis à côté d'elle semble battre la mesure comme s'il scandait des vers et Maxime Alexandre, debout à droite, assiste en souriant à la scène. ils sont probablement en train de lire un

19. Aimée Bleikasten, *Arp, Bibliographie*, Vol. I Écrits/Dichtung, Londres, Grant & Cutler, 1981, Vol. II Critique/Kritik, 1982.

poème de *Sinnende Flammen*<sup>20</sup> qu'Arp avait fait paraître en 1961. Le recueil commence avec un de ces poèmes qui font d'Arp, dans ses dernières années, un authentique descendant du mystique rhénan Angelus Silesius.

*Einen wirklichen Engel  
einen Engel aus Licht  
hättest Du uns doch endlich  
wieder einmal schicken können.*

*Man konnte meinen  
dass Du nun den atheistischen Vereinsmeiern  
den Übermaschinen und Überrobotern  
die abgegrasten Auen der Erde  
endgültig überlassen wollest.*

*Die armen Betenden  
sollten doch wieder einmal  
Atem schöpfen können*

Avec l'aide d'Arp, Alexandre traduisit ces poèmes, publiés en 1965 sous le titre *L'Ange et la rose* dans une édition de luxe illustrée de dessins d'Arp<sup>21</sup>.

*Un ange pour de vrai  
un ange de lumière  
un ange encore une fois  
un ange s'Il te plaît.*

*Sinon nous allons croire  
que Tu veux abandonner tout de bon  
aux libres penseurs du dimanche  
mécaniques et robots compris  
les prairies désherbées de la terre.  
Les pauvres hommes en prière cependant  
devraient une fois  
être à même de respirer. (AR II)*

On est à des distances sidérales des textes dadaïstes d'Arp. Comme certains autres dadaïstes dont Hugo Ball, Arp a toujours eu la nostalgie de l'infini et du divin. La solitude de l'homme dans la création où Dieu est absent, muet, est quelque chose qu'il a très fortement ressenti dès l'adolescence. Écolier, il était fasciné par les anges qui ornaient la cathédrale de Strasbourg, si proche de sa maison natale. Avec le poème « La cathédrale est un cœur... », qu'il aurait composé directement en français lors d'une visite à Strasbourg en 1958, Arp fait donc entrer par effraction la cathédrale de

20. Hans Arp, *Sinnende Flammen*, Zürich, Arche, 1961.

21. Jean Arp, *L'Ange et la rose*, Le Jas du Revest St-Martin, Forcalquier, Robert Morel, 1965. Cet ouvrage sera dorénavant indiqué dans le texte par l'abréviation AR suivie de la page.

Strasbourg de son enfance dans le recueil de traductions *L'Ange et la rose*, car aucune version allemande de ce poème ne figure dans *Sinnende Flammen*.

*La tour tourne  
et tourne autour d'elle.  
Elle tourne elle pousse  
elle danse avec ses saintes  
et ses saints  
avec ses cœurs.  
s'envolera-t-elle avec ses anges  
la tour de la cathédrale de Strasbourg? (AR 22)*

Après sa conversion au catholicisme avec Paul Gaudel pour parrain, le Juif Maxime Moïse Paul Alexandre retrouve en Hans Jean Arp un compagnon de route pour le voyage dans l'immense atelier de Dieu. Curieusement rien ne transparait dans le *Journal* et les *Mémoires* d'Alexandre de ce vol commun sur les ailes de la poésie « dans le ciel ailé/dans l'air des anges ». (AR 23). Sans doute existe-t-il des voyages mystérieux que nul miroir ne peut capter.

*Université Strasbourg II*

# TEXTES DE MAXIME ALEXANDRE

## LIBERTÉ CHÉRIE

*Est-ce ma faute si Je trouve  
partout des bornes, si ce qui est  
fini n'a pour moi aucune  
valeur?*

Chateaubriand

1

Quand je me lève le matin et les brebis bêlantes du ciel se lèvent dans le soleil du jour, et rien n'est encore décidé, sera-ce le chagrin maritime ou le travail tragique du phosphore, alors se forme dans ma cervelle une noire araignée immonde et je me rends. Je n'attraperai jamais ce ver luisant qui vient des astres nouveaux. Qu'importe? C'est le désespoir divin, la vie déborde et je saute dans le lac noir de mes songes. Un arbre se promène tout seul comme une nourrice le jour de l'An et on attend son fiancé ou la lune nouvelle. Un arbre rouge comme une fraise dans la rue. Il y a aussi le sternum surnuméraire qui bâille aux corneilles, mais c'est l'amour, l'amour qui t'attend. Tu vas être comblé par l'amour. Toutes les fleurs sont pour toi, les opalines et les très chères, les purpurines et les nocturnes. Vois-tu, jamais un terme à mes jours, je te vends mes âmes et rien ne va plus. C'est la liquidation du trésor antique, une vie nouvelle dans les airs embaumés du Midi. Quel couplet enchanteur! J'ai à ma disposition deux mille vingt-quatre locomotives que le diable a construites sur mes ordres expresses et que j'emploierai à l'ascension du Mont-Blanc d'agathe- tu me réponds: c'est le beau le beau le beau, qui sait quel cheval nous allons enfourcher dans la nuit souterraine - et quand aux locomotives, je les renvoie au diable. C'est le matin c'est la pluie c'est le désespoir, que de beautés cachées dans la forêt énorme, je vais vers la délivrance, le grand ours blanc qui me sourit de ses fausses dents, aigre sourire. Si je voulais je le détruirais ce monde, cède-moi, cède-moi sucre de ce monde.

\*

La nuit de lune de mon amour prend feu, la flamme est une fleur. Une fleur, un cœur. Le cacatoès de la forêt de l'Uruguay me regarde de ses jolis

yeux de braise. La mousse des forêts en pleine lune et le colibri en pleurs. N'est-ce pas, la nuit te charme et tu n'obéis plus qu'à cet astre 7 Non, mais taisez-vous donc. La pensée, dites-vous jolie cloche de bois, il y a beau temps que je l'ai cassée, n'est-ce pas, souvenir d'enfance 7 Et voici l'approche du mystère, c'est une noix une noix, qu'on mange qu'on croque. Vois-tu cela se dissipe.

L'arbre de la chaussée pousse pousse c'est un aéroplane avec une femme c'est un arbre. Mais je suis amoureux et cela finit ainsi.

Le grand poisson de nuit se presse vers la lumière, désespéré, et voici son frère, le marteau-pilon de la poissonnerie volante du jour. Veux-tu venir avec moi, belle blonde aux yeux de mer 7 C'est sans doute la dernière fois que cette vague m'opprime, je vole vers l'azur. L'azur. Adieu, c'est la mort dans la mer et voici les petits papillons inutiles et précieux dans mes cheveux éclairés. Qu'est-ce que la mort pour ma soif millénaire 7 Avalant ce torrent de larmes dont parlent les Anciens je m'élançai vers de beaux crépuscules et les crapauds chantent leur *Te Deum* sans peur et sans reproche. Tu verras se lever des matins d'ivresse comme l'oiseau blanc qui s'élève de la clairière de Californie (tu te rappelles 7), et tu monteras à cheval vers des tendresses nouvelles et des pays insolites. Va, hâte le pas et que le miel sur ton front coule ! Tu ne connais pas cette femme faite de porphyre et de lune, elle t'attend sur la porte, les glycines et l'hypoténuse céleste éclairent son front. Rien n'est perdu, casse cette branche de l'arbre de la science et fouette les douleurs bleues et l'aumône tendre. Les constellations bienfaisantes du rubis d'Arménie...

Reprends, reprends ce corps nu de femme. Grand-prêtre, rends-moi ce que j'ai perdu par le miel de ce corps de femme, faudra-t-il donc toujours pleurer 7 Toutes les joies dans ce corps et quand tout est perdu tu retrouves l'amour. Amour arbre dans le ciel d'éternité, amour étoile de l'aube, amour, amour.

\*

Ce sont les mimosas, mon enfant, au bord du chemin, et voici la mer. Rouge rouge l'aurore et tu n'étreindras jamais ce ciel ni cette terre, adieu, espérance de mes nuits. Les petites lucioles dans mes doigts me brûlent et c'est le murmure du parc c'est le chant du coq c'est la couleur du ciel c'est le sourire de la vierge. Ô ! les lueurs étranges sur l'eau, les corps mouillés de sueur divine ! Je me plonge dans ce bain salé d'azur, que reste-t-il de peine, de poussière de charbon, de terre 7 Le doigt de l'homme sur l'horizon pâle, un frisson, un rien. Vide nécessaire. Hissez les voiles, matelots de cœur !

\*

Oui, c'est l'aube. Les pupilles écarlates du dieu matutinal se relèvent comme une porte d'Enfer. Nous restons confondus devant tant de gloire. Les bécasses d'amour s'envolent sur un nuage de neige, c'est la beauté du jour,

c'est le réveil définitif. Mains douces comme des fleurs de paradis, je m'abandonne à votre sortilège, vienne, vienne l'heure du sublime brasier. Nos deux visages sont des blessures d'étoiles. Nous ne sommes qu'un feu, un désir, un vent. Un petit murmure d'abord, sont-ce de jeunes oiseaux dans leur nid, une petite cloche dans les roseaux? Cela grandit rapidement, devient un souffle impérieux comme le soleil lui-même, le chant de la mer, la violence des yeux dans le baiser, où suis-je? La terre tourne. L'églantier ou l'amour, la glycine ou la tendresse, le phlox ou la flamme, et les couleurs du désir.

La dame de trèfle m'a dit:

C'est l'usure par le fruit, l'arbre sacré dans la forêt de pain d'épice, un écureuil, quelques montagnes à ta soif. Ne te retourne pas. Fuis les apparences et que les réalités réelles te bénissent, ange tombé de ma chevelure éparse. Ne crains rien, je te protège de mes ailes voluptueuses, c'est le début de la vie, tu dois t'y faire. Sollicite les faveurs de la vierge du sol, elle t'apprendra à conduire l'automobile des rêves, une abeille sur ton front, tant de douceur sur tes lèvres, va, beau héros de mon choix, la belle qui rit t'attend au bout de l'avenue, va, je ne te retiens plus !

Bientôt nous cesserons le commerce boréal des âmes, c'est le moment du plaisir, nous ne craignons pas le plaisir. La peur des aïeux, l'espoir des enfants, une aigrette comme le matin nu s'élève, prend possession des travailleurs du pardon. Enfonçons-nous dans le miroir réflexe des sentiments éphémères La terre fait des faux pas dans l'infini, nous ne sommes pas tranquilles du tout, que va-t-il advenir? Quelques araignées noires courent sur le bord de la cheminée. Il y a des crimes se promenant sur la plage. Beau matin, quand reviendras-tu? L'armoire à glace en tire-bouchon attire le monde. Les merveilles n'ont rien perdu de leur puissance d'attraction sur les foules. Nous avons de grands jours devant nous. C'est une fleur noire dite la *Soranelle* qui a le pouvoir, respirée seulement du bout du nez, de te métamorphoser en dieu, tu n'as qu'à étendre tes ailes, l'aurore dans tes doigts te fait gracieusement des caresses, tu embrasses la lune, les blanches éternités. Un vœu d'amour, une fleur du jour, les caresses sont en soleil et sucre.

\*

Jamais on ne m'aimera assez. Je suis là, comme une taupe dans la cave et il fait sombre. Les adieux et les baisers sont des insectes lumineux dans le sable. On me presse de questions étranges je ne sais que dire, avez-vous fini de tourmenter mon âme impérissable? Quand les bêtes de lune finiront leur danse atroce, il sera temps de soigner cette petite hypothèse de pardon et de crime, et on ne perdra pas l'occasion de reprendre l'envie et les petits péchés gentils. L'oreille du chasseur se dresse, c'est un bruit dans les feuilles comme d'une proie insensée, et on ne sait pas si ce sera le baiser du matin ou la cloche de midi, les rubis hallucinatoires prendront pied près de nous, et la valse jolie sera notre salut, notre radeau de secours. Une femme superbe sort de l'hôtel

borgne et une grande lumière pèse sur ses épaules nues. Adorables. Je ne connais ni patrie ni religion, je la suis. et quand elle me lancera ce regard serpentifère et embrasé comme le Minuit, je lâcherai mes amis, mes joies, ma famille, je m'abandonnerai à l'amour. Elle ne se retourne pas. Je suis un maudit, et la rue se ferme, je me perds dans le remous d'une farandole du diable. C'est la bête quaternaire, c'est le connu, c'est le jour le jour.

Je prends un dernier élan. Où me conduira cette rage de désir, cet ascenseur de la nuit, je ne peux pas me résigner?

Réveillé, je ne songe qu'à l'abandon sans fin, ce tourbillon d'étoiles, le cortège de rires, vois-tu, il y a des couronnes de lumière dans les yeux des femmes, leurs bouches comme le printemps: fleurs et triomphe.

\*

Entoure-toi des cordes entraînantes du chanvre, elles te conduiront au paradis sans crier gare, mais tu dois prendre garde, ce n'est pas tout que de suivre le destin, il faut chanter la petite chanson du boulevard, tu sais:

*D'un amoureux commerce*

*L'œil noir une bouche de miel... etc.*

Et alors s'ouvriront grandes devant toi les éternités de pissenlits, de salades de printemps bien des nourritures que tu connais ou ne connais pas. Regarde l'envol des madrépores violets dans le soleil fumeux de l'après-midi! Si tu savais voler comme eux, hein, et les écluses ne se rouvriront qu'à la pleine-lune, te vois-tu alors au bout de la jetée et pêchant la truite comme un marin exotique?

Je ne comprends pas bien la cabale, mais quand recommenceront les jeux uniques et les lauriers, je ne sais plus rire, que veux-tu, j'ai abandonné la vie et le salut est cette orange sanguine qui flotte comme un bouchon sur la mer. Il y a des chats crevés dans mon cerveau, quelques fleurs et un matin doux comme une banane, si cela est le passé, comment vivrai-je? Coule coule fontaine, la liberté des gestes, qu'importe quand nous attendons toujours?

Ô oui les amours le parfum, je ne me retiens plus, tu es dans mes bras, cristalline, et nous faisons l'amour. Une étoile se penche sur notre couche et souffle la raison. Ô ce parfum! Je ne veux pas permettre aux diables souterrains de souiller l'azur je te presse sur ma bouche, tu t'évanouis comme une feuille, je n'en peux plus. Les rondes divines du baiser, c'est le baiser, le baiser, je mange ton corps comme une fée, une grande envie dans l'air, je t'aime. Regarde cet œil qui se ferme! Nos pupilles tournent comme des toupies, nous fermons les portes à la mort, c'est la verte passion, la branche de l'arbre du Mal qui plie, tant de fleurs nouvelles, printemps, baiser! Ce parfum me tue.

Les casemates ivresses de l'obscur escalier se transforment en une forêt qui se balance doucement dans la nuit. De minces feuillettes d'aluminium se brisent ainsi que des émotions matinales. Je suis dénudé de mes charmes,

escarlopette flottante entre les branches vertes de l'éternité. Va, filleul de luxe, débarrasse-nous vite de ces crochets furieux qui nous pincent aux orteils et inutile de t'arrêter nulle part, je sais comment cela finira. Une bonne douche d'ardeur dans la nuque, tu vois les transformations dans le silence de glace, la fraîcheur véritable. Il suffirait d'une petite dame frivole, elle te chanterait cela comme un bec en rose et te promènerait un peu. Pianos, accordéons, commerce de fruits agriculture, bijouterie. Un babillage délicieux fait taire les rumeurs malignes de ce cœur rebelle.

Un baiser sonore traverse les feuilles, c'est comme une cascade, et les rosiers prennent un air découragé, on ne sait plus où tourner sa vie tout de même ! Écoute mon petit, nous avons parcouru les avenues d'arbres et nous nous sommes gaussés de tout, c'est bien fait pour tout le monde, il n'avait qu'à rester tranquille, mais nous sommes malades à présent et nous supplions les arbres de se taire. Un silence rouge s'abat sur nos têtes, et maintenant que cette femme hallucinante a pris possession de nos fortunes, nous ne pouvons plus que crier: pardon. Une conquête extraordinaire. Ce chemin qui conduit à travers le bois, les oiseaux bleu et blanc font mine de nous aimer d'amour et de tendresse. Adieu la mort, nous nous quittons pour de bon.

Prends un trèfle dans ta bouche et tu seras heureux. Pendant des années la mer a été rose... je ne continue pas, c'est la tin, la fin de tout. Mais il faut pourtant que le destin s'accomplisse. Acceptons ces prémisses sacrées et taisons nos rancœurs! Un jour se lève encore une fois comme le voyageur reposé de minuit, et il se dit: Qu'ai-je à faire de la nuit, voici le bonheur et le triangle indestructible du firmament. Ce n'est pas une raison parce que la terre est la terre pour rester enfermer comme une peste. Et toi, bâton de mes vieux jours, fidèle bâton, toi aussi tu participeras de l'éternité et des roses que nous cueillerons aux jardins publics des villes. Le bonheur de ses traîtres pas s'avance. Un écureuil s'ébroue du lait divin sur sa fourrure et encore une fois tout est oublié. On ferme les rideaux.

Quand les petits oiseaux de miel désertent la ville, il n'est plus permis aux enfants de sortir sans leur nourrice de lait. Les rues sont pleines d'effroi et un grand mal se cache. Si le rire cassé des souris blanches te rend perplexe, n'en rends responsable que l'institutrice à lunettes noires qui bégaie. Quand le soleil apparaît la peur s'en va, la queue entre les jambes, confondue, bleue de rage. Les visages clairs des femmes comme le printemps lui-même, couleurs de rêve, le chant des arbres, un miracle se prépare. Plus de nuit ni de soupirs, mais l'espérance.

Le frisson des herbes folles qui font le tour du monde en chantant me bouleverse. J'embrasse l'une après l'autre douze femmes sur la bouche. Une bouche plus douloureuse que l'autre. Je pleure. Les branches des lilas sont lourdes de rosée et de soleil fait des bêtises, nous sommes tous condamnés à la vie.

Si j'étreignais avec courage, avec enthousiasme ce que nos père appellent la destinée, je ne me verrais pas obligé à tous ces travaux insipides comme

inutiles, mais quand le cœur n'y est pas, comment recueillir le fruit mûr de l'arbre? D'étranges suppositions naissent sous la pluie printanière. C'est mon chapeau tout neuf qui excite les convoitises du ciel. Enfin je quitte le monde comme une mésange. Le croirait-on? Ici c'est le règne de la couleur: blanc. Le blanc est une couleur, regarde, mais méfie-toi du silence blanc!

La loi du monde est cette aiguille sur le cadran immense de la lune. Les rayons pâles transforment les cœurs. L'avantage des cerisiers en fleurs est de procurer à l'homme le besoin du soleil et l'envie de mourir, mais s'il n'y avait pas cette inscription mystérieuse sur le front de l'adversaire, je serais depuis longtemps résigné à ce scandale: la vie. On a beau dire, nous ne vivons qu'en amour, et le reste du temps nous nous curons les ongles et mettons de la pommade sur les cheveux. Chante, chante, oiseau scélérat dans les branches, provoque les larmes de l'innocent et brise la virginité de plusieurs qui sont nommés: enfants du matin.

## II

Le retour inopiné du chef d'Armor sur la page blanche a jeté l'effroi dans mon âme. Lié, plus de bain dans la mer au réveil, plus de chants crépusculaires qui me valent ton baiser, l'incendie du monde. Comprenez-vous maintenant l'amertume des peupliers en ruine, la raideur du vent du soir, les nuages furieux, les orages? Le chef d'Armor m'a confié son secret. Je puis à mon tour faire disparaître la vie et disposer librement de moi-même. Le rire infâme de la vieillesse ne me touche pas, je suis enlevé par l'amour. L'amour. Le petit oiseau que j'ai appelé pour m'aider me dit d'espérer encore et de barbouiller d'encre en attendant les visages qui me répugnent. On ne croit plus au miracle. Mais ce qui fait ma supériorité, c'est cette lente agonie que je fais durer, l'éternité du pouvoir qui m'est donné, je n'ai qu'à tendre mon bras, il neige des tourterelles, que penses-tu de l'efficacité du baiser pour tuer la vie?

Plaisance, vilebrequin argenté, soleil de zinc, les hirondelles crient: oui oui nous apportons le miel du ciel le ciel de miel, et les autres animaux se confondent d'excuses. Place aux heureux, adieu.

Pleure pleure les larmes de l'écho sonore, oublie enfin les caresses de la nuit, repose-toi.

Quand, plus perspicace qu'un voyageur, belle et tranquille comme l'enfance aux yeux bleus, l'ennemie du genre humain, la volupté, élève sa main vers les clartés idéales, un ennui bizarre s'empare des assistants et il n'est pas jusqu'à la fauvette frivole qui ne sente alors tout le poids de la vie et rentre tremblante sa jolie tête dans le plumage. L'immortalité se lève du lit toute nue et traverse le paravent fleuri pour s'égaliser à l'amour. Les rideaux chantent pour chasser l'ennui-poussière et moi aussi, j'en ai assez et j'élève mon front au-dessus des absences et des criminelles folies de mes

semblables. Une petite cloche comme le plaisir sonne à mes oreilles la chanson du bien et du beau, si j'écoutais, je serais transformé en cacadou, mais je m'élançai vite vers la fenêtre, un merle me prête ses ailes, je suis sauvé encore une fois, je ne connais ni repos ni bonheur.

Les regards du baiser, adorables, soulèvent les flots. Nous guettons le plaisir, la fumée s'envole comme une nuée d'anges incandescents, laisse tout en arrière, le beau, l'invraisemblable, la mer soulevée. Est-ce la délivrance ce sel sur ma bouche et l'envol dans la clarté de midi, sauf les petits poissons et les coquillages? Lentes harpes, la mélodie de l'adieu, le dernier mirage.

Cette pluie de l'âme damnée qui fait crier les enfants, un déluge de baisers humides, les femmes sont contentes, le repos sur le paradis de glace, la participation aux fruits et aux bouches.

Réveillez-vous, gentils poissons de nuit, une grande splendeur est votre partage, ne négligez pas la Grande Ourse, toutes les étoiles sont pour vous. Au fond de l'amour il y a une angoisse de perles, faites attention à vos caresses, fermez l'œil. Les plaisirs sont permis, la chasse est ouverte, comme un soleil éclos la bouche de l'aimée, un espoir léger, la certitude. Que me font les ridicules manies des bipèdes, je suis le chevalier de l'azur immaculé, le sauveur, je ne crains pas le feu, je traverse en riant les frontières de l'air.

### III

#### LA DANSE DE LA FORÊT

Lui

Les étoiles tombent dans tes jambes entr'ouvertes, donne-moi ta langue, petite fille, amie, ô oui, caresse-moi doucement, plus doucement, oui, ainsi, les fleurs sont bleues, c'est une alouette qui vole, ta peau est comme la pluie dans la nuit, l'été, un merle s'est réveillé, il chante, chante. Quel goût elle a, ta peau! Là, sens-tu ma langue, les hirondelles, les hirondelles, un feu au ciel, prends garde, prends garde... Doucement, un bateau sur la mer fait des signaux d'éclairs, le rossignol, le rossignol, baiser de fer.

Elle

Le chagrin dans les agrafes de la forêt la nuit la nuit s'évapore. Recueille de mes mains la suavité que tu as espérée, enfant chéri, et berceau qui t'endormais toujours, te voilà dans mes bras, sur mon sein, tu oublies ce qui t'a tant fait pleurer. Baisers que j'imagine, nuages de plaisirs que j'accumule dans mes cheveux, viens, je te donne les caresses que tu désires. Ange sucré, je te suce comme une praline, doux bonbon dans ma bouche.

Lui

Le condor des rochers s'élève vers le soleil, il est couvert d'or. Feu et désir, enfin tout se fond dans cette caresse, ha, aimée, aimée!

Elle

Pluie de diamants verts, et ça tourne, les prairies où j'ai joué enfant, les papillons frivoles, l'herbe sent si bon. OOÛÔÔÛ ! Maman les fleurs la lune, une espérance ma main les flammes, chéri chéri !

Lui

Les guirlandes multicolores sur le soir qui descend font rêver les enfants. Il n'y a pas d'espoir, il n'y a pas de jour. Les fruits rouges tombent du ciel et nous sommes prêts à tous les jeux. Recueillons cette merveilleuse manne, dans nos cheveux brillent les larmes de la nuit, tais-toi, baiser qui vole. Enfin je vois ton visage à la lueur des lucioles, pleures-tu ou es-tu si belle?

Elle

Amant sur mon cœur qui bat, beau faucon blanc, c'est ton bras qui m'enveloppe, nuit, volupté, nous faisons une promenade sur la mer, nous flottons sur la mer qui nous berce. Blessure que la faiblesse ordonne, sang qui s'écoule, je suis perdue, je ferme les yeux.

Lui

Voici les plaisirs de la nuit, oiseaux qui se baignent dans l'opulence, le rêve est loisible aux hommes. Je tiens dans ma main le bouquet d'immortelles, ce sont de petites fleurs charmantes, et tout à coup très parfumées.

Elle

Tes lèvres ont le goût des framboises l'été, viens, forêt brûlante, sur moi, je veux mourir dans les flammes, ha, tes dents se choquent contre les miennes, le soleil est dans mes yeux, les couleurs sataniques, le rouge, le vert. Quelle tempête, c'est la fin du monde. Chéri.

Lui

Quand tu m'appelles ainsi, et des étincelles jaillissent de ta gorge, je ne sais plus comment te répondre, je suis un petit garçon devant toi, chaud et tremblant. Le baiser à tous les yeux, comme un arbre en fleurs, le baiser comme la terre, le baiser comme la mer, le baiser, enfin, que je te donne, veux-tu m'entourer de tes bras d'azur, de tes bras de neige?

Elle

Paysage de soie blanche où nous sommes couchés, comme les arbres chantent, les violons, ça sent le miel. Hoho, je ris, je suis toute honteuse. Ô toi, ne me mords pas, ô étoile qui tombe en gerbes de feu.

## IV

Les magnolias qui sentent l'embarras du cocher quand il descend de son siège font signe au berger des quatre saisons qui se rince les orteils de flamme et d'alcool. Que veux-tu c'est l'aurore des âges. Mais au moment d'entrer dans le bain aux plantes, un grand cavalier rouge arrive, l'écume au front. et il fait arrêter la floraison extravagante. Les désirs de la petite fille vont au-delà du bonjour dans la fraîcheur matinale et du désespoir de l'écolier. Rien ne peut arrêter l'infinie bonté quand une fois on s'est aperçu de la disproportion entre la force de l'aigle dans le soleil et le rire bienfaisant du crapaud blanc dans la poussière. Vois-tu c'est toujours ainsi, les hommes au coucher sont attendrissants comme des fleurs et quand vient le matin le malheureux crocodile dont c'est le jour de fête abandonne toute pudeur et ainsi vont les affaires du monde. Hélas! le muscat coule vers le précipice, tandis que la reine du logis toute triste et pleureuse déroule ses bigoudis à la bougie qui chante. A l'orient une sirène sort de l'usine à parfums. C'est parfait. La sirène, une belle amorce qui craque sous les dents, s'envole, je la vois répandre son rire et au bout de l'horizon elle lâche ce bagage inutile, la roseraie des liqueurs. Pendant ce temps un clairon dit la prière des losanges et des carrés de fleurs et l'arrêt du chemin de fer envoie ses jeunes filles à l'auberge du vent croisé. « Haha, dit le toit rouge, on m'y reprendra à coudre des bérets cassés au carrefour des sauvages, j'en ai assez de cultiver votre politesse, je rentre dans ma forêt natale, chez mon paradis, chez mon singe à poil. Les oiseaux jaunes et blancs font mourir les enfants, chantons en chœur le refrain du joyeux moutard! »

L'emploi sinistre des bolides de rose pour régénérer les paratonnerres font l'émerveillement des cratères bleus de romarin. Quand vient la nuit, le roseau prend une teinte de sang et pleure. Toutes les demoiselles de nuit élèvent vers la lune leur beau visage de cire et chantent le couplet du Monomataplan qui commence par ces mots : C'est la pluie la gentille pluie qui rit elle sent si bon ronron et décorons... etc. Le martyr de la rouge verte rose allons donc un éléphant blanc débouche à l'horizon les têtes des tristesses tout est perdu nous recueillons les pétales enfin. C'est la vie qui parle ainsi.

Regarde la jolie ruelle où le corps blanc et or de l'orpheline brandit un feuillard de feu et de pourpre. Éblouissantes noces. Je t'aime, a dit le mérinos, et enfin voilà. Mais au-dessus des événements passagers de la saison, une certitude s'impose, c'est le goût des prisonniers qui attendent le sourire du gendarme pour s'abandonner à tout l'espoir du monde. J'attends, j'attends indéfiniment l'amour. Un bossu bleu et frais me recueille à la sortie. Je ne fais pas difficulté pour reconnaître les ailes de l'erreur qui se confondent avec les cloches de Brabançon, et vive la valse!

J'avais décidé de ne plus ouvrir ma bouche qu'à des imprécations. La nuit sur la terre, et le regard qui s'accroche aux étoiles, tout l'immense désespoir,

je ne puis que pleurer enfin. Mais avant de m'abandonner au rêve qui m'attend, je veux élever contre la journée des paroles d'injure. Habitude qu'on te nomme, ignoble esclave te traînant sur tes genoux malpropres, je crache dans tes cheveux de cendre! Mes excréments sont bons à boucher les yeux infâmes de la maudite. Mais ah, voici que dans la nuit les figures se transforment.

Je veux m'en aller sur les ailes rigides d'un papillon de bois qui sourit, pour la mort pour la vie, oublie tout, le ciel et la terre, laisse enfin tout cet espoir. Que dit le papillon? Le papillon dit: Multitude des rêves figées en éventail, rien ne vaut l'arc-en-ciel qui pleure, la confusion s'empare des bergers et des troupeaux, je maintiens ma version. Le papillon dit encore: Assez de sang, assez de foutre, songe à tous tes faux départs, et ne t'afflige pas. Les rayons se brisent dans l'eau, il fait bon se baigner dans la mer. Adieu, dit le papillon, décide-toi à ce débarras, et je te donnerai mes ailes, je te porterai ailleurs. Ailleurs est le pays où s'agitent dans les prairies de soleil les créatures de chair et de feu qui t'apprendront des jeux inconnus, des désirs, des voyages. Allons, je ne veux pas m'attarder, suis-moi, viens.

Abreuve-toi aux sources du mal pour réussir dans les limbes impénétrables où se rencontrent l'épouse fidèle et l'amant avec un cortège de cuivres, et un géant d'asphalte. La fille qui a tant souffert se lève de son lit de malheur et voici que l'air est pénétré de l'odeur sainte de son corps. Les anges qu'on dessine sur les murs des prisons pour se consoler de l'existence prennent corps et s'assemblent en bataillons. De larges fleurs sont suspendues dans l'air, de la musique sucrée on dirait, et la valse commence. J'ai retrouvé l'amie de toujours, elle me console en pleurant, et nous faisons longuement longuement l'amour. Le feu la langue ô tourbillon éternité au bord de l'eau, fuyons fuyons au pays des longs éclairs, tournez chagrins, éteignez-vous, lumières!

Oui, poursuivi par les futiles témoignages du passé, je pousse mon beau désespoir jusqu'à l'abîme fleuri de la folie. Vous ne me servez à rien, faux récits inventés par les imbéciles cataleptiques, je suis seul sur ce radeau perdu, seul. Ne venez pas me parler de vos petites consolations, je suis loin de vous et voici que viennent vers moi les petites amies légères. Déshabillez-vous, filles charmantes et qu'on serve fraîche la confiture aux cerises et le vin préparé aux Antilles. Chut! les fruits lourds roulent sur la terre, jouets du vent et du plaisir nous embarquons sur la mer brillante, rien ne subsiste de l'antique ardeur, les voiles bleues et rouges sont épanouies. Les hirondelles en extase se jettent contre le ciel comme une armée d'anges. C'est l'oubli. Je me mêle aux jeux de fantaisie des jeunes filles, jusqu'à l'aube nous rions dans les caresses et les baisers. Ô vagabond d'éternité, le cœur se tait, le sommeil tombe d'une étoile qui s'éteint.

# LES DESSEINS DE LA LIBERTÉ

*Ce qui est* n'a jamais pu retenir mon attention; seules les vagues mouvantes de *ce qui devient* sont capables d'enlever mon esprit au-delà du tourbillon incessant des images fugitives.

Le soleil de ses rayons remplit l'espace; je constate cela par mes yeux et par ma conscience; ainsi une idée se crée, engloutissant ma destinée individuelle, et qui me fait participer au cours des planètes, à la marche du soleil. Plus loin que tout espoir et plus haut que le ciel que j'imagine, une fois dans les griffes de cette idée, et n'ayant pas voulu résoudre le problème, qui dès lors s'impose à moi, par la solution simpliste du suicide, que me reste-t-il sinon l'abandon de cette vie médiocre à l'idée qui dépasse l'espace illimité, les étoiles et le soleil, l'abandon à l'idée morale? <sup>1</sup>

Ce n'est certes pas en racontant ma vie de surface que je rendrai éclatant ce à quoi je tiens avant tout, l'essence de ma vie est une chose secrète, et cachée sous les plis grossiers des événements visibles. Pourtant un rapport existe, mais pas plus que la botanique ne m'éclaire sur ce qui pour moi constitue l'essence de la fleur, pas plus l'enveloppe de ma vie, les faits extérieurs n'ont de valeur explicative pour moi, ce rapport n'est rien sans l'intervention d'un élément, que je cherche vainement à définir par des mots comme hasard, mystère ou rêve.

Il existe une réalité, dans laquelle cet élément occupe la place prépondérante qui convient à sa nature propre, cette réalité, l'unique réalité possédant ma confiance, s'appelle la poésie. Rien ne prépare le commun à (l'admission de cet axiome, et un académicien récent <sup>2</sup> a beau affirmer que « *l'instinct poétique doit nous conduire aveuglément à la vérité* », pour tout le monde cela reste un jeu de mots ou une aimable plaisanterie de rimeur.

Il ne s'agit cependant que de cela.

Le visage éclairé de l'amour au coin d'une rue, l'évaporation rapide d'un parfum, de toutes les choses qui constituent la journée d'un homme, une seule arrive à capter en lui ce qu'il a de plus renfermé mais en même temps de plus valable, et ce n'est ni le calcul de son bénéfice mensuel, ni la facilité de digestion, ni la table ni la serrure, ni le bonjour ni le bonsoir, ce qui touche l'âme humaine dans son repli le plus sombre, c'est précisément cet élément insaisissable, le véhicule de l'impossible, la mesure de l'incommensurable, que pour me faire comprendre j'ai en attendant appelé du nom de poésie.

1. Il faut s'entendre sur le sens de « *l'idée morale* ». Elle est le résumé des exigences de l'esprit naissant de l'opposition de l'esprit avec la matière, c'est-à-dire la société environnante. L'idée morale est donc susceptible d'un perpétuel développement, elle n'est pas une création absolue et définitive de mon esprit, mais la notion dialectique de l'esprit en lutte avec le monde des faits.

2. M. Paul VALÉRY.

La notion de poésie, dont la définition reste encore très vague, va prendre à mesure que nous avancerons, un contour de plus en plus net; enfin formulée elle aboutit à un système du monde complet, entraînant la transformation radicale de la matière et de la pensée. Cette vision du monde<sup>3</sup>, cette philosophie prend alors le nom de surréalisme.

En cet instant devant la marche d'une idée, au point mort d'une balance imaginée de mon destin, et avant que d'affronter le soleil nouveau qui lave la terre de toute poussière, je dois me retourner vers ce tournant d'une vie vouée aux puissances hétérodoxes, où des voix magiques et claires s'élèvent à mes côtés et m'indiquent une direction à suivre.

A l'origine de cette précipitation morale, il me plaît infiniment de reconnaître la main charmante d'une femme. Denise, au prononcer de votre nom si suave, à l'évocation de votre visage d'enfant blessé, il devient évident pour moi que vous ayez pu me transformer, ou plutôt faire progresser en moi ce qui ne demandait qu'à s'éveiller à la conscience, cette vérité élémentaire, ce premier mouvement de l'âme libérée, *la spontanéité*. Vous me l'avez apprise, chère amie, à une époque où je sortais comme d'un tunnel de l'esprit. À votre toucher a jailli cette source plus profonde que la vie et la mort d'un homme, vous m'avez donné, Denise, un sens de la vie plus haut que la vie elle-même, vous m'avez fait rejoindre ma véritable destination de toujours. Tout le côté insondable des événements terrestres, vous m'avez appris à le relier au mystère général de cette réalité plus réelle que toute réalité, qu'à ce moment nous appelions tous deux encore la poésie. Le chemin de cette notion à son accomplissement, le surréalisme, se confond un peu avec le chemin qui m'a amené moi-même à une conscience claire de ma destinée sur la terre. C'est pourquoi je me permets de raconter ce qui m'est arrivé.

Denise, lorsque je vous ai rencontrée, je croyais la partie perdue pour moi. Ma position dans le monde était une chose insensée, dont je ne voyais au bout que le suicide ou une résignation impossible. Tout me donnait tort en apparence. Je ne pouvais apercevoir autour de moi de justification à mon existence. Ces journées de vie fictive, les rêveries épuisantes, et le vide devant moi qui s'approfondit de jour en jour, les essais de prendre place parmi les hommes, et l'impuissance desséchant tout ce qu'alors j'approchais, comment pouvais-je espérer en sortir autrement que par la délivrance de la vie elle-même, par la mort? J'avais pendant de longues années respiré le parfum de la mort, je m'étais imprégné peu à peu de tout ce que la civilisation contemporaine produit de délétère, et je n'acceptais à la fin plus rien ni du monde ni des livres. Ainsi jeté dans le gouffre du néant, je passais ma vie à des distractions comme le jeu, l'alcool, et cette forme exaspérée de l'amour qui ressemble tant au suicide, la débauche. Il était impossible de ne pas me considérer comme définitivement perdu, car que faire de cette partie de moi-même tournée vers le rêve et un idéal indéfinissable, qui ne trouvait à

3. *Weltanschauung*.

s'extérioriser que dans des manifestations condamnées par tout le monde, les hallucinations, les accès de colère, les fuites affolées? Écrire ne me sauvait de rien, et d'ailleurs ne me séduisait guère. Qu'étais-je autre qu'un inutile, aux yeux de ceux-là même à qui j'accordais quelque confiance? D'un parmi ces rares êtres, pourtant un jour un mot d'intelligence me parvint. C'est vous, Denise, qui le prononçâtes. Vous me disiez que le principal en moi était justement cette chose cachée et qui ne supportait aucune influence de la part du monde soi-disant réel. Vous donniez raison à cette vie indépendante des événements apparents, et un sens enfin à mon activité la plus secrète, la plus insaisissable. Vous me permîtes d'accorder foi à cette partie de moi-même, dont personne n'avait jamais voulu admettre qu'elle fût précieuse.

*Au même moment, deux poètes me furent révélés, dont l'activité s'est exercée dans une direction assez analogue à celle que je commençais dès lors à entrevoir pour moi-même.*

*Dans les sentiments d'enthousiasme de la liberté. nous voulons vivre et mourir. Une goutte de liberté suffit à paralyser toute la nature dévastatrice. La source de la liberté est le grand miroir magique, où la création entière se dévoile. Que nous importe de parcourir péniblement le monde triste des choses visibles? Le monde plus pur loge en nous-mêmes, dans cette source.*

Quelle est cette voix de cristal? C'est la voix de Novalis, poète allemand du temps de la Révolution française, mort à 28 ans, qui a écrit par ailleurs:

*La morale est évidemment l'élément propre à la vie de l'homme.*

*La philosophie est la théorie de la poésie. Elle nous montre ce qu'est la poésie, qu'elle est l'un et le tout.*

*Il ne tient qu'à la faiblesse de nos organes et de la vue que nous avons de nous-mêmes que nous ne vivions dans un monde féerique.*

*La poésie est ce qu'il y a d'absolument et véritablement réel.<sup>4</sup>*

Ho/derlin, dont l'âme trop merveilleuse se brisa au contact d'un monde incapable d'écouter son chant éthéré, fut le second initiateur à ma vie nouvelle, à ma vie véritable.

Voici un de ses poèmes, considéré jusqu'alors comme datant de sa « période de folie commençante » :

4. L'élément du poète c'est le merveilleux» (il n'y a plus de miracles et tout devient miracle pour le poète).

« Quand les nombres et les figures ne seront plus les clefs de toute créature, quand ceux-là qui chantent ou se baisent sauront plus que les savants les plus profonds, quand le monde rentrera dans la liberté c'est-à-dire en lui-même, quand l'ombre et la lumière se marieront dans une clarté véritable, et que l'on reconnaîtra dans les contes et les poèmes l'histoire véridique de l'univers, alors tout ce qu'il existe de faux et de tordu s'envolera devant un mot secret... »

« Le royaume de l'amour s'est ouvert... Le monde devient rêve, le rêve devient monde, la fantaisie agit librement » (Novalis).

« Moitié de la vie »

*Chargée de poires jaunes  
Et d'églantines  
La terre se penche sur le lac.  
Ô vous cygnes gracieux...  
Cygnes ivres de baisers  
Qui plongez la tête  
Dans l'eau pure et sereine.*

*Hélas! où prendre, quand  
C'est l'hiver, les fleurs, et où prendre  
Le rayon du ciel  
Et l'ombre de la terre?  
Les murs restent debout  
Sans parole et froids, les drapeaux  
Se brisent au vent.*

Le même poète a écrit: « C'est la grandeur de l'homme que rien éternellement ne lui suffise. » Et encore: « L'esprit de l'homme soit grand et pur et invincible dans ses exigences, que jamais il ne s'abaisse devant les forces de la nature ! »

On comprendra jusqu'à quel point des paroles semblables aient pu venir confirmer mes pensées les plus secrètes, qui n'eussent jamais osé s'affirmer sans ce secours, car le monde où je vivais, le monde où tous nous vivons aujourd'hui, n'est guère favorable à l'éclosion d'idées pareilles.

\*

Ce monde où nous vivons bien malgré nous, n'admet de pensée que favorable à son développement propre, à l'idéologie dont il a besoin pour exister et durer. C'est dans l'opposition à ce monde ennemi qui nous environne que prend naissance la forme appliquée au domaine des faits de l'idée morale, l'idée de Révolution. Tous les mouvements profonds sortant d'ailleurs que de la raison pratique, m'ont dès mon enfance conduit en guerre contre la société. Pas un souffle de mon esprit qui ne me mette en contradiction avec les hommes et leur pensée. Ce qu'autour de moi l'on considère comme moral ou beau n'a jamais été qu'un vomitif plus ignoble à mon goût que toute matière putréfiée. Les premières réactions de ma conscience furent des attitudes d'inacceptation, de révolte. Tout dans la structure de la société provoque ma colère.

Il est évident que ce que l'âme de l'homme contient de noble et de grand est piétiné par la civilisation telle qu'elle s'est développée un peu partout à la surface du globe; ce qu'il y a de précieux en lui s'est réfugié dans un domaine inoffensif et facilement enrayable par cette partie basse de l'âme qui seule a pu

se développer jusqu'à nos jours. La rêverie, la superstition, les jeux de mots, l'amour peut-être, voilà où timidement, et en cachette, a pu survivre quelque peu de cette flamme dont j'attends une revanche terrifiante, la destruction un jour des hideux rapports humains que nous connaissons.

Afin de sortir l'esprit de l'effroyable esclavage qu'il subit, et pour donner une portée certaine, une application véritable à l'idée morale, hors de laquelle à mes yeux il n'y a que souillure et opprobre, j'ai dès ma vingtième année jugé indispensable de porter ce mouvement tout physique et immédiat de révolte sur le terrain qui lui donnât quelque chance d'exécution, je veux dire d'adhérer à la plus grande force de subversion et d'insurrection pratiquement existante, l'adhésion au parti de la Révolution. Mais il s'agit de savoir dans quelle mesure des hommes subissant nécessairement la déformation inhérente à notre civilisation, sont capables de concevoir la Révolution sous un jour qui permette l'adhésion de plusieurs, ayant comme moi tout à attendre de la destruction totale du monde présent, mais tout à craindre de la moindre survivance d'un état de choses qu'ils ont bien définitivement condamné. Quelles sont les possibilités de résoudre le problème fondamental du surréalisme par une activité dans le monde relevant de la raison pratique, quelles sont les possibilités pour les surréalistes de travail révolutionnaire dans le cadre d'un parti politique, voilà une question que nous verrons prendre une assez large place dans l'histoire du surréalisme de ces derniers temps.

\*

Est-ce un *mage* ou un *ange* que j'ai rencontré un jour d'été, un jour étincelant, assis face au soleil, chez Denise? Il s'appelle Louis Aragon dans le monde des vivants, paraît-il, mais dans un royaume plus réel, quel est son nom?

Toi non plus, Aragon, n'est-ce pas, tu n'as jamais accepté la honteuse condition humaine. Tu te promènes par le monde, un arc-en-ciel en poche à dérouler pour les amis, et une fronde et des cailloux pour la canaille. C'est sous tes traits, quand j'avais dix-sept ans, que je m'étais figuré Arthur Rimbaud. Je crois encore aujourd'hui que toi et lui font un seul et même personnage.

Où est le monde? Où suis-je? Que s'est-il passé un jour, un autre, et puis des étincelles rouges troublent la vue, il y a une femme que tu aimes, un poignard vous traverse elle et toi à la fois, et que reste-t-il, une délicieuse paire de souliers jaunes, une jarretière violette, et un goût de framboises sur les lèvres. Notre existence n'est pas limitée que je te dis, seulement voilà, nos yeux n'ont pas l'habitude.

Qu'a murmuré la voix un jour? Une ceinture de cristal enveloppe le corps de la morte, ce sont les baisers qu'elle a donnés. La vie ne laisse d'autre trace que celle des baisers. Comment?

Aragon, je sais que tu entends cette voix aussi distinctement que si elle était de ce monde. Et tu lui obéis.

Il y en a d'autres qui obéissent aux voix.

Leur chemin est parfois dur.

Savait-il ce qu'il faisait, celui-là, comme on dit, qu'importe, dont j'ai lu dans un journal:

## **Le Meurtrier de ses enfants devant le juge d'instruction**

### **Il raconte dans les moindres détails l'histoire de son crime**

*REIMS, 18 février. Le cheminot André Pinon, le meurtrier de ses enfants à Villa d'Ay, a été amené aujourd'hui devant le juge d'instruction qui l'a interrogé pendant près de trois heures. le meurtrier a raconté jusque dans ses moindres détails son crime monstrueux.*

*Il dit d'abord ses hésitations, ses craintes et finalement la force qui l'a poussé à assassiner ses enfants avant de se donner à soi-même la mort. Après son crime il sentit comme une délivrance, voulut vivre trois jours heureux, voir le Midi et la mer avant de se suicider. Il prit dans son sac un fil de fer, qu'il suspendit. alourdi d'une pierre. à son cou et partit pour Paris, Lyon. Avignon. Nîmes et Palavas. Ainsi qu'il le déclare. il fût ébloui par le soleil et la mer et s'en alla chercher un endroit écarté d'un marais afin de s'y noyer. Mais tout d'un coup il aurait commencé à trembler et entendu une voix lui ordonnant de ne pas se suicider.*

Ceci et autre chose, et surtout des événements à peine perceptibles, nous situe entre les morts et les vivants, à un endroit périlleux, mais qui est bien notre place à nous, gardiens de l'insolite. Nous forcerons bien les portes un Jour.

\*

Des jeunes gens quittent la famille, pour naviguer ou mourir, l'amour est à beaucoup une fuite aussi sûre, il se passe tout de même de temps en temps quelque chose. Des jeunes filles aussi, semble-t-il voient passer devant leurs yeux le soleil de la liberté et ce n'est pas toujours dans la résignation qu'elles finissent leurs jours. Des coups de feu dans les ténèbres déchirent parfois le voile des phénomènes, c'est la délivrance.

Les contes étranges de l'enfance, et le goût de l'impossible sont des points de repère à cet univers en gestation le surréalisme. Les fleurs parlent, les lézards sont de jeunes princes à la recherche de l'amour, et le vent te portera en Arabie comme au ciel, si seulement tu le désires.

André Breton ! On ne parle pas d'André Breton, et d'abord on ne parle jamais d'un corps, André Breton est passé un jour près de l'abîme insondable des merveilles et des apparitions. Il n'a pas fermé les yeux. Lui seul a vu. Mais le chemin de la vie est plein d'embûches ridicules, les rideaux se referment à jamais sur le réel, la patience s'en va, que faire donc, que faire? André Breton garde le souvenir de ce passage, plus rien n'arrive à le toucher de ce monde. André Breton vit dans un autre monde. Parfois il nous en parle. C'est lui qui nous a enseigné la puissance de l'imagination, fait découvrir les traces des fantômes sur la terre.

Son nom est désormais lié à la plus grande entreprise humaine d'évasion, à la réponse la plus efficace que l'homme ait trouvée à ce défi persistant, la vie.

Comment le discernement de la situation de l'esprit dans la « *condition humaine qu'il subit* » devait amener les surréalistes à s'occuper par-devant tout des manifestations de l'inconscient, en particulier du rêve, la page suivante de *Théodore Jouffroy*, peut en indiquer quelques motifs internes :

*Si notre esprit s'abandonne ainsi pendant le sommeil, c'est qu'il se repose. C'est en effet là sa manière de se reposer, il n'en a pas d'autre. Ce qui le fatigue, ce n'est pas l'activité: l'activité est son essence, l'absence de l'activité ne serait pas pour lui le repos, mais la mort; ce qui le fatigue, c'est la direction de son activité, c'est la concentration de ses facultés sur un sujet. Cette concentration n'est pas de son essence; sa nature est de connaître à la première vue. S'il suivait son penchant naturel, il ne se fuserait pas; il ne se fuit, il ne s'applique, il ne se concentre que parce qu'il ne discerne pas du premier coup. Et s'il ne discerne pas du premier coup, ce n'est pas la faute de sa nature, c'est la faute de ses organes, misérables instruments qui lui ont été imposés et qui sont comme les vitres sales de sa prison. Cette concentration qu'on appelle attention le fatigue parce qu'elle est un effort étranger à son allure naturelle. C'est ainsi que nous nous fatiguons lorsque nous marchons sur la pointe des pieds. Aussi, lui est-il doux de retourner à son allure naturelle; et il y resterait éternellement si la nécessité ne l'en arrachait. Mais dans la condition humaine qu'il subit, il ne peut rien que par l'attention, il est obligé de gagner la vérité comme toute chose à la sueur de son front. Il travaille donc toute la journée comme le corps; mais quand vient la nuit, il se sent fatigué comme son compagnon, et, convié au repos par l'assoupissement des organes qui l'entourent, il se dépouille de sa volonté comme l'esclave de ses chaînes, et s'abandonne à sa libre nature. Quelquefois aussi il se donne congé pendant le jour, et il a si bien conscience de l'identité de ces deux états, qu'il appelle l'un l'état de rêve, et l'autre l'état de rêverie.*

*Tout prouve donc que l'esprit dans le sommeil n'est pas comme le corps dans un état spécial., tout prouve surtout qu'il ne dort pas*<sup>5</sup>.

Une fois abandonné aux puissances du rêve et du merveilleux, il devient impossible de considérer le monde appelé le monde réel autrement que comme un tremplin à cette réalité nouvelle, la surréalité. Les efforts vers une orientation dans le sens indiqué de l'esprit humain s'opposent à toutes les tentatives accoutumées de l'histoire de la pensée pour atteindre la vérité. Il s'agit vraiment de tout remettre en question. Il est temps de poser les premières pierres de notre édifice impondérable.

\*

Les possibilités de développement du surréalisme sont tout ce qu'il y a d'étroites dans la société contemporaine, et les résultats tangibles se faisant par trop attendre, les surréalistes en sont venus très vite à ne plus voir d'autre issue au problème qui leur ronge l'âme et le corps, que dans la révolution matérielle, c'est-à-dire dans la transformation des rapports sociaux.

Après des mois de tâtonnements et de recherches, ils en arrivèrent à décider l'adhésion au Parti Communiste, comme au parti politique susceptible de préparer cette révolution, hors de laquelle aucune issue n'était prévisible. Quant à l'activité surréaliste proprement dite, elle sembla refoulée au second plan<sup>6</sup>.

5. La pratique de l'écriture automatique (dictée directe de la pensée), ainsi que la notation des rêves, comme on sait, font partie de l'expérience surréaliste. Ce ne sont pourtant là que des tentatives faites de mieux. À côté de cela...

6. Pierre Naville, dans une brochure intitulée: *La Révolution et les Intellectuels*, avait le premier posé la question sous ce jour précis. La conclusion de son étude fut que «les querelles de l'intelligence sont absolument vaines devant cette unité de condition», il voulait dire, devant la situation qui est faite également aux intellectuels et au prolétariat dans le monde capitaliste. Il ne restait, selon Naville, que l'abdication complète de toute activité «intellectuelle», et l'adhésion comme simples militants à la Troisième Internationale. Le surréalisme avait fini son rôle, il n'y avait au bout du surréalisme que la conscience du néant de toute préoccupation morale en régime capitaliste, et rien à en attendre au-delà de la conscience de cet état de choses. Il s'agit de savoir si la conclusion de Naville est sans appel devant la dialectique marxiste, ou si au contraire cette conclusion ne restreint pas singulièrement la pensée marxiste.

La révolution prolétarienne donnera sans conteste au surréalisme des chances de développement nouvelles et illimitées. «Dans une phase plus haute de la société communiste, quand aura disparu la subordination dégradante des individus sous la division du travail et avec elle l'opposition du travail intellectuel au travail manuel quand avec le développement complet des individus les forces productives auront grandi et que toutes les sources de la richesse commune couleront plus largement, c'est alors seulement que... etc.» (K. Marx). Mais seule la paresse de l'esprit peut engendrer l'idée que la résolution du problème surréaliste découlera sans autre de la révolution matérielle. Ce n'est pas cette abdication que réclame de nous le marxisme, mais il nous enseigne au contraire l'application la plus rigoureuse de l'esprit, de l'esprit, je dis, à la question de la Révolution. Il faut être un sacré fataliste pour proclamer que les surréalistes n'ont plus qu'à rentrer l'épée - l'épée tranchante de leur pensée - dans le fourreau, parce qu'il n'y aurait soi-disant rien à faire pour «l'intellectuel» avant l'émancipation réalisée du prolétariat. N'est-ce pas le matérialisme tout court, une déviation du matérialisme historique, qui entraînerait une pareille conduite? Car quand Marx et Engels écrivent dans le *Manifeste Communiste*: «on parle d'idées qui révolutionnent toute une société; on exprime par là le fait que dans la vieille société se sont formés

les éléments d'une société nouvelle, que la dissolution des vieux idéaux accompagne la dissolution des anciennes conditions de vie », ils ne déniaient aucunement à la pensée la possibilité d'un développement de quelque nature qu'il soit au sein de l'ancienne société, ne prétendent pas du tout «qu'un esprit révolutionnaire ne peut se créer que grâce à la révolution accomplie» (Naville), mais reconnaissent pleinement et expressément à l'esprit le pouvoir de précéder dans la pensée la révolution dans les faits: «dans la vieille société se sont formés les éléments d'une société nouvelle; la dissolution des vieux idéaux accompagne la dissolution des vieilles conditions de vie ».

La révolution donnera sans aucun doute au surréalisme de nouvelles possibilités de développement. À la lumière de cette constatation l'activité surréaliste prend, à l'égard du parti prolétarien une forme précise. La révolution devient une question d'hygiène morale, l'adhésion au parti communiste mieux qu'aucune attitude individuelle, aussi fière soit-elle, préservant l'intelligence des compromis et des mille bassesses qu'elle endure en régime capitaliste. La question de vivre proprement ou de vivre comme un cochon n'est pas une question négligeable. Et le problème central qui nous occupe ne peut se résoudre que dans une atmosphère de pureté absolue. Seule la révolution peut créer cette atmosphère, condition de l'activité surréaliste. Quant à une activité *pratique* dans le cadre du parti communiste, elle ne peut être que d'une utilité très relative et contestable. Tout en restant entièrement dévoués à la cause de la révolution et à la disposition sans réserve du parti communiste, le domaine qui nous est propre reste celui de l'esprit, et à la question de Naville: «Oui ou non, cette révolution souhaitée est-elle celle de l'esprit à priori, ou celle du monde des faits? », je réponds qu'il est évident que la révolution souhaitée par les surréalistes est celle du monde des faits, mais que leur seule activité possible dans les conditions actuelles est celle de l'esprit à priori et qu'elle seule est de leur ressort. Mais voici le plus grave et qui nous mène au cœur de la discussion: «Le mouvement qui porte le surréalisme à être quelque chose de plus que la réalité est un mouvement dialectique. Se bornant à être un progrès intérieur et tout spontané de l'esprit, il ne sort pas du plan dialectique... Selon Engels: «Tous les processus naturels et méthodes intellectuelles ne rentrent pas dans le cadre de la pensée métaphysique» C'est pourquoi, précisément, la pensée surréaliste ne peut être envisagée que d'un point de vue dialectique. Ce n'est que sous cet angle qu'on lui découvre une vie propre. Mais nous venons de voir comment une sorte de déplacement dans le point de vue rompt cette vue unique de l'esprit et en détache des êtres métaphysiques. Son apparence restrictive et négative résulte de ce changement. C'est le manque d'adaptation à la profonde souplesse naturelle, et l'isolement du point de vue intellectuel et poétique pur, qui caractérise ce changement. Par suite, le surréalisme a été pratiquement, à l'origine, abstrait de ses racines et de son influence, de sa répercussion sociale aussi. Son effort pour assurer un lien qui se relâchait avec la réalité n'était qu'intermittent, et livré, d'autre part, non pas à l'inconnu tout entier comme c'était sa tendance originelle, mais à un certain inconnu que l'on discriminait précisément à l'aide des idées métaphysiques, idées isolées, phares puissants, mais dont l'action est arbitraire». Cette vie propre, Naville, que seul le plan dialectique confère à la pensée surréaliste, n'est pas à la merci d'un lien intermittent avec la nature, mais possède, par son essence même, une force et une ampleur infinies. À l'examen de la proposition suivante, et en la retournant aussi bien, l'horizon s'ouvre: «L'essence doit se manifester. C'est en se niant elle-même qu'elle *apparaît*, et cela pour amener un nouvel état immédiat qui se compose de la *matière* et de la *forme*, dont la première constitue le moment de la réflexion intérieure, et partant le moment *positif*, et la seconde, le moment de la réflexion extérieure, ou le moment *négatif*. L'essence ne se distingue de l'être que parce qu'elle apparaît, et le phénomène n'est que cette propriété développée. Par conséquent, l'essence n'est ni au-dessous ni au-delà de ses manifestations; mais par cela même que c'est l'essence qui existe, l'existence n'est qu'une manifestation de l'essence, c'est le monde phénoménal.» (Hegel, *Logique*). Le surréalisme porte en lui-même tout son développement. Son contact du monde découle de son essence dialectique, pas besoin d'un saut périlleux pour le rétablir.

Un champ immense s'ouvre au surréalisme. Pas un coin de la terre ni du ciel que nous ne devions examiner à la lumière nouvelle de la pensée surréaliste. Cette «dissolution des vieux idéaux» qui «accompagne la dissolution des vieilles conditions de vie» n'en est qu'à ses essais. Comment peut-on dire que hors du domaine pratique de la révolution il n'y a pas d'action révolutionnaire ?

«L'esprit attendra après nous *pour vivre* », a dit Naville. Le surréalisme, je vous l'affirme, n'est pas du tout décidé à accepter cette condamnation à mort. Moi en tout cas je n'y suis pas le moins

Par-dessus les démarches, confuses ou éclairées, de ceux-ci ou d'autres, une figure à l'horizon apparaît, fraîche comme le matin entr'ouvert. C'est le premier aspect d'une idée naissante. À peine formée, elle nous séduit et nous pénètre. Nous sommes au commencement de l'entreprise surréaliste, voilà ce que je veux dire. Devant la marche du surréalisme, en ce point d'une tentative sans pareille d'émancipation, il faut bien peser encore une fois ce que nous possédons d'annes morales effectives, pour prendre notre élan en pleine connaissance de cause, en pleine lucidité. Car tout est en jeu.

L'immense problème et dont découlent à la fois toutes les difficultés du surréalisme, consiste dans l'antinomie apparente de l'esprit et de la matière. C'est ici même la source du surréalisme. La première et la dernière nécessité n'est en effet rien autre que l'engloutissement de l'esprit et de la matière dans une réalité unique, la surréalité. Mais ce n'est pas d'un premier bond que ce problème se résoud. L'application d'une idée, comme on dit, dans les faits, rencontre des résistances que le surréalisme, de par son essence propre précisément, doit abattre. Qu'il s'agisse de l'idée de Révolution, ou de n'importe quel passage d'une idée dans les faits, le surréalisme trouve dans sa définition même, qui est la fusion du réel et du pensé, la résolution des difficultés qui s'élèvent<sup>7</sup>. L'antinomie de l'esprit et de la matière disparaît ainsi dans le surréalisme. Mais ce n'est ici que le premier pas de l'idée: l'action surréaliste commence.

Notre rôle est sans bornes. Pas de danger que nous trouvions d'ici là un arrangement avec la *réalité* quelconque. Nous restons une fois pour toutes au service de l'idée morale. Qui ne nous lâchera plus. Bien décidés à ne rien laisser perdre dans notre mainmise sur l'univers, et impitoyables, notre position en regard des faits comme des idées est claire. Nous n'attendons rien en dehors du pouvoir qui nous possède, et que nous possédons encore si mal. La littérature? Elle est volatilisée. Il ne reste que le génie surréaliste. La politique? A nous de veiller, avec toute la rigueur dont nous sommes capables, à la portée morale de la Révolution.

Il s'agit en outre de donner des points de repère visibles au surréalisme. Que ce soit dans le domaine artistique, scientifique, partout où l'homme se manifeste, le surréalisme doit occuper les premières places. Ce travail est tout entier devant nous. A la lueur de l'idée morale, le monde se départagera. A cette lueur la reconnaissance de nos tâches éclate.

du monde résigné. L'attends au contraire, et plus que jamais, tout, entendez-vous, tout, du pouvoir de l'esprit surréaliste.

7. Mais pour cela il ne faut pas qu'il sorte de sa nature dialectique. La dialectique surréaliste est le mouvement propre de l'esprit qui ne s'arrête nulle part, et c'est ainsi que dans son essence même réside sa fin et sa vérité.

Nous comptons ce qui dès maintenant nous appartient. Ce premier grondement lointain de la nature bouleversée. *Lautréamont*. Personne de nous ne consent à parler de ce qui, par devant tout, déchire les cœurs. Je ne romprai pas la consigne de l'esprit. De tout jeunes viennent à la rescousse, la fureur au front, dans les yeux une décision invincible. (l'en connais un, Pierre Unik, qui a dix-huit ans à peine. Celui-là encore ne pardonne pas à la destinée; il lui prépare une revanche à sa façon, il ne tergiversera pas, je vous jure.)

Les ruisseaux dans les montagnes ou à la mer magique, les étoiles ou les fruits de la terre, l'homme et sa compagne attendent l'orage. L'orage dans le monde moral s'appelle le surréalisme. Tout sera détruit. Mais lavé des souillures, le monde libéré ne demande que de recommencer. Un champ immense se couvre de fleurs que déjà je ne reconnais plus. L'âme merveilleuse et le corps à sa solde se rejoignent dans une réalité supérieure, une réalité nouvelle, la surréalité.

# LA LUNE DANS LA CAVE

## *Un conte*

Une étoile maléfique, Taniahu, avait fait beaucoup de mal à la lune, avec obstination, sans arrêt. Si bien que la lune, Riwihsi, quitta le ciel pleine de tristesse et se réfugia dans une cave. L'étoile maléfique eut tôt fait de l'oublier, et plus personne ne dérangeait la lune.

Le monde continua sa course folle sans la lumière de Riwihsi. Les nuits de la terre brillaient dans le faux miroitement de Taniahu. Mais la plupart des hommes ne vit pas le changement, car ils étaient tous ou ne peut plus occupés, d'affaires très, très importantes.

Il n'y eut que quelques amoureux fous pour remplir la sphère céleste de leurs plaintes déchirantes; ils se languissaient du tendre rayonnement de Riwihsi.

Les autres accomplissaient des tâches importantes et n'avaient pas le temps. La nostalgie des amoureux s'amplifia et s'empara aussi des somnambules et des têtes brûlées. Elle se saisit également des animaux. Le chien, ce bon gardien de la nuit, se mit à lancer des appels saccadés à sa chère amie perdue. Et le rossignol fit jaillir son chant ardent et lancinant comme un éclair dans la nuit profonde, son gosier en était tout tendu, le son s'envolait et restait suspendu entre les étoiles.

Et la nostalgie augmenta.

Il y eut des accidents: un poète devient fou et se mit à chanter nuit et jour sur une émouvante mélodie: Ô lune, reviens! Ô lune, reviens! Un couple d'amoureux fut saisi de désespoir et mit fin à ses jours. Beaucoup mouraient de chagrin. Quelques solitaires partirent à la recherche de Riwihsi dans les forêts et les vallées fluviales. Un original fit installer toutes sortes de lampes dans sa chambre, et des miroirs sur ses murs dans l'espoir de la remplacer. Comme un somnambule il errait entre les lumières.

La lune cependant souffrait inexprimablement dans sa cave d'être privée de ses amoureux. - Ô mes bons compagnons de jeu, vous les étoiles, comme vous me manquez! Ô terre, ô patrie! Ô hommes pleins de soupirs, ô arbres tendus vers moi, ô animaux gracieux! La nostalgie me dévore, je souffre! - C'est ainsi que s'exprimait la tristesse de Riwihsi. Et de plus en plus la nostalgie de la lune se répandit alentour. Des processions allaient dans les champs la nuit pour appeler Riwihsi, et les mains faisaient de grands gestes vers le ciel. Des femmes tournoyaient en une danse sauvage devant les cortèges. Elles tombaient par terre en transes. La douleur de l'attente montait.

La terre nocturne fut tout entière saisie par ce même désir. Les étoiles rayonnaient de leur lumière la plus profonde et chancelaient tant était grande

leur attente. Les arbres tendaient humblement leurs branches vers le ciel. Les oiseaux de la nuit déployèrent tristement leurs ailes et déposèrent leur nostalgie sur la terre. Le chant de toutes les créatures s'éleva et se transforma en tempête.

Et tout cela Riwihi l'entendit dans la cave. Elle ne put rester plus longtemps. Lentement elle se dégagea et apparut à l'horizon. nimbée de son plus doux halo. Et les hommes, les bêtes et les plantes furent comblés de son éclat, et se réjouirent, et pleurèrent de joie.

Taniahu, l'étoile maléfique, pâlit de regrets et de honte.

*Der Strom*, n° 4, Kairos, KaIn, 1919.  
(traduction Aimée Bleikasten)

# LES TROIS SŒURS

C'est ainsi que cela a commencé. Par combien de détours, d'errements et de faux pas - peut-être indispensables - je reviens à ces douces figures! Voici que je les évoque de nouveau comme si elles étaient mes génies tutélaires. Ne possèdent-elles pas toutes les qualités classiques que l'on attribue aux esprits ailés?

C'était trois sœurs, de blondes institutrices d'Allemagne du Nord établies dans mon village natal. L'une d'elles étaient «maîtresse de maternelle» (*Kleinkinder-Fraulein*). Lors de la première rencontre elle me donna une image-proverbe que je conservai soigneusement sur moi comme s'il s'était agi d'une boucle de ses cheveux. Que l'on ne s'étonne pas du grand mot que j'utilise pour cette expérience, le mot amour. La vie de l'enfant est faite de toutes sortes d'émotions que seules des bribes de poèmes peuvent traduire.

Cette demoiselle, Mademoiselle l'Institutrice comme on l'appelait, était à la fois svelte et épanouie, je ne peux mieux la décrire. Et ce dont je me souviens le plus distinctement, c'est le parfum de jeunes feuilles après la pluie ou encore de cerises noires très mûres qui émanait d'elle et qui flotte autour de moi maintenant que j'écris ces lignes.

J'avais quatre ou cinq ans lorsque je fus admis à la maternelle. Quels sont les souvenirs les plus vivants de cette période du tout premier apprentissage, le plus important de tous? Il y en a tant, et ils sont si variés que je peux y puiser et m'en délecter sans fin. J'ai lu et entendu lire d'innombrables poèmes, j'en ai même composé moi-même, mais comment se fait-il qu'aucun ne me comble et n'éveille autant d'écho en moi que cette naïve chanson d'enfant:

*Ne l'avez-vous entendu?*

*Le printemps est revenu.*

*Lesfauvettes le chantent.*

*Lesfleurettes le disent,*

*Le printemps est revenu.*

C'est là que je retrouve la mélodie, la chaleur et surtout le mystère de l'enfance; derrière une porte de feuilles traversée de lumière, le monde changeant se révèle avec les rires et les chants de mes sœurs et frères humains et s'étend très loin au-delà des mers. Oui, c'est ainsi que tout a commencé et c'est pourquoi ma première pensée, maintenant que j'écris dans ma langue maternelle, me ramène à l'école maternelle et à cette première rencontre. L'une des deux sœurs de l'institutrice était présente. Elle aussi était blonde, épanouie et svelte, peut-être moins gracieuse et séduisante, mais d'autant plus maternelle; plus tard je la revis dans la cour d'école, mais elle se consacrait,

semble-t-il, davantage au ménage qu'à l'école, car bientôt elle se transforma en une lointaine, presque légendaire gardienne de mes rêves.

Quant à la véritable maîtresse, elle fit de moi un écolier docile et empressé; j'apprenais par cœur mes chansons et dictons comme s'il s'était agi de billets d'amour qu'elle m'aurait personnellement adressés. Un semblable ravissement s'attache à un événement de cette même époque que je vais m'efforcer de rendre aussi fidèlement que possible. La maîtresse de la maternelle m'appela un jour auprès d'elle pour une quelconque faute que j'avais commise, me coucha sur ses genoux et qu'arriva-t-il alors? Me donna-t-elle une fessée ou n'était-ce qu'un semblant de fessée? Je jure que je ne ressentis ni honte, ni dépit et qu'il ne m'en reste d'autre souvenir que celui de caresses.

Ce n'est pas que, sans vouloir me l'avouer, j'aurais trouvé du plaisir à ces coups comme un Jean-Jacques Rousseau, non je sais que ce n'est que le parfum de l'institutrice bien aimée et son contact qui m'ont donné du plaisir. Pouvais-je imaginer qu'il ne s'agissait pas là d'une preuve d'amour en bonne et due forme? Mon inclination n'en devint que plus ardente encore.

Dans son giron j'étais retourné au paradis dont je semblais à peine éclos. Dans un nuage rouge, inondé des rayons de soleil et de la lune, où j'étais encore chez moi avec tous les enfants des hommes.

Ce n'est que trop naturel que je me laisse entraîner par ce souvenir. Avec la richesse de ma langue maternelle, de cette langue maternelle restée intacte après tant d'années, que je redécouvre, c'est toute la richesse de l'univers qui m'était offerte de nouveau. Je veux prendre le temps de réfléchir à l'alphabet. Cette histoire d'amour est en effet mon alpha. Le ciel avec ses étoiles, ses prés et ses plantes, le jardin avec ses cachettes émergèrent alors de leur nuage de brume. C'est le sentiment qui m'ouvrit d'abord à ce qui m'entourait. Je gambadais joyeux dans les champs et les prés, et déjà je savais les noms allemands de l'arbre et de la fleur. Ma maîtresse me les avait donnés et c'est pour cela que je lui dédiais mon chant. Je riais, et que je puisse nommer mon rire, était le fruit précieux de son enseignement. Je pleurais, mais grâce à son enseignement, même mes pleurs avaient un sens.

À quelques rares détails près, une fête de Noël au cours de laquelle il y eut une petite représentation théâtrale, est également restée très vivante en moi. Je jouais le rôle du père Noël. Comme c'était le seul grand rôle parlé, les répétitions consistaient en rencontres presque secrètes entre l'institutrice et moi. Cela attisa encore ma flamme et me confirma que j'étais le préféré. Je pourrais aujourd'hui encore m'orienter les yeux fermés dans la salle de classe, mais ma mémoire est trop marquée par le sentiment pour que je puisse en donner une description fidèle à la réalité.

On m'avait collé une longue barbe et chargé d'un sac rempli de noix et de pain d'épices qui descendait jusqu'à mes pieds. Quelle grande aventure! J'étais le héros du jour et cela en sa sublime présence! Après la représentation on procéda à la distribution des cadeaux de Noël. Les filles reçurent des

poupées, les garçons des soldats de plomb. Je considérai comme une distinction Particulière, un signe d'amour, le fait d'être le seul garçon à avoir dans sa boîte des héros de guerre français, alors que les autres avaient à se contenter de soldats prussiens.

Mon récit repose uniquement sur mes sentiments et on ne peut donc comprendre facilement que les faits extérieurs ne représentent qu'une part minime en comparaison des images de mes rêves diurnes ou nocturnes. Ce sont précisément ces images de rêves qui sont les plus importantes, ce sont *elles* qui m'aident à ne pas m'égarer à la croisée des chemins. La conquête spirituelle du monde commence avec une rime d'enfant. C'est ainsi que s'explique ma relation à la langue dans laquelle j'ai appris à chanter. Elle m'est toujours présente, bien que j'aie écrit en français pendant vingt-cinq ans. Si je compare le mot français et le mot allemand pour la réalité par exemple qui m'était la plus familière en ce temps-là, alors cela m'apparaît clairement. Quand je prononce le mot *Car/en* (Gardin), je vois un épais feuillage clair et sombre où, caché, j'épie une mésange bleue, et un tronc creux, demeure d'une fée de conte merveilleux; en même temps je sens dans mes mains une jeune branche, que je secoue pour faire tomber les quetsches, et me voici en train de faire éclater entre mes doigts un de ces fruits à demi vert. En français le jardin reste un peu raide, peint en un beau vert; le mot lui aussi sonne bien et se laisse harmonieusement sertir dans une phrase; mais ce jardin est un peu pour moi comme s'il était en carton.

C'est tout simplement parce que le *Car/en*, ce jardin tout à fait particulier, dans lequel mon enfance s'est déroulée pour l'essentiel, porte les couleurs magiques de mon attachement. Il comportait trois parties. D'abord venait le jardin des fleurs et des légumes que je partageais avec les adultes, mais qui était quand même pour moi une terre de découvertes. Bêcher une terre de printemps et fortement odorante, dans laquelle on sème quelques petites graines pour connaître ensuite le miracle surprenant d'une plante ou même d'une fleur qui tend lentement vers la lumière et s'ouvre doucement; est-ce qu'il peut exister par la suite quelque chose d'aussi enivrant, à moins que ce soit un nouvel amour où toute magie renaît! Une corbeille de rosiers bordée de lierre marquait la frontière entre le bien commun et mon domaine tout à fait privé. Là il y avait une tonnelle avec des vignes, des recoins, un trône, des attributs de magnificence, un voilier. Elle donnait sur un gazon bordé de groseilles et d'arbres fruitiers. Le long du mur poussaient des fraisiers et des baies des bois; dans un coin, sous un haut sapin, il y avait des muguetts pour annoncer chaque retour du printemps. Là j'étais le seul maître. Mais c'est derrière le mur du jardin que commençait le royaume infini, troublant de la liberté.

De magnifiques rangées d'arbres fruitiers me tenaient compagnie jusqu'à un talus, puis, par un pré en friche, on arrivait à la rivière, où j'ai commencé à pêcher quand j'avais cinq ans. Partout j'avais de fidèles amis: un cerisier géant, où je n'osais cependant grimper, car ses branches s'étendaient loin par-

dessus la rivière ; un noyer, qui, plus petit que le cenSier, m'était plus familier; un quetschier de bonne taille; un mirabellier dont les fruits me pendaient jusque dans la bouche.

Est-ce que ma mémoire me trompe lorsque je vois tout simplement dans ce jardin le prolongement de mon sommeil dans le sein maternel, longtemps avant la perte cruelle de l'équilibre premier, c'est-à-dire de la perte du paradis? C'est pourquoi il m'est impossible de séparer le souvenir de mes trois Grâces de celui de ce jardin. Et c'est ainsi que j'en arrive sans le vouloir au troisième événement, en réalité le même et unique événement de mon enfance, mon amour pour la troisième sœur.

Longtemps je n'avais pu la contempler que de loin, car elle enseignait dans un autre bâtiment, celui des enfants de l'école obligatoire. Lorsqu'elle entra en scène, elle ne prit aucunement la place d'une rivale. Ni l'origine, ni la tradition n'encombraient le jeune amoureux que j'étais, et l'exemple d'un *Paris* ne pouvait en aucune manière m'induire à négliger l'une des divinités au profit d'une autre. Je gardais toujours dans mon cœur les deux autres sœurs, lorsqu'un jour je fus assis soupirant et tressaillant sur un nouveau banc d'école aux pieds de ma nouvelle maîtresse.

Mon bonheur, mon nouveau bonheur ne dura qu'une ou deux semaines. En ce temps-là j'allais à l'école chez un maître, et, comme il était probablement malade ou parti en voyage, il s'était fait remplacer un certain temps. C'est ainsi que je vécus cette troublante aventure, plus belle que des vacances.

Dans la cour d'école se trouvaient deux grands mûriers et je me souviens que les mûres étaient juste à point et étaient éparses en grand nombre sur le sol. Je vois surtout beaucoup de soleil en ces jours. Du soleil sur tous les toits, du soleil dans la classe propre et claire, du soleil dans la bouche et les yeux des autres écoliers et écolières. Je m'efforçai bien sûr de me montrer sous mon jour le plus brillant. C'est ainsi que je réussis à attirer l'attention de ma maîtresse. À l'occasion d'une petite dictée, j'avais eu la meilleure note. Mais je n'étais pas tout à fait satisfait pour autant, car la maîtresse m'avait compté une demi-faute, alors que j'étais convaincu que ma performance était sans erreur. Je m'enhardis - ce fut l'acte le plus téméraire de ma jeunesse - à contester son appréciation, et, à ma grande surprise la bienveillante institutrice y fut sensible. On interrogea un inspecteur, puis mon maître quand il fut rentré, et quelque temps après ce n'est malheureusement pas ma chère maîtresse, mais mon ennuyeux maître, qui m'infonna solennellement que j'avais raison: mon travail était sans faute. Cela arrangea tout.

Les images liées aux trois sœurs demeurent intimement mêlées aux images de mon village natal. Je ne peux évoquer les unes sans les autres. Les trois sœurs m'ont accompagné jusqu'à aujourd'hui. Je les nomme sans exagération et avec la meilleure conscience du monde mes anges gardiens. Mes rêves prouvent qu'elles le sont vraiment. Parfois quand je me promène dans ma maison natale, je rencontre les trois sœurs réunies dans l'une des chambres. Elles forment un tribunal d'anges, et me récompensent toujours

pour mes bonnes actions, jamais elles ne trouvent de quoi me réprimander. Je sais que je ne le mérite pas toujours, mais elles me permettent d'oublier tout ce qui est dur et mauvais en m'attirant affectueusement contre leur poitrine. Je rêvai un jour que je les rencontrais sur le seuil enneigé un soir de réveillon; elles me prirent par la main et me conduisirent très vite dans la pièce chauffée et solennellement illuminée où m'attendait une aimable société. Les trois sœurs étaient chez elles dans ma maison. Je leur dois la chaleur et la lumière.

Dans un autre rêve elles sont assises près d'une fontaine ombragée dans le jardin, là où fleurissent les mugets. Elles m'expliquent la signification de l'eau et des fleurs et leur donnent des noms étranges, que je ne retrouve jamais une fois réveillé. Ensuite je me retrouve avec elles sur une île au milieu des eaux les plus diverses. J'aimerais plonger dans toutes les eaux, et j'ai aussi l'impression de planer - plutôt planer que nager - dans des bains tièdes et glauques. Les trois sœurs sont autour de moi, même si je ne les vois pas plonger dans l'eau.

Au réveil elles ne m'abandonnent pas. Leur apparition, même quand j'ai les yeux ouverts, suffit à me transporter loin de ce monde maléfique, morne et amer. C'est déjà arrivé. Ce sont les noms des fleurs des champs et des bois, oubliés depuis des années, qui accomplissent le miracle. *MaBliebchen* (paquerette), *Augentrost* (euphrase), *Alælei* (aquilegia), *Goldrute* (fleur composée à particule jaune, sorte de cytise), *Nachtkerze* (onagre), *Frauschuh* (orchidée), *gelbe Kronwiclae* (coronille jaune), *HahnenfuB* (renoncule), *Ehrenpreis* (véronique), *Labkraut* (gaillet, aussi nommé caille-lait)...

Voyez! Je parcours de nouveau le pré couvert de rosée avec ses milliers d'herbes et de fleurs. Je me penche sur le *MaBliebchen*, je souffle dans la bouche ouverte de demoiselle *Augentrost*, j'adresse mon chant aux étoiles de la nuit, nommées *Ehrenpreis*, je joue avec le *Labkraut* odorant et aérien. Échauffé par un trop-plein de bonheur, je décapite le *HahnenfuB*. Voilà à quelles extrémités vous porte la fougue de la jeunesse.

Au loin monte un chant léger. Je suis brusquement saisi d'angoisse. Dois-je m'enfuir? La mélodie est de plus en plus perceptible. Elle ne me semble pas du tout étrangère. Ne devrais-je pas essayer de résoudre l'énigme en me dirigeant droit sur elle. Oui, je connais ce chant, je l'entends distinctement. Où donc et quand ai-je moi-même chanté cet air? Mais voici que mon anxieuse question est déjà dépassée, remplacée par le sentiment d'une présence des trois douces chanteuses.

Ainsi elles sont auprès de moi quand je veille et quand je rêve, et jamais elles ne me refusent leur aide. Et maintenant que je risque le saut dans l'inconnu, maintenant que je me risque à me servir de la langue qu'elles m'ont enseignée n'est-il pas normal que je leur rende ce suprême hommage?

*Die Tat, Zurich, janvier 1951*  
(traduction Aimée Bleikasten)

## NOTICE BIOGRAPHIQUE

- 1899** Le 24 janvier, naissance de Maxime Moïse Alexandre à Wolfisheim. À cette époque l'Alsace est rattachée au Reich allemand. Son père, Meyer Alexandre, est né le 4 mars 1857 également à Wolfisheim. Sa mère Mathilde Bloch est originaire de Walff. Sa sœur aînée est morte en bas âge, et il est resté enfant unique. Après avoir fréquenté l'école de Wolfisheim, il entre au lycée à Strasbourg. A treize ans il entreprend son premier essai littéraire avec la pièce *Liebe*.
- 1914** Il passe les vacances d'été au mont Sainte Odile près de Strasbourg puis regagne la Suisse avec ses parents et fait des études de littérature française et de sociologie à Lausanne. C'est là qu'il apprend le français. Rencontre de René Schickele, contacts par son intermédiaire avec Romain Rolland et le cercle des pacifistes.
- 1915** Hugo Ball, Tristan Tzara et Hans Arp fondent Dada à Zurich.
- 1916** Maxime Alexandre travaille à la traduction en allemand *d'Une Saison en enfer* de Rimbaud.
- 1918** À la fin de la Grande Guerre il rentre en Alsace, où il poursuit des études à l'Université de Strasbourg en Lettres et en Philosophie.
- 1920** Il obtient la Licence de Lettres françaises. Contacts avec Georges Lévy et sa femme Denise, cousine de Simone Kahn, future femme d'André Breton.
- 1921** Voyages à Venise, Anvers et Salonique où il enseigne le français.
- 1921** Première visite chez André Breton.
- 1923** Après la rencontre avec Louis Aragon à Strasbourg, il le rejoint à Paris et fréquente ses amis Breton, Péret, Desnos.
- 1924** L'armée de la publication du premier manifeste du surréalisme, Alexandre publie les poèmes allemands *Zeichen am Horizont*.
- 1926** Il participe aux activités du groupe surréaliste. Il publie *Liberté chérie*, premiers textes en français composés selon la technique de l'écriture automatique. Il collabore à différentes revues parisiennes, notamment *La Révolution surréaliste*.
- 1927** Réflexion et engagement politique. Se rapproche du Parti communiste et collabore à *l'Humanité*. Il précise sa position dans *Les Desseins de la Liberté*.
- 1931** Il est professeur d'allemand à Lectoure dans le Gers. Premier recueil de poèmes français, *Le Corsage*.
- 1932** A la suite de l'affaire Aragon, Maxime Alexandre prend ses distances par rapport au surréalisme et se trouve dans un grand isolement. Entre 1932 et 1939 il publie poèmes et proses qui trouvent un écho très favorable dans le monde littéraire de l'époque.

- 1933** Professeur d'allemand à Saint-Brieuc.
- 1936** Mort de son père.
- 1938** Il retrouve René Schickele à Vence.
- 1939** Au printemps, il rencontre Berthe Dietrich à Strasbourg. En septembre, il est incorporé dans l'armée française. En novembre, il se marie au cours d'une permission.
- 1940** Naissance de son fils Ariel. Maxime Alexandre est fait prisonnier et arrive à se faire libérer, il s'installe à Nice avec sa femme et son fils. Dans le midi il côtoie notamment Aragon, Prévert, Gide.
- 1942** Naissance de sa fille Sylvia le 20 juin. Parution de *Holderlin, le poète*. Il écrit la pièce de théâtre *Le Juiferrant* dont une version allemande était en préparation dès 1916 et qui paraît en français en 1946.
- 1945** L'expérience traumatisante qu'il fit de la Deuxième Guerre mondiale l'incite à en témoigner dans des poèmes et des proses publiés en 1945 et 1946. Occupation en Autriche.
- 1947** Installation à Versailles.
- 1949** Mort de sa mère. Crise spirituelle. Conversion au catholicisme. Baptême le 8 décembre. Paul Claudel est son parrain.
- 1952** Il publie les poèmes *Durst und Quelle* écrits en allemand entre 1950 et 1951 à Paris et à Versailles. Il note des réflexions sur sa vie et sa conversion dans *Sagesse de la Folie*. Il continue d'écrire des poèmes et des proses en français.
- 1953** Installation à Strasbourg. Travaille au Conseil de l'Europe.
- 1955** En février, mort de Paul Claudel.
- 1956** Activité de critique littéraire. Il collabore à *l'Histoire des Littératures* de l'Encyclopédie de la Pléiade chez Gallimard avec des textes et des traductions.
- 1960** Installation à Paris. L'année suivante, poste de professeur de Lettres au Lycée de Bruyères dans les Vosges, puis au Collège de Saint Dié.
- 1965** Traduction du recueil *Sinnende Flammen* de Hans Arp publié sous le titre *L'Ange et la rose*. Déçu par la communauté catholique, il écrit *Juif catholique* qui devait s'appeler « Solitude du converti ».
- 1967** Retour en Alsace. Installation à Obernai, Dangolsheim, Boersch.
- 1968** Dans *Mémoires d'un surréaliste*, il revient sur ses activités des années écoulées avec humour et désenchantement. Des traductions de Hölderlin paraissent dans *Holderlin le voyant*.
- 1974** Installation à Strasbourg. Alexandre est en butte à de nombreuses difficultés et se sent incompris de ses compatriotes alsaciens. Il est gravement malade depuis 1972 et, l'écriture devenant pénible, il se met à dessiner.
- 1976** Parution du *Journal* (1951-1975). Trois mois plus tard, il meurt le 12 septembre des suites d'une leucémie.

# BIBLIOGRAPHIE

## POÉSIE

En français

*Mes Respects*, poèmes satiriques, Paris, hors commerce, 1931.

*Le Corsage*, Paris, Éditions surréalistes, José Corti, 1931.

*Le Mal de nuit*, Paris, Corrêa, 1935.

*Sujet à l'amour*, Paris, Éditions G.L.M., 1937.

*La Loi mortelle*, Paris, Éditions Sagesse, 1939.

*Les Yeux pour pleurer*, Paris, Le Sagittaire, 1945.

*La Peau et les os*, Paris, Gallimard, N. RF., 1956.

*L'Enfant de la Terre*, illustrations de Jean Arp, Alès, P. A. B. 1965.

*L'Oiseau de papier*, illustrations de Jean Arp, Limoges, Rougerie, 1976.

*Circonstances de lapoésie*, choix de poèmes, Limoges, Rougerie, 1976.

*Portrait de l'auteur*, Limoges, Rougerie, 1978.

En allemand

*Zeichen am Horizont*, Paris, hors commerce, impr. L. Beresniak, 1924.

*Durst und Quelle*, Amriswil, Bodensee-Verlag, 1952.

Bilingue

«Élégie de Wolfisheim», illustrations de Camille Rirtz, *Saisons d'Alsace* (Strasbourg), n° 8 (Automne 1963), p. 467-473.

*Das Meer sang fem von uns*, Berlin, Renssel Verlag, 1984. Poèmes choisis et traduits du français par Kay Borowsky.

*Au miroir des mots*, Strasbourg, bf éditions, 1996. Poèmes présentés et traduits de l'allemand par Aimée Bleikasten.

## PROSE

En français

*Les Dessins de la liberté*, Paris, chez l'auteur, 1927.

*Secrets*, Paris, hors commerce, 1932.

*Mythologie personnelle*, Paris, Éditions Denoël, 1934.

*Cassandre de Bourgogne*, Paris, Éditions Corrêa, 1939.

*Naissance d'Aphrodite*, Nice, Éditions Les Îles de Lérins, 1941.

*PR (Présumé Révolutionnaire)*, Paris, Édition Le Sagittaire, 1945.

*L'Amour image*, Paris, Édition Le Sagittaire, 1946.

*Sagesse de lafolie*, Paris, Éditions du Cerf, 1952.

*Juifcatholique. Le Sceptre d'Esther*, Paris, Éditions du Cerf, 1965.  
*Mémoires d'un surréaliste*, Paris, Éditions J.-J. Pauvert/La Jeune Parque, 1968.  
*Journal 1951-1975*, Paris, Éditions José Corti, 1976.

En allemand

*Memoiren eines Surrealisten*, Tübingen, Heliopolis-Verlag Ewald Katzmann, 1987. Traduction de *Mémoires d'un surréaliste*, et autres textes.

## THÉÂTRE

*Le Juiferrant*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 1946.  
*Le Juiferrant. Le Diable et sa grand-mère*, Limoges, Rougerie, 1979.

## TRADUCTIONS

En français

Jean Arp, *L'Ange et la rose*, Forcalquier, Robert Morel Éditeur, 1965, traduction de *Sinnende Flammen*, Zurich, Arche Verlag, 1961.  
Friedrich Hölderlin, *Holderlin le voyant*, Paris, Minard, 1968, édition bilingue de poèmes de Hölderlin.

En allemand

Paul Claudel, *Écoute Israël*, Amriswil, Bodsee-Verlag, 1952.

## CRITIQUE LITTÉRAIRE

*Holderlin le Poète*, Marseille, R. Laffont, 1942.  
« Histoire de la littérature allemande », in *Histoire des Littératures*, tome II, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, 1956.  
« Histoire de la littérature alsacienne », in *Histoire des Littératures*, tome III, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard, 1958.  
« Les Romantiques allemands », tome I, Gallimard, 1963. Introduction et traductions.

# VARIÉTÉ

# LIBERTÉ ET DÉPENDANCE. QUELQUES THÈMES CENTRAUX DANS L'UNIVERS POÉTIQUE DE JOYCE MANSOUR <sup>1</sup>

Annlaug BJØRSNØS

En prenant connaissance de l'œuvre de Joyce Mansour <sup>2</sup> pour la première fois, je m'étonnai que ces textes émouvants et troublants n'aient pas eu un plus grand retentissement dans le monde littéraire. L'avant-garde surréaliste était largement dominée par les hommes. Les rares femmes surréalistes, écrivains ou peintres, vécurent dans l'ombre de leurs collègues hommes — quel que fût leur mérite. Il est d'autant plus intéressant de constater que Joyce Mansour a réussi à occuper, dès sa première publication, un statut d'écrivain à part entière au sein du groupe. Son succès peut être attribué au fait que l'affaiblissement graduel de l'autorité du surréalisme avait créé un besoin de « sang frais » <sup>3</sup> et que l'auteur a fait ses débuts au moment opportun. Lecture faite, on constate que là n'est pas la raison profonde de l'admiration que l'œuvre mansourienne a éveillée parmi les surréalistes. Pour comprendre ce sentiment, il faut tenir compte du fait qu'elle conjugue de façon fascinante expériences féminines et désir « surréaliste » d'explorer l'inconnu, apportant ainsi aux surréalistes une perspective pour ainsi dire « de l'intérieur » face à certains thèmes qui les préoccupent.

## L'ÉTRANGE DEMOISELLE

La réception des œuvres de Joyce Mansour par la cnoque a été singulièrement marquée par un phénomène que, faute de mieux, je désignerai

1. Annlaug Bjørnsnøs présente ici sa thèse de doctorat: *Jumelés par l'angoisse séparés par l'extase. Une analyse de l'œuvre poétique de Joyce Mansour*. Université de Trondheim, Norvège, 1996.

2. Excepté quelques exemples tirés de 1. Mansour, *Faire signe au machiniste*, Le Soleil Noir, 1977, toutes les références aux textes de Mansour renvoient à: 1. Mansour, *Prose et poésie - Œuvre complète*, Actes Sud. Hubert Nyssen Éditeur, 1991. Le numéro de la page est indiqué entre parenthèses.

3. «... as the movement grew weaker and more embattled, it became more welcoming to women, especially young women from other countries », S. Suleiman, (1990: 31): *Subversive intent*. Harvard University Press.

du terme de mythification. La première variante du phénomène concerne le rapport entre vie et texte, constamment évoqué au sujet de Mansour, de manière explicite et implicite. L'identité entre l'auteur et le sujet de l'énonciation poétique fait naître, devant la comparaison entre l'auteur réel et son œuvre, des contrastes énigmatiques qui ont intrigué bien des commentateurs. Joyce Mansour étant belle, gaie, comblée par la vie, comment son œuvre littéraire pouvait-elle exposer la perversité sexuelle, la cruauté et la mort? Elle a elle-même ajouté à la confusion en déclarant qu'elle n'avait rien écrit qu'elle n'ait vécu: «... I don't write things I haven't lived, I only write them to get them off my chest»<sup>4</sup>. Les contrastes brouillent le schéma de conformité *vie/œuvre* — pour le plus grand plaisir ou la perplexité des commentateurs — et créent le mythe de *l'étrange demoiselle*. À ma connaissance, André Pieyre de Mandiargues fut le premier à confondre explicitement la personne et l'œuvre de Mansour — avec une expression tirée d'un poème de *Cris*<sup>5</sup>. Je suis tentée de voir dans ce mythe de l'étrangeté un développement du mythe de *la femme énigmatique* qu'ont entretenu les surréalistes. En tant que réalités culturelles et psychologiques, les mythes sont des éléments importants dans toute interprétation d'une œuvre d'art. Un autre aspect du mythe est cependant celui, moins « positif », qu'il fait prendre des réalités historiques pour des phénomènes naturels. Roland Barthes souligne sa fonction dans *Mythologies*, qui est de simplifier, de purifier et de constater au lieu d'expliquer<sup>6</sup>. Dans le cas de Mansour, la mythification s'inscrit dans une telle simplification.

La confusion entre vie et texte acceptée sous la figure de l'étrangeté, renaît ou revêt une seconde forme dans la représentation des critiques de l'auteur difficile, voire impénétrable. Cette idée simplifiée, reprise et cimentée dans le petit nombre d'articles et de commentaires critiques sur Mansour, peut également être attribuée à ce que l'on nomme « les lois du genre »: les bulletins critiques ou articles des revues littéraires imposent à leur auteur une brièveté qui détermine son travail. Il est forcé de se référer aux tournures spectaculaires, aux fragments de textes les plus frappants, car la forme de la présentation favorise une analyse comprimée, pour ainsi dire en lettres majuscules. Étant amenée à ignorer la complexité de l'écriture mansourienne en faveur de ce que l'on pourrait appeler avec Barthes « une clarté heureuse »<sup>7</sup>, la critique a opéré une réduction sensiblement nuisible à l'œuvre.

4. K. I. Pohlmann, (1974: 249): *Joyce Mansour's «Ça» and «Histoires nocives»*: *Translations and Critical Interpretations*. UMI Dissertation Infonnation Service, Ann Arbor, Michigan.

5. « Cette voix un peu rauque, ces images brutales font assurément de Mme Joyce Mansour, selon ses propres mots: une étrange demoiselle ». *La Nouvelle Revue Française*, mai 1954, 2<sup>e</sup> année n° 17, p.889.

6. Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1992, p. 230.

7. *Ibid.*

## THÈMES PRINCIPAUX

J'ai étudié la poésie de Joyce Mansour comme témoignage d'une exploration de l'inconnu, réalisée à travers la sphère d'expériences féminines, tout en analysant les modes particuliers de recherche qui constituent son originalité d'écrivain. J'ai découvert un poète préoccupé, comme ses collègues surréalistes, de la liberté, de l'amour et de l'expression spontanée. Les textes mansouriens, en général, ne présentent pas de rupture par rapport aux domaines privilégiés des préoccupations esthétiques surréalistes. C'est surtout dans le domaine de ses modes de recherche et des résultats qu'elle propose implicitement que je lui attribue des solutions originales.

Si Joyce Mansour participe au projet surréaliste de puiser dans toutes les sources profondes de l'homme, elle est loin de postuler, voire de trouver la complétude et la liberté totale que réclame la doctrine surréaliste. Au contraire, ce sont les limites imposées à cette liberté, ses circonstances et ses conditions qui la préoccupent.

Le sujet mansourien, dont la tendance - instinctive ou volontaire - est de vouloir aller jusqu'au bout, se cherche à travers les expériences limites de son corps, de sa conscience et de son imagination. Elle s'expose aux dangers du chaos et de la dissolution, de la folie et de la mort, car ce n'est que dans ces mouvements audacieux qu'elle peut trouver des réponses aux questions qui la hantent. Les contrepoints de son audace sont l'angoisse et la douleur, qui bien souvent sont traduites dans les figures classiques de la peur, telles que la nuit, le gouffre, la fragmentation.

Les questions les plus importantes inhérentes aux textes tournent autour de ce sujet féminin, de ses efforts pour se voir, se définir et s'affiner. Elles se heurtent à des problèmes de caractère relationnel: ainsi la position du sujet vis-à-vis de l'autre est un thème crucial de la poésie mansourienne. Chez l'autre, ou dans les liens qui se nouent entre le sujet et l'autre, les conditions de la constitution du sujet sont définies, et l'image du moi remise en cause. L'exigence implicite de réciprocité, continuellement troublée par le manque de symétrie dans les rapports d'amour, soulève des questions liées aux notions de proximité et de distance. Ces questions, qui engendrent des conflits et des agressions aussi bien que les unions les plus intenses, constituent pour Mansour une abondante matière à réflexion.

J'estime que le modèle relationnel que présuppose son discours poétique se distingue des théories explicites ou implicites qu'offrent les textes de ses collègues masculins. Les travaux surréalistes les plus célèbres qui traitent de la relation sujet/l'autre (homme/femme) sont préoccupés avant tout de ce que la femme peut apporter à l'homme en matière d'inspiration, de plaisir sexuel, etc. <sup>8</sup> Il semble que Mansour explore les conséquences d'une telle

8. Voir entre autres: X. Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1979, et S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949.

constellation pour la femme qui exige de faire valoir sa position de sujet amoureux vis-à-vis de l'homme.

Dans le cadre de l'éternel conflit passion/liberté, le sujet mansourien s'efforce de reconnaître la subjectivité de l'autre, malgré les difficultés que cela lui apporte. Elle reconnaît la nécessité d'une autre approche, qui respecte et sauvegarde le droit de l'autre à demeurer sujet libre et différent, même dans la proximité de leurs rencontres les plus intimes. C'est un thème pratiquement absent du discours amoureux des hommes surréalistes.

## THÈMES ET LANGAGES

En matière d'expression langagière, deux modes d'exploration principaux caractérisent l'écriture mansourienne : la concentration particulière sur l'ici et maintenant, et l'emploi de l'expression excessive (le mode dramatique).

Cependant, la concentration sur l'instant présent, souvent exprimée à travers les images d'immobilité, d'attente etc., éveille en nous les images négatives de la stagnation et de la passivité, tandis que l'on peut multiplier à l'infini les connotations positives liées aux images du devenir et du mouvement: vitalité, énergie, activité, développement, possibilités. De même, puisque l'immobilité est un trait caractéristique de l'objet sa représentation symbolique/textuelle liée au sujet entraîne inévitablement ce dernier dans la catégorie de l'objet — de l'en-soi, de l'inertie de la matière. Notre imaginaire semble valoriser positivement le mouvement et le devenir — inversement l'immobilité et sa contrepartie temporelle -l'instant présent — sont valorisés négativement s'ils n'impliquent pas dès l'abord l'idée d'expansion.

Ce serait trop dire que la poésie mansourienne renverse ce schéma de valeurs. La lecture des textes m'a cependant convaincue du fait que l'immobilité et la concentration sur l'instant présent y détiennent une double fonction. Si elles véhiculent inévitablement les connotations négatives que j'ai suggérées ci-dessus, elles constituent de même un espace/temps privilégié d'une recherche liée au projet existentiel du sujet. Les répétitions du même, les mouvements circulaires qui ciment le thème ne sont donc pas de l'ordre de la répétition mécanique mais s'inscrivent dans un projet exploratoire. L'exploration peut donner des résultats différents, positifs et négatifs.

L'immobilité et ses états équivalents sur le plan signifiant ne sont pas partout positivement valorisés chez Mansour. Du point de vue émotionnel, ils peuvent difficilement être considérés comme bénéfiques. Cependant, l'état d'immobilité crée un terrain propice à une concentration active, en ce que les désirs du sujet ne sont pas projetés en avant, tendus vers un but précis ou vers la nécessité d'agir — mais entièrement investis dans l'instant présent, dans le laisser venir dont profite à fond le projet d'exploration. Car la concentration et l'immédiateté chez Mansour sont stimulées par une attitude ouverte et une disponibilité remarquables devant l'inconnu, devant l'autre.

L'intensité que nous ressentons avec de nombreuses Images mansouriennes naît justement d'une tension entre le pôle « négatif » de l'immobilité et le pôle « positif » du mouvement. Le modèle d'intensité le plus important dans l'opposition passivité/activité chez Mansour est, bien entendu, celui de l'extase érotique: «Crispée et en sueur/Brillant de mille frissons/Mangée par l'inertie folle de l'extase» (359).

«Tu m'as abandonnée nuitamment» (407) se construit également sur l'opposition fixité/immobilité. À l'image des feuilles frissonnantes prises dans un tourbillon immobile, le je poétique ne dépasse pas le treillis du souvenir; au contraire il exprime un «vouloir être-là», un «vouloir tourner-autour» de l'ici maintenant. Cet état est pourvu d'un dynamisme propre: il suscite une cristallisation au fond du je poétique, c'est-à-dire concentration, concrétisation et fixité - aussi bien que précision et limpidité. À travers les métaphores qui expriment simultanément un état de mouvement et d'immobilité - établissant une relation transitoire entre les deux termes - l'écriture saisit donc un principe important de productivité poétique, une concentration active.

\*

L'incompatibilité sémantique de bien des images chez Mansour est fondée sur une transgression des catégories conceptuelles et sensorielles selon lesquelles nous avons l'habitude de classer les phénomènes du monde. Cette transgression semble orientée dans le sens d'une concrétisation de l'abstrait. Ainsi notions et concepts abstraits tendent à devenir sensibles: «L'odeur de la justice/L'odeur de la patience surhumaine [...] L'odeur de la peur/L'odeur des excréments [...] Et cette odeur complexe qu'est la liberté» (384).

Le mécanisme concrétisant véhicule un désir de représenter sous forme matérielle et sensible ce qui n'a pas de référent dans la réalité pratique, de donner une consistance solide (quoiqu'une fausse consistance) à ce qui échappe à nos efforts pour matérialiser. Je le mets sur le compte de son projet explorateur. Le concret - accessible aux différentes modalités de la sensation - se prête à bien d'autres études et exercices que ne le fait la réalité abstraite.

Un exemple: la poésie mansourienne cherche à donner une forme à l'angoisse, à la nommer. S'il n'est certainement pas possible d'exorciser tout à fait les causes de l'anxiété en les nommant, on peut néanmoins espérer en atténuer les effets. Une fois nommé, le «trou noir», du moins théoriquement, est transposé d'un domaine conceptuel à l'autre. Il est devenu plus maniable à la pensée, et ainsi l'on peut se donner l'illusion de lutter contre un adversaire situé, plus visible et tangible que les ombres furtives de l'innommé. Se familiariser avec l'angoisse à travers les termes qui l'éveillent et la désignent revient à entretenir l'illusion de la dominer et même de la

9. Trous noirs est le titre du dernier poème publié de Mansour.

dépasser par la pensée rationalisante. Concrétiser et rapprocher les images de l'angoisse semble ainsi constituer une sorte de stratégie de maîtrise sur elle.

\*

C'est le mode dramatique de l'écriture mansourienne qui suscite les images transgressives. Le goût de l'excès traverse l'œuvre entière. Le réalisme grotesque dans les images corporelles, la crudité singulière avec laquelle s'exprime le désir érotique, l'intensité sous-jacente au choix du titre de recueils tels *Cris*, *Déchirures*, *Rapaces*, autant de signes d'une expression qui se distingue par son caractère outrancier. Les critiques sont d'accord pour souligner la violence que l'on rencontre dans l'œuvre de Joyce Mansour. Celle-ci se manifeste sur plusieurs plans. Les personnages qui peuplent l'univers poétique commettent, préméditent, ou s'imaginent les actes les plus brutaux ou éprouvent les pires souffrances et attaques. Mais la violence est aussi une manière d'écrire. L'écriture mansourienne nous éloigne de la modération, de l'ordinaire, du facilement admis, par sa préférence pour la formule excessive. Son vocabulaire est intense et direct, exprimant une fureur et une frénésie sans modifications embellissantes, voire déformantes. L'élan explorateur, l'intense désir de connaître pousse Mansour vers l'expression excessive. Elle semble se préoccuper de la puissance et de l'efficacité de ses formules, suivant les voies de sa propre fascination.

### L'EXPÉRIENCE CORPORELLE

Ces dernières années ont vu croître l'intérêt porté au corps en tant que topos privilégié de la critique littéraire. On parle du corps fragmenté, du corps sémiotisé, du corps jouissant - les théories se multiplient à son sujet. Ce développement correspond avec celui de la critique féminine et féministe, ce qui n'est nullement une coïncidence étonnante. Peter Brooks, dans l'introduction de son livre *Body Work*, soutient que :

*... in their efforts to recover the experience of women, often silenced by traditional histories, to rediscover the published and unpublished texts that voice that experience, and to reconceive the place of the feminine in Western culture, feminist scholars have directed our attention to bodily experience, including the stereotypes of the feminine perpetuated in much literature and art in a male-dominated tradition* <sup>10</sup>.

Mon étude vise effectivement à explorer et à faire connaître la version singulière de l'expérience corporelle féminine que Joyce Mansour présente dans son œuvre poétique. Chez elle, le corps insiste particulièrement sur sa présence physique. En fait, l'élément corporel constitue le centre vivant de son

10. P. Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, p. xii.

œuvre poétique, auquel toute signification est susceptible d'être ramenée. Le corps est non seulement un lieu privilégié et la scène où se jouent les conflits existentiels, drames de haine ou de jalousie, mais aussi et avant tout un avertissement et une invitation à réfléchir sur le corps en tant qu'instrument de connaissance fondamentale du sujet dans son expérience de la réalité. Il extériorise ce que la parole ne peut exprimer. La mise en scène du corps comme porte-parole et instrument de recherche par d'autres voies de connaissance constitue l'une des caractéristiques les plus frappantes des textes mansouriens. Tout commence, et tout se termine avec lui: «L'enfer des femmes prend naissance dans leur corps|Et finit sans maquillage/À la morgue» (Mansour 1977: II) 11.

Si l'on peut parler d'une préférence pour la concrétisation dans l'imagerie poétique de Mansour, on doit simultanément signaler que sa forme matérielle préférée est le corps. C'est par l'intermédiaire d'images du corps que Mansour parvient à rendre les nuances d'une atmosphère particulière, qu'elle soit angoissante: «Et la peur ovipare fera raz-de-marée» (568), solitaire: «La solitude aux mains râpeuses pue la charogne» (529), haineuse: «La haine aux mains palpitantes» (522), ou marquée par la distance et par la séparation: «Un millénaire de coïts burinés nous sépare|Nous et moi» (433).

Le corps acquiert ainsi une fonction privilégiée, comme agent producteur de signification textuelle. Il est non seulement l'objet décrit ou le sujet de sensations diverses, mais source de connaissance par la manière dont il s'insinue dans la langue et lui prête ses qualités: sa matérialité et ses espaces connotatifs et fantasmatiques propres. Dans la métaphore verbale «Tu ris et le mensonge se coagule» (542), le mensonge est remodelé sur le corps - la corporéité qu'introduit le verbe «coaguler» lui confère une dimension charnelle: ce qui coule dans nos veines, ce qui est inhérent au corps. Il semble que pour Mansour le mensonge ne puisse être pleinement senti que s'il est charnel. En d'autres termes, le corps n'est pas décrit, il décrit: il nous fait voir et sentir également ce qui n'est pas d'emblée de l'ordre du corps.

En utilisant ce corps-expérience dans sa pratique transgressive, Mansour met en relief le dynamisme et le potentiel heuristiques inhérents à l'expérience charnelle. L'image suivante exalte la corporéité et la proximité vs. l'immatériel, le lointain et le non-corporel: «Pourquoi arracher le feu du ciel impalpable/Quand en moi il germe et fulmine» (535).

Les images corporelles mansouriennes sont bien souvent d'un grotesque repoussant. Le corps chez Mansour n'est pas seulement exposé au cannibalisme, à la décomposition et à la liquéfaction - dans cet univers où règne la violence et l'agressivité le corps se voit attaqué et déchiré. Le je poétique est agressif, impitoyable, immodéré. L'écriture hyperbolique

11. La version que présente l'œuvre complète de ce poème est amputée par rapport à celle publiée dans I. Mansour, *Faire signe au machiniste*, Le Soleil Noir, 1977.

mansourienne excelle dans des descriptions détaillées de la mutilation du corps.

*Phallus et Momies* (502) présente une « incursion » écœurante :

*Il faut rire en montant les marches de la vieille maison*  
*Éventrer les acteurs égrenant leurs bigoteries*  
*Hair les fébriles égorger les assis*  
*Déraciner les morts assoupis dans leurs excréments*  
*Avaler cracher*  
*Oublier maudire*  
*La chair bëlante*

À la lumière de la cruauté des actes, le rire devient un rire sadique, une délectation dans l'abject, dans le mépris, la dégradation et la souffrance des autres, dans la bestialité et le meurtre, et cette délectation prend une forme crue et démesurée. Le laisser-aller des instincts témoigne souvent d'une fureur incontrôlable, d'une haine sourde.

Le thème de l'agressivité et de la violence liées au corps revêt une grande variété de formes chez Mansour. Dans les relations interpersonnelles, le motif de la déchirure est particulièrement fréquent. Le je poétique est déchiré : « Tu as jeté mes yeux à la mer/Tu as arraché mes rêves de mes mains/Tu as déchiré mon nombril bleuté » (352). « L'ombre de ma folie » (533) présente cette même thématique dans des circonstances qui soulèvent la férocité vengeresse : « Si je déchire tes paupières de mes mains [...] Et si je creuse des orbites dans le globe séminal/De ta chair », Dans *Déchirures* (360) le motif de la déchirure est associé aux forces envahissant un sujet poétique extrêmement vulnérable : « La membrane rose/Qui malgré ses déchirures/Cache mon âme mulâtre ». La peau constitue une frontière sensible et hermétique entre le monde et la sphère intime de l'individu, elle est le tissu qui garantit notre cohérence et notre protection, « résistant » instinctivement à toute pénétration forcée, à tout assaut venant d'un corps étranger.

## L'ÉROTISME AU FÉMININ

Le domaine de l'érotisme constitue pour le sujet mansourien un domaine particulièrement important pour se définir et pour se comprendre. J'ai vu dans certaines des théories de Georges Bataille de nombreux parallèles avec les pensées implicites à la poésie mansourienne<sup>12</sup>. Les deux écrivains partagent la fascination pour les états limites, ainsi que la conviction que la violence, l'angoisse et la mort font partie intégrante de l'érotisme. Le désir érotique est un principe vital du sujet mansourien - au point où il y a conflit entre désir incontrôlé et désir de maîtrise de soi. Ainsi les textes mansouriens sont-ils un important témoignage de la force inhérente à la sexualité féminine, avec des

12. Voir également Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Presses Universitaires de France, 1984, p. 185.

caractéristiques que nous attribuons davantage à la sexualité masculine: l'agressivité et la violence.

Selon Simone de Beauvoir, le partage de rôles est à un tel point intériorisé que la femme, l'ayant endossé, ne se réalise qu'à travers une réalisation du rôle de l'autre, qui est celui de sujétion, de la femme objet. Ce modèle convient-il pour décrire le sujet poétique mansourien, caractérisé, il est vrai, par la dépendance de l'autre, mais aussi par la vigueur singulière de son désir érotique et de l'affirmation de soi ? Le sujet féminin chez Mansour s'expose, déchire et tue dans une effusion de volupté féminine. Il n'y a pas de femme mère, de femme reproductrice <sup>13</sup> dans la poésie mansourienne, mais une femme **désir**.

Le plus souvent la rencontre amoureuse est donc violente. Fuyant le médiocre, le je poétique réfléchit, dans « Que mes seins te provoquent » (327), sur les moments de la plus profonde jouissance, accentuant l'expression crue du plaisir physique. Le mode d'expression où les désirs du je sont rendus sensibles au lecteur par un langage direct et sans ambiguïté se rencontre dans plusieurs poèmes <sup>14</sup>.

Loin d'être un jeu plaisant auquel se livrent deux êtres amoureux, l'érotisme chez Mansour a le caractère passionnel d'une force irrésistible qui prend possession de l'être et qui conditionne sa rencontre avec l'autre. Sujet exigeant et excessif de ses fantasmes érotiques, le sujet féminin découvre cependant qu'il y a des conditions sous-jacentes imposées à l'exercice de sa sexualité, et qui constituent d'importants obstacles à sa liberté. La volupté sexuelle est une pulsion à double tranchant, la jouissance qui est son but emprisonne le sujet poétique féminin et la maintient dans un rapport de dépendance autour duquel se constitue sa vie. Il est impossible de fuir l'empire du désir. La dépendance est liée au thème de l'attente et à l'absence de l'amant, le sujet féminin attend, se tient disponible: « J'attends, j'attends, j'attendsfTa venue ton arrivée ta clef ta bouche tes lèvres» (Mansour 1977: II). À plusieurs reprises le je poétique affirme en termes catégoriques sa dépendance de l'autre: « Je ne veux pas vivre sans toiNoilà tout» (439).

Les textes expriment de manière convaincante les frustrations résultant de cette dépendance. Ils démontrent comment les obstacles font partie intégrante de la sexualité féminine. Chez elle, la liberté sexuelle est limitée par les exigences et les tabous des mythes de la féminité. Le sujet féminin dans la poésie de Mansour se trouve dans une position troublante. Il représente une variante de « la femme virile », pourtant il n'est en rien anormal ou contre nature. Au contraire, il souligne sans gêne la force de ses élans instinctuels. C'est la femme « moderne », qui revendique et ose vivre librement son

13. À ce propos, nous trouvons dans *Faire signe au machiniste* (542) un commentaire amer: « Une femme préfère mourir dans un soudain tremblement/Que de stagner dans la tanière/De la sirupeuse/Famille ».

14. Voir par exemple « Je veux me montrer nue à tes yeux chantants.! Je veux que tu me voies criant de plaisir» (CRIS 323).

appétit sexuel sans perdre de sa féminité, et qui néanmoins se heurte à des barrières s'opposant à sa pleine liberté, qu'elles soient de caractère psychologique, social ou autre.

La perspective féminine qu'adopte Mansour joue un rôle important quant à la qualification des relations érotiques. Le sujet féminin mansourien, qui par ailleurs ne manque pas de force et d'agressivité, se laisse dominer par les exigences intériorisées des mythes de la féminité. Mythes qui demandent justement de la femme passivité et disponibilité dans les rapports sexuels. La force «masculine» de son propre désir, qu'elle tient de plus à vivre pleinement, se heurte aux objections conventionnelles inscrites dans son corps et constitue un conflit permanent. La femme se déchire dans ce mouvement vers l'amant où d'un côté elle lui offre généreusement « la campagne ouverte de ma chair» (376), et de l'autre elle éprouve à travers des expériences fantasmatiques que féminité, sexualité et douleur aiguë sont étroitement associées: «Partout dans mes songes flotte une odeur féminine/Comme une plaie érotique aux aiguilles ultra-fines/Comme une ruine» (461). La *ruine* ajoute à l'ensemble une notion de dégradation et de faillite. Par exemple, dans le cadre signifiant de l'érotisme mansourien, le grincement des veines et le sang coagulé sont des effets négatifs et positifs à la fois, la violence et le sadomasochisme étant chez elle des formes habituelles de la pratique érotique. L'extase demande l'excès. Dans un grand nombre de poèmes, une partie ou un membre du corps s'adonne au libre épanouissement de la pléthore érotique - le corps entier est érotisé.

Au lieu de mettre en valeur l'union des deux sexes, l'imagerie érotique chez Mansour expose la solitude et ce qui sépare le sujet de l'autre - résultat inévitable, semble-t-il, des exigences subtiles qu'imposent les codes sexuels impliqués dans la relation entre l'homme et la femme. Les efforts répétés du sujet féminin pour transgresser les dualités contraignantes de l'érotisme et pour trouver dans la rencontre érotique l'unité et la continuité sont voués à l'échec. «Il y a des vérités que l'on voudrait maudire », nous dit elle (Mansour 1977: 11). Le vers souligne les douleurs de la révélation. Chargé d'un savoir pessimiste, l'érotisme mansourien constitue néanmoins un hommage au désir pleinement vécu, et à l'abandon total à l'être aimé. La femme sujet chez Mansour peut rêver de l'unité mais, en examinant ses conditions, elle s'avise que celle-ci est irréalisable. Il faut vivre la dualité, il n'y a pas de fuite possible. La tension dans la poésie mansourienne naît du contraste entre l'intensité des sentiments retenus et le fatalisme passif qui l'accompagne. Il y a alternativement, ou simultanément, acceptation et révolte, cris de protestation et soumission docile.

Il faut noter que malgré le dégoût et l'aigreur qui transparaissent dans la majeure partie des poèmes concernant les relations érotiques, on ne doute jamais du désir qui pousse le je poétique à vivre son « destin ». La perte de soi qu'implique l'érotisme mansourien - une perte de contrôle dans l'acte de s'abandonner à l'autre - est aussi une perte volontaire.

Loin d'être idéalisante ou aveuglante, la passion chez Mansour éveille une lucidité particulière. Le langage érotique excédant devient ainsi un instrument pour libérer la représentation des relations érotiques du joug de la sentimentalité et de la sublimation, qui sont bien souvent la contrepartie obscurcissante d'une représentation ressentie comme trop banale ou simpliste. L'érotisme chez Mansour ne se laisse pas discuter en termes de bien ou de mal, il est du domaine de l'immédiat: nécessaire, impérieux même. Il contrôle l'être qui, tremblant d'angoisse, ne peut que se laisser aller jusqu'à sa perte, qui est cependant en même temps son seul « garant » de jouissance.

Les termes indiquant la violence, la mort et la brutalité sont liés à un contexte positif de désir érotique. Chez Mansour, l'érotisme et la mort sont deux forces apparentées et nullement contraires. La coexistence d'Eros et de Thanatos est abondamment attestée dans son œuvre.

Dans l'érotisme, l'ombre de la mort comble l'intensité en ce qu'elle apparaît comme la conséquence dernière d'une dépense d'énergie féroce. La mort est la métaphore privilégiée de l'ultime excès d'une pratique charnelle et d'une manière de penser audacieuses, de même que d'une écriture hyperbolique, par son évocation du sens « définitif ». Dans ce sens la mort constitue le prolongement imaginé (jusqu'à la limite) de l'expression poétique et donne la mesure de sa signification.

### **ENTRE LIBERTÉ ET DÉPENDANCE - LA « SOLUTION » MANSOURIENNE**

La femme sujet mansourien est captivée dans un conflit insurmontable qui fonde son état de révolte permanent. Ce conflit oppose son désir sexuel à la dépendance de l'amant mais, paradoxalement, il conditionne en même temps sa jouissance et par conséquent fait retomber dans le vide ses pratiques transgressives. Elle a donc dévoilé la double face de la relation amoureuse, et son exploration l'a menée à reconnaître la position de l'autre comme différente, opposée, mais aussi comme complémentaire à la sienne. Ce modèle d'acceptation, auxiliaire chez Mansour au modèle conflictuel dans l'interprétation des liens relationnels, m'a incitée à reconsidérer certaines constellations métaphoriques signifiantes des textes. La passivité, l'attente, la disponibilité vis-à-vis de l'autre ne signifient pas nécessairement - comme il est facile de le croire d'après les interprétations répandues de la passivité féminine comme signe de sa soumission - que le sujet mansourien s'efface devant la domination masculine. Reconnaître l'autre comme sujet implique aussi certaines concessions ou obligations vis-à-vis de lui. La passivité féminine se charge donc d'une valeur autre: elle signifie une ouverture, une voie offerte par laquelle l'autre est invité à faire sa part du chemin. L'exploration mansourienne des liens relationnels a contribué à revaloriser certaines significations mythiques négatives de la femme, en les chargeant de connotations positives. L'appréciation traditionnelle de l'opposition

passive/active est déséquilibrée à travers un autre modèle de conception, où l'intensité est privilégiée par rapport au mouvement dynamique du devenir. Il ne faut pas croire, bien entendu, que le modèle d'acceptation de l'autre est un modèle harmonisant d'amour et de tendresse partagés. Rappelons simplement la correspondance métaphorique fréquente ouverture - blessure/déchirure: l'ouverture se fait dans le sang et dans la douleur. L'attente passive correspond aussi dans bien des cas à l'immobilité infructueuse et à l'étouffement. La violence et l'agressivité des textes témoignent d'un sujet refusant d'accepter le rôle d'esclave (ou de victime) que lui impose cet autre dominant. Les textes de Mansour parlent également des frustrations nées du conflit entre la perte admise et acceptée dans l'amour, et du besoin du sujet de s'opposer à la domination masculine ressentie comme un empiétement sur sa liberté.

L'attitude de disponibilité et de laisser aller est donc doublée d'angoisse, de sensations d'inanité et de souffrance - mais c'est la seule possible pour celle qui a choisi de s'explorer/s'exposer, et de rompre l'isolement individuel. La liberté ou la subjectivité de l'autre s'inscrit dans la conscience du sujet comme une instance qui exerce son pouvoir et détermine sa condition.

Au lieu du sujet autonome, délimité et indépendant qui semble constituer le modèle du sujet moderne, je pense avoir trouvé chez Mansour les contours d'une pensée différente. J'estime que le sujet mansourien se constitue dans une interaction et une participation toujours renouvelées avec l'autre et le monde. Le niveau individuel est transgressé. Malgré l'angoisse traduite dans les images de destructivité et de fragmentation corporelle, le sujet plonge dans le laid, l'abject et l'obscène sans que son moi soit dissipé. Cela implique qu'il faut accepter une dépendance qui, sur le plan émotionnel, crée de la souffrance et de l'agression, mais qui, sur le plan de la connaissance, apporte une nouvelle possibilité de s'ouvrir vers l'inconnu, sous la figure de la différence de l'autre. Conformément au projet épistémologique que j'ai postulé dans la poésie de Mansour, il y a révélation dans la transgression.

## **JOYCE MANSOUR DANS LE SURREALISME**

Mon dessein a été de montrer que la poésie mansourienne représente une contribution importante à la littérature de la deuxième génération des surréalistes français. Cependant, bien que le fondement littéraire de Mansour soit incontestablement surréaliste, les thèmes comme le manque d'illusions, l'angoisse de vivre, la méfiance et le désespoir reviennent dans ses textes. Par rapport au surréalisme de Breton, celui de Mansour est bien plus sombre. Outre les facteurs individuels, la différence peut être attribuée à des facteurs historiques. Elle assigne à Mansour une place dans un contexte littéraire post-surréaliste. Ses textes transmettent aussi des idées qui nous sont devenues familières à travers les littératures de son époque, et qui sont empreintes d'une vision du monde plus sombre et plus pessimiste. Après la deuxième guerre

mondiale, d'autres mouvements avant-gardistes, d'autres doctrines littéraires, philosophiques ou autres dominaient le monde des idées en France, parmi lesquels il faut mentionner l'existentialisme, le structuralisme, le Nouveau Roman, le théâtre de l'absurde. Certaines des idées avancées dans ces milieux intellectuels et artistiques ont sans doute influencé notre écrivain. Le travail reste à faire pour démêler leur importance par rapport à la « base » surréaliste, travail qui demanderait que l'on joigne aussi au corpus ses textes en prose.

Une perspective critique féminine sur les textes mansouriens m'est aussi devenue de plus en plus pertinente. Bon nombre de mes conclusions ont un rapport plus ou moins direct avec les questions de la différence sexuelle. La singularité de Mansour par rapport à ses collègues masculins est surtout liée à la thématique du féminin, et aux réseaux textuels où les perspectives du sujet poétique sont explicitement celles de la femme. Ainsi, je suis convaincue de l'intérêt de continuer dans cette voie, et d'approfondir les recherches sur l'œuvre mansourienne dans le but d'acquérir des connaissances sur ces questions essentielles. Je crois fermement qu'un tel travail apportera beaucoup à la recherche pour rendre compte de l'importance des femmes écrivains surréalistes.

Paradoxalement, l'étiquette de « surréaliste » a pu rejeter l'œuvre mansourienne dans l'ombre: après la seconde guerre mondiale, le surréalisme va sur son déclin en France. Aux yeux du public, sa période la plus intéressante est passée. « Surréalisme » n'équivaut plus autant qu'avant à créativité, révolte et invention, et le public a trouvé d'autres objets de prédilection en matière de littérature. Du côté des critiques littéraires, on a toute raison de croire que des jugements semblables ont joué un rôle non négligeable et ont contribué à modérer l'intérêt porté à l'étude de cette œuvre.

Avec le temps, les limitations et les classifications parfois arbitraires établies par les critiques littéraires s'étant assouplies, l'œuvre de Joyce Mansour attirera l'intérêt qu'elle mérite, à la fois en qualité d'œuvre surréaliste féminine, et en qualité de littérature de grande valeur.

*Institut d'Études Romanes  
Université de Trondheim  
Norvège*

# JE EST UN(E) AUTRE : STRUCTURES DE L'ANOREXIE DANS LES AUTO-PORTRAITS DE CLAUDE CAHUN

Georgiana M.M. COLVILE

*O miroir!  
Eaufroide par l'ennui dans ton cadre gelée  
Que de fois et pendant des heures, désolée  
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,  
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,  
Mais. horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine.  
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!*

Stéphane Mallarmé <sup>1</sup>.

*Devant le miroir un jour d'enthousiasme, on  
applique trop son masque, il vous mord à la peau.  
Après la fête, on soulève un coin pour voir...  
Décalcomanie manquée. On s'aperçoit avec  
horreur que la chair et le cache sont devenus  
inséparables. Vite un peu de salive,' on recolle le  
pansement sur la plaie.*

Claude Cahun <sup>2</sup>.

Le « Je est un(e) autre » de Claude Cahun, née Lucy Schwob en 1894, se manifeste d'abord par son désir de changer de nom. En 1914, elle signe un de ses premiers textes Claude Courlis et adopte définitivement le pseudonyme Claude Cahun en 1917. Elle avait délibérément choisi un prénom épïcène et le nom de jeune fille de sa grand-mère paternelle, se dissociant ainsi de la mère

1. Stéphane Mallarmé, « Hérodiade », *Poésies*, Gallimard, 1945, p. 51.

2. Claude Cahun, « Le Carnaval en chambre », *Ligne de cœur*, n° 4, Nantes, mars 1926. Un extrait, « Le Ballon captif », a été réédité chez Brive-Myrddin, 1992.

honnie, tout en préservant le lien avec la lignée du père et la marque juive; enfin elle établissait d'emblée son autonomie d'auteur en évitant de porter le patronyme déjà rendu célèbre par son oncle Marcel Schwob. Un certain humour émane de l'allitération de Claude Cahun, entre le « Witz » freudien et l'humour noir surréaliste: Cahun-caha, Cahun-chaos, Cahunlun cas (« critique/clinique » comme le dira plus tard Derrida d'Artaud <sup>3</sup>).

Il a fallu attendre les années quatre-vingt pour que l'œuvre photographique de Claude Cahun, morte en 1954, soit révélée au public, et ce n'est qu'en 1992 qu'elle a été reconnue comme le photographe le plus original et souvent le plus inquiétant du surréalisme, grâce à la biographie de François Leperlier <sup>4</sup> et aux expositions individuelles de la Galerie Zabriskie, à Paris et à New-York (1992), puis au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1995). Sa production photographique, dont une grande partie fut détruite pendant la guerre de 39-45, s'échelonne approximativement de 1911 à 1947. Loin d'être un chroniqueur à la caméra de toute une époque et du surréalisme en particulier, comme Man Ray, ou des dévastations d'une guerre, comme Lee Miller,

*Claude Cahun met résolument la photographie au service d'une attitude existentielle, égoïste, profondément introvertie, elle l'engage dans le labyrinthe d'un véritable théâtre mentais.*

Elle travaillait pour elle, sans chercher à faire carrière, ni à entrer dans la postérité. La pratique, souvent poétique selon les principes du surréalisme, de la photographie, semble lui avoir servi de thérapeutique d'une part et lui avoir procuré une source de jouissance ou de jubilation narcissique d'autre part. L'œuvre peut se diviser en quatre catégories: d'abord la partie la plus importante et le sujet principal de cette analyse, c'est-à-dire les nombreux autoportraits; puis une série de photomontages remarquables, en général des autoportraits éclatés, exécutés en collaboration avec sa compagne Suzanne Malherbe, alias Marcel Moore; ensuite divers objets ou assemblages hétéroclites bien surréalistes, à connotation freudienne érotique ou onirique; finalement, quelques portraits de membres de l'intelligentsia marginale de sa génération, dont André Breton, Jacqueline Lamba-Breton, Robert Desnos, Henri Michaux, Pierre Albert-Birot et Sylvia Beach <sup>6</sup>.

Les autoportraits de Claude Cahun ne laissent pas indifférents. Ils dérangent, choquent, déçoivent ou même effraient ceux qui les regardent pour

3. Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 253.

4. François Leperlier, *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, éd. Jean-Michel Place, 1992.

5. Leperlier, *op. cit.*, p. 229.

6. Toutes les photographies de Claude Cahun mentionnées dans cet article sont reproduites dans la biographie citée de Leperlier et/ou dans le Catalogue de l'exposition « Claude Cahun », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, éd. Jean-Michel Place, 1995.

la première fois. Ils n'épatent pas que le bourgeois! L'étrange créature qui s'y profile subit un processus de métamorphose perpétuelle, au gré de mises en scène des plus imaginatives. Le sujet change constamment de sexe, se théâtralise, se mécanise en poupée, se dissimule sous des masques, cache son visage ou d'autres parties de son corps, se comprime sous globe, s'emboîte, se cantonne derrière des vitres ou des barreaux, s'inscrit en trompe-l'œil dans un décor baroque, s'enlaidit à souhait, en se rasant le crâne par exemple ou multiplie les effets insolites au moyen de miroirs déformants, et j'en passe.

Les clowns sont connus pour leur tristesse et un certain ludisme de surface camoufle mal les symptômes de maladie mentale qui sous-tendent l'auto représentation perverse de Claude Cahun. Leperlier nous en indique la nature probable, dans sa biographie de Cahun :

[...] *la relation intrapersonnelle, [...] le déni du corps propre et de la différence sexuelle [...] vraisemblablement s'articulent sur une forme assez caractérisée d'anorexie mentale dont les prolongements psychosomatiques seront considérables (grandes variations morphologiques, syndrome phobique, hypernarcissisme, amenorrhée et troubles gynécologiques qui conduiront, semble-t-il, à une hystérectomie partielle).*

*Aussi cette enfance qui avait été si sûrement manquée creusait-elle une attente infinie* 7.

Cette supposition sera confirmée plus tard, par la découverte par Leperlier d'une longue lettre, adressée par Claude Cahun à Charles-Henri Barbier, en 1951: « La santé se détériore gravement. L'anorexie est caractérisée ». Citation de la lettre de Claude Cahun : « Je jeûnai délibérément. D'ailleurs la mort n'était-elle pas la seule voie qui me restait ouverte? » 8. Je vais donc tenter de démontrer ici comment diverses structures de l'anorexie mentale se dégagent du corpus iconographique des autoportraits de Claude Cahun. Ma source principale sur l'anorexie sera un article de synthèse des diverses théories concernant cette maladie, par Noëlle Caskey, figurant dans *The Female Body in Western Culture*, textes réunis par Susan R. Suleiman 9.

L'anorexie mentale affecte vingt fois plus de filles que de garçons 10 et survient d'habitude pendant l'adolescence. Il s'agit d'un rejet du corps, basé sur une peur de la sexualité et d'une terreur de grossir, entraînant un refus de la nourriture au point de s'affamer, un athlétisme effréné, une ambition

7. Leperlier, *op. cit.*, p. 19.

8. François Leperlier, « Claude Cahun. La gravité des apparences », catalogue de l'exposition *Le Rêve d'une ville, Nantes et le surréalisme*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1994, p. 264.

9. Noëlle Caskey, « Interpreting Anorexia Nervosa », in *The Female Body in Western Culture*, textes réunis par Susan Rubin Suleiman, Cambridge (Mass) & Londres, Harvard University Press, pp. 175-189.

10. Ginette Raimbault, Caroline Eliacheff, *Les Indomptables Figures de l'anorexie*, Odile Jacob, 1989, p. 12.

démesurée dans le travail et fréquemment la recherche de relations privilégiées avec le père. L'anorexique s'acharnera à contrôler son corps de toutes ses forces, afin de prouver sa volonté et son autonomie, souvent contrées en famille.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, c'est que l'anorexique veut remplacer son corps par une image. La maladie provoque « une élaboration considérable de la distorsion visuelle »<sup>11</sup> appliquée au corps de l'anorexique, qu'elle n'arrive pas à voir tel qu'il est en réalité et qu'elle entreprend de transformer. Tout le processus de métamorphose et de travestissement investi dans les autoportraits de Claude Cahun relève de celui de l'anorexie, où il s'agit de:

*cultiver une image en tant qu'image. C'est une création purement artificielle, produite par la seule volonté et maintenue contre une forte résistance physique, d'où l'admiration qu'elle suscite*<sup>12</sup>.

L'image servant de modèle à l'anorexique est en général une figure masculine, que la jeune fille intériorise tout en la projetant sur son père, avec qui elle entretient une sorte d'« inceste psychique ». Cette configuration les assimile tous deux à l'idéal purifié du *puer aeternus*. Ce personnage imaginaire d'adolescent éthéré provient également du rejet de la mère et de son corps trop féminin, de la part de la fille et souvent du père aussi.

Un des tout premiers autoportraits de Claude Cahun (1911) la représente en jeune fille « normale », avec une belle chevelure et de bonnes joues, mais une broche ostentatoire sur son front et l'intensité de son regard suggèrent déjà sa révolte; de même, un des tout derniers (1945) montre une quinquagénaire ordinaire, avec un foulard sur la tête, puis on s'aperçoit qu'elle tient un insigne militaire entre ses lèvres qui esquissent un sourire ironique et que le défi du regard n'a pas changé. Ce sont là les portraits les plus féminins. Un autre cliché de jeunesse (1917) souligne la maigreur malade de la jeune photographe, que l'on retrouve pratiquement inchangée trente ans plus tard, lorsqu'elle s'est prise en maillot de bain à Jersey (1947). Ces témoignages suggèrent que Cahun était de ces anorexiques qui ne s'en sortent pas vraiment, mais se maintiennent longtemps en vie en mangeant un minimum.

Deux photos assez ahurissantes, un autoportrait de Claude Cahun (1919) masculinisée, décharnée, le crâne rasé et un portrait jumeau de son père Maurice Schwob (1920) au profil d'oiseau maigre et au crâne rasé identiques à ceux de sa fille, illustrent exactement la théorie du père!*puer*. Dans un autoportrait de l'année suivante (1921), en plan italien, le travestissement en jeune homme très mince et toujours sans cheveux est si convaincant, qu'on n'y voit plus aucune trace du sujet féminin.

Dans son autobiographie *Aveux non avenues* (1930)<sup>13</sup>, Claude Cahun fait quelques allusions voilées à sa haine de sa mère, exhibe une misogynie

11. Caskey, p. 181 (ma traduction).

12. Caskey, p. 184 (ma traduction).

presque systématique et mentionne plusieurs fois sa prédilection pour le jeûne. Leperlier nous indique que Maurice Schwob et sa femme Mary-Antoinette Courbebaisse, devenue folle quand Lucy avait quatre ans <sup>14</sup>, avaient divorcé et insinue que la maladie de cette femme et son incapacité d'être une vraie mère (on songe ici à celle d'Unica Zürn <sup>15</sup> affecta profondément ses deux enfants George et Lucy. Lucy/Claude et son frère ne s'entendant pas, ils ont fini par cesser de se fréquenter <sup>16</sup>. Or, selon les spécialistes Dally et Gomez, « une concurrence fraternelle féroce et rancunière » <sup>17</sup> caractérise souvent les familles d'anorexiques. Le biographe donne peu de détails, mais le dispositif familial déclencheur de la maladie en question transparait clairement.

La longue série d'autoportraits de 1923 à 1930 témoignent simultanément du désir d'effacer le corps féminin et du besoin qu'éprouvent les anorexiques de se créer une nouvelle identité, indépendante de celle qu'on voudrait leur imposer en famille, quitte à se déformer entièrement. Le déguisement crée une sorte de « moi peau », pour utiliser le terme de Didier Anzieu; Claude Cahun faisait en plus du théâtre à l'époque. On la voit en Bouddha (1923), la tête sous verre (1925) puis dans une série surréaliste avant l'heure (elle n'est entrée en contact avec le groupe de Breton qu'en 1932-1933): reflétée en trompe-l'œil dans l'œiVobjectif de sa caméra, qu'elle tient dans ses bras pliés en carré (1927), deux fois en femme/poupée, dont l'une évoque une athlète androgyne et l'autre a l'air de porter une camisole de force (1927 et 1929, « La Poupée » de Bellmer date de 1934); en gros plan, cachée derrière d'énormes lunettes noires (1927 ; un portrait semblable de Breton par Man Ray sera exécuté en 1930).

Claude Cahun affectionnait les masques. Ils apparaissent dans plusieurs autoportraits (dont quatre de 1928), tantôt elle les y revêt, tantôt elle pose à côté, créant un effet de dédoublement. Elle s'y réfère aussi dans un essai de 1926, intitulé *Le Carnaval en chambre*, partiellement réédité en 1992. Ce texte passe d'une évocation des carnivals de son enfance à une méditation de plus en plus métaphorique sur les masques:

*On se forme plusieurs vocabulaires, plusieurs syntaxes, plusieurs manières d'être, de penser et même de sentir — nettement délimitées — parmi lesquelles on se choisira une peau couleur du temps ...*

Pour conclure, Cahun exprime le désir proprement « mental », de l'anorexique, qui caractérise ainsi son écriture et, plus indirectement, son œuvre photographique:

13. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, Éditions du Carrefour, 1930.

14. Leperlier, loc. cit., Catalogue de Nantes, p. 261.

15. Voir le roman autobiographique d'Unica Zürn, *Sombre Printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Belfond, 1971, réédition: Éditions Écriture, 1997.

16. Leperlier, *op. cit.*, p. 23.

17. Caskey, p. 187.

*L'idée nue (dite vérité) n'a pu nous éblouir. Il nous faut dénuder ses organes, manœuvrer son squelette - et nous avouer déçus. Mais rendons-lui ses fards, elle reprend sa puissance. Il nous reste le rêve, de délicieux soupçons - et tous nous sont permis -, d'inépuisables combinaisons de mensonges.*

*Exalter l'imagination du costumier.*

*Déclarer le Carnaval perpétuel.*

Tout est spéculaire chez Claude Cahun : le costumier, c'est encore elle et le carnaval perpétuel la parade de ses autoportraits. François Leperlier opère un rapprochement pertinent avec l'obsession du «corps sans organe» d'Artaud<sup>18</sup>.

Un autoportrait de 1930, de profil au crâne rasé, évoque encore Maurice Schwob, mais il ne semble plus y avoir eu de portraits du père. Ce dernier s'était remarié avec une Madame Malherbe, dont la fille Suzanne deviendra la sœur inséparable de Claude Cahun, puis sa partenaire homosexuelle, et cette liaison durera jusqu'à la mort de Cahun. Malgré l'importance de la relation avec Suzanne Malherbe, qui prenait aussi la forme d'une collaboration artistique, il est évident, d'après le corpus littéraire et photographique de Claude Cahun, que son principal objet d'amour (et de haine), c'était elle-même. On ne connaît qu'un portrait de Suzanne Malherbe, alors que les photomontages qu'elles ont composés ensemble représentent essentiellement le corps morcelé de Claude Cahun.

Caskey fait remarquer diverses contradictions dans la démarche de l'anorexique. Elle se rapproche de son père, tout en le fuyant, car le complément négatif du *puer* pur, le *senex* ou vieillard impur se manifeste également chez le père, puis chez la fille qui l'intériorise<sup>19</sup> pour mieux le combattre. Or, selon Freud, la phobie principale de l'anorexique serait celle de la pénétration orale, surtout par le père<sup>20</sup>. Caskey suggère que le comportement de l'anorexique pourrait être un appel au secours, comme d'autres tentatives de suicide, adressé à la mère, car cette maladie, avec ses connotations alimentaires, tend à intéresser davantage les femmes. Ce parcours nous mène du portrait de Maurice Schwob de 1920 à celui de Suzanne Malherbe de 1945, où sa compagne vieillie et desérotisée fait figure de mère. La passion inassouvie que Claude Cahun avouera plus tard avoir éprouvée pour André Breton<sup>21</sup> sera occultée en dévouement filial, qu'elle a exprimé par le soutien politique apporté à Breton lors de l'affaire Aragon et aussi par ses portraits idéalisés du couple André Breton-Jacqueline Lamba-Breton (1935-1936). Dans ces photos, Cahun accentue leur beauté et focalise ce « couple parfait », avec l'affection qu'un jeune enfant porte à ses parents.

18. Leperlier, *op. cit.*, p. 110.

19. Caskey, p. 186.

20. Caskey, p. 187.

21. Leperlier, *op. cit.*, p. 159.

Le père (ici Breton), figé en image et rendu indissociable de la mère, est mis hors d'état de nuire. Il me semble que cette structure d'autoprotection de l'anorexique cache son désir le plus fondamental, c'est-à-dire de reconstituer la scène primitive du couple parental, dont l'amour justifierait son existence.

L'aspect visuel des relations de l'anorexique avec le microcosme de son propre corps et avec le macrocosme du monde extérieur passe donc d'abord par une figure masculine, selon Jung le porteur du *logos* de la femme<sup>22</sup>, pour régresser ensuite vers le domaine prélinguistique et nourricier de la mère, où d'habitude le petit enfant s'épanouit sans complexes, avant d'être socialisé et symbolisé par le père. L'aspect du travail du rêve que Freud appelle la *figurabilité* permet aux pensées du rêve « d'être représentées en images » et entraîne une « régression à la fois topique, formelle et temporelle »<sup>23</sup>. Le travail de l'art chez Claude Cahun, que ce soit la photo (la série des autoportraits) ou l'écriture (l'autobiographie *Aveux non avenues*) fonctionne de façon analogue. La thérapeutique de l'auto représentation, commencée dès l'adolescence de Claude Cahun, coïncidant sans doute avec les débuts de l'anorexie, exhibe puis exorcise progressivement un narcissisme primaire attardé et mène à bien la quête de l'objet perdu, c'est-à-dire de la figure maternelle. La critique des années soixante-dix, alors que la théorie féministe fait encore figure de « jeune née », décrit un processus semblable et en esquisse la mimésis. Pour en citer deux exemples, Lyotard affirme que :

*la «réalité» conserve du manque en elle, et ce manque est d'une importance telle que c'est en lui, dans la faille d'inexistence que porte l'existence, que l'œuvre d'art prend place...<sup>24</sup>*

Puis selon Julia Kristeva, les « pratiques artistiques » témoignent d'une reprise du fonctionnement propre à la chora sémiotique dans le dispositif du langage<sup>25</sup>. L'inscription du manque dans et par l'art, c'est le resurgissement du désir et chez Claude Cahun, comme chez beaucoup de femmes, ce désir passe par le sémiotique dont parle Kristeva, ou le prélinguistique, afin de pouvoir reconstituer son objet primaire, le corps de la mère.

La seule photo de Claude Cahun (à ma connaissance), où le désir se manifeste de façon flagrante et se projette sur une figure représentée autre qu'elle-même, c'est un portrait de Jacqueline Lamba (1939), en plan demi-rapproché, de la tête à la taille, nue, les yeux fermés, superbement indifférente, la peau striée d'un jeu d'ombres, à la manière de Man Ray. Les portraits du couple Breton-Lamba datent de 1935-1936, mais Leperlier nous indique un séjour de Jacqueline Lamba-Breton avec sa fille Aube, alors âgée de trois ans, chez Claude Cahun et Suzanne Malherbe, à Jersey, du 25 avril au 26 mai

22. Caskey, p. 185.

23. Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 5<sup>e</sup> édition, 1976, pp. 159-160.

24. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1974, pp. 284-285.

25. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, 1974, p. 48.

1939<sup>26</sup>. Claude Cahun aimait passionnément l'espace paisible et matriciel de l'île, aussi s'y est-elle installée avec sa compagne en 1937. Elles y vécurent heureuses, comme en vacances, jusqu'à ce que la guerre éclate. Dans *Aveux non avenues*, Claude Cahun décrit la mer, en tant qu'« unique amant dont les bras nous soient toujours ouverts ». La présence de la belle et jeune mère qu'était Jacqueline Lamba à l'époque lui procura sans doute une image d'Épinal de la maternité heureuse. Elle photographia Jacqueline seule, par les yeux de la petite fille en carence d'affection maternelle qu'elle avait été. inscrivant le parfait tableau de substitution pour combler le trou noir de sa mémoire.

La production photographique de Cahun a diminué radicalement après 1939, à cause de la guerre, bien sûr, mais il me semble que c'était aussi parce que la boucle était bouclée. Le dernier autoportrait de 1947, reproduit par Leperlier en triple négatif, de face et de profil en plan moyen, sur la plage, en tenue de bain, se mêlant aux éléments, ne semble pas faire partie de la recherche frénétique d'une identité, à la manière des précédents. Comme la Mona du *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (1985), on dirait qu'elle « venait de la mer ». C'est la seule photo où elle ne cache pas son corps, elle émerge comme un phénix de son corpus photographique, toujours maigre, mais semblant s'accepter.

Contrairement à Man Rayet à la plupart des photographes surréalistes, Claude Cahun s'intéressait peu à la technique proprement dite, tout en faisant preuve d'originalité et de génie en matière de mise en scène. Leperlier suggère qu'un tiers, sans doute Suzanne Malherbe, l'aurait probablement assistée dans l'exécution d'au moins une partie des autoportraits<sup>27</sup>. Comme une mère qui aide son enfant à se reconnaître dans la glace, même s'il ou elle doit passer par des hallucinations de son corps morcelé, selon la théorie de Lacan<sup>28</sup>, Suzanne Malherbe aurait donc aidé sa compagne à reconstituer son image perdue. L'unique photo d'elle évoque la mère dévouée, effacée, demeurée en coulisse, réceptacle de l'égoïsme de l'enfant, alors que celle de Jacqueline Lamba nous rappelle la mère proustienne, trop belle, inaccessible et érotisée par le regard désirant de l'enfant. Entre ces deux mères, entourée des eaux amniotiques d'une île, Claude Cahun a retrouvé son image. Lorsque, pendant la guerre, elle devient, à sa manière, une héroïne de la Résistance et qu'après, malgré sa mauvaise santé, elle tente de réintégrer la vie parisienne de sa famille d'élection, c'est-à-dire du groupe surréaliste, il est évident que les structures de l'anorexie ne l'emprisonnaient plus autant.

*Université François Rabelais, Tours*

26. Leperlier, *op. cit.*, p. 265.

27. Leperlier, *op. cit.*, p. 231.

28. Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits 1*, Éditions du Seuil, 1966, pp. 89-97.

# LE CHÂTEAU ÉTOILÉ

Georges SEBBAG

Fait exceptionnel pour André Breton, la publication d'un texte traduit en espagnol précède la parution de ce texte en français. En effet, «El Castillo estrellado», version espagnole du «Château étoilé», est publiée dans la revue *Sur* de Buenos Aires, en avril 1936. Puis en juin 1936 vient le tour de la version originale, qui paraît dans la revue *Minotaure*. À quoi il faut ajouter que «Le Château étoilé» est repris dans *L'Amour fou*, dont il constitue la cinquième partie. Mais si le texte est repris, il apparaît sans titre, en février 1937, comme les six autres parties de *L'Amour fou*. Toutefois, il est utile de préciser que dans *Volière*, anthologie de Breton par Breton couvrant la période 1912-1941, figure pour l'année 1936 la fin du «Château étoilé», à savoir, l'invocation au «Teide admirable» et la phrase ultime: «À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé». On assiste alors à un retour du titre, puisque c'est «Le Château étoilé» et non *L'Amour fou* qui est donné comme source du texte.

En mai 1935, André Breton et Jacqueline Breton, «la toute-puissante ordonnatrice de la nuit du tournesol», voyagent aux Canaries. «Le Château étoilé» dépeint, à l'aide d'une riche palette et d'un trait très précis, avec des accents lyriques et des embaardées théoriques, la somptueuse visite de l'île volcanique de Tenerife comprenant en particulier une halte dans le jardin botanique de la Orotava et une montée vers le pic du Teide. Breton revit l'âge d'or dans ce «paysage passionné». Il s'émerveille des plantes, des arbres, des fruits, des points sublimes, des sites idylliques. Il exalte en même temps la nature et l'amour unique. Or, au cours de ces pages, il emploie à huit ou neuf reprises le mot «mille», comme s'il visait par cette répétition un concept et atteignait une idée: «les mille rosaces enchevêtrées ["des flamboyants"] interdisent de percevoir plus longtemps la différence qui existe entre une feuille, une fleur et une flamme. »/« La recreation, la recoloration perpetuelle du monde dans un seul être, telles qu'elles s'accomplissent par l'amour, éclairent en avant de mille rayons la marche de la terre. »/« L'air n'est plus fait du tremblement des voiles de mille impondérables Virginies. »/« Elle est, cette herbe dentelée ["la sensitive"], faite de mille liens invisibles, intranchables, qui se sont trouvés unir ton système nerveux au mien dans la nuit profonde de la connaissance. »/« Aucune autre femme n'aura jamais accès dans cette pièce où tu es mille, le temps de décomposer tous les gestes que je t'ai vue faire. Où es-tu? Je joue aux quatre coins avec des

fantômes. »/« Au soleil sèchent autant de sorties de bain que tu étais répétée de fois [= mille fois] dans la chambre trouble. »/« L'amour réciproque, tel que je l'envisage, est un dispositif de miroirs qui me renvoient, sous les mille angles que peut prendre pour moi l'inconnu, l'image fidèle de celle que j'aime, toujours plus surprenante de divination de mon propre désir et plus dorée de vie. »/« je vois mille yeux d'enfants braqués sur le haut du pic »/« Puisse ma pensée parler par toi [= pic du Teide], par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil ! »

On remarquera au passage que si une imagination puissante, alliée à une pensée fulgurante, sont à l'œuvre dans l'écriture du visiteur de l'île de Tenerife, percent aussi çà et là, mêlées à la voix de Breton, des intonations ou une réflexion de poètes chers aux surréalistes. Ainsi, pour la première de nos citations: « les milles rosaces enchevêtrées ["des flamboyants"] interdisent de percevoir plus longtemps la différence qui existe entre une feuille, une fleur et une flamme », on ne peut qu'entendre en écho ou en sourdine la parole de Lautréamont: « C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant », et cette définition de la Flamme par Novalis, qui sera d'ailleurs répertoriée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938 : « L'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante, l'homme une flamme parlante, l'animal une flamme marchante. ».

Pour Breton, l'amour unique et réciproque n'a rien de monotone, le jardin terrestre réserve encore des surprises. L'unité et la dualité recèlent des trésors de vitalité et de durée, d'effractions et de réfractions. L'amour unique possède mille atouts, mille facettes. À condition de ne pas se perdre, il tend naturellement vers le multiple. Telle la végétation luxuriante des flamboyants, de l'euphorbe, du *sempervivum*, du *datura*, de l'arbre à pain, du retama, tel le plus grand dragonnier du monde « qui plonge ses racines dans la préhistoire », telles la fusion des désirs et la profusion de la nature, telle la quête de la pierre philosophale, telle la dialectique du haut et du bas, telle la génération d'un objet fractal, les notions d'unité et de dualité, d'instinct et d'esprit, de présence et de représentation, de répétition et de différence se résolvent nécessairement dans une multiplicité de plans, de coupes, de paliers, de points de vue, de plateaux, de sensations, de souvenirs. Une phrase du « Château étoilé » nous met irrésistiblement sur la piste du philosophe qui a conceptualisé la multiplicité des plans et des coupes, personnage inattendu dans le paysage surréaliste: « C'est la première fois que j'éprouve devant le *jamais vu* une impression de *déjà vu* aussi complète. »

Tout au long de son œuvre, le philosophe Bergson, puisqu'il s'agit de lui, utilise le mot « mille » ou la locution « mille et mille » pour symboliser la pluralité opposée à l'unité ou à la dualité. Cependant, il n'ignore pas que face aux « 400 trillions de vibrations successives » qu'accomplit la lumière rouge en l'espace d'une seconde, un millier d'yeux ou de sorties de bain représentent une multiplicité plus réduite. C'est sans doute parce que le nombre mille évoque à la fois une unité synthétique et une diversité

analytique, qu'il peut traduire des expériences courantes et n'épuise pas en vain l'imagination que Bergson et Breton l'appliquent volontiers à leurs considérations métaphysiques ou poétiques. En 1896, année de naissance de Breton, Bergson publie *Matière et mémoire* où il critique les faux duels entre monistes et adopte un dualisme surmonté. De cet ouvrage aventureux qui spéculé sur un monde d'images, de souvenirs purs et de perceptions pures, on peut, entre autres, citer deux phrases où s'inscrit notre nombre fatidique: « Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée. »/« [L'organe des sens est] un immense clavier, sur lequel l'objet extérieur exécute tout d'un coup son accord aux mille notes. »

Dans un passage fameux de *Matière et mémoire*, Bergson s'appuie sur la figure d'un cône SAB dont la base immobile AB représente la mémoire pure ou le plan du rêve et la pointe mobile S symbolise la perception actuelle ou l'action en cours. Surtout, sachant qu'à l'intérieur du cône coexistent deux mémoires, celle de l'habitude et celle du souvenir, le philosophe s'ingénie à montrer que le moi, en fonction de son attachement à l'action ou de son attrait pour le rêve, peut se mouvoir de la pointe à la base et se fixer sur une des mille et mille sections, sur une des milliers de coupes intermédiaires. Chaque section intermédiaire correspond à un résumé particulier de notre vie psychologique, à un certain type de répétitions : « Tout se passe comme si nos souvenirs étaient répétés un nombre indéfini de fois dans ces mille et mille réductions possibles de notre vie passée. » Bergson décèle entre l'action en pointe où le corps contracte le passé en habitudes motrices et le vaste cercle de base où l'esprit conserve jusque dans le moindre détail le tableau d'une vie écoulée, « mille et mille plans de conscience différents, mille répétitions intégrales et pourtant diverses de la totalité » de l'expérience vécue.

Chez Breton, les mille rosaces enchevêtrées, les mille rayons de lumière, les mille impondérables Virginies, les mille liens invisibles et intranchables, les mille Ondine, les mille sorties de bain, les mille angles de l'inconnu, les mille yeux d'enfants, les mille gueules d'hermines traduisent à la fois la luxuriance de l'état de nature et de l'imagination, la parenté des corps et des images, l'intrication de deux passions, la coexistence de la différence et de la répétition, le caractère inépuisable d'une totalité et pour tout dire d'une durée, la traversée de paysages superposés, l'exploration inventive et précieuse des étagements de la pensée et des paliers de la poésie, l'ascension inachevée d'un pic culminant à 3 718 mètres. En visitant une île surmontée d'un pic, Breton explore à sa façon les mille et mille coupes du cône de Bergson à la nuance près que les fonctions respectives de la base et du sommet s'inversent. Chez Bergson, la conscience remonte de la pointe à la base du cône, d'une section conique à une section conique de plus en plus large. Chez le poète surréaliste, le parcours est naturellement ascendant, de la vallée à la montagne, de la base au sommet du volcan. Cependant, pour les deux amants, pour Jacqueline et André, le pic du Teide, bien qu'aperçu, reste virtuellement inaccessible. La

cime est rêvée, pendant que la vallée de la Orotava et les paliers intermédiaires sont arpentés. Mais la fougue amoureuse et imaginative d'André Breton est telle qu'il s'identifie et se donne au Teide comme il s'abandonne à Jacqueline son amour et à son amour pour Jacqueline. Il prononce alors une puissante apostrophe, une formidable oraison: « Teide admirable, prends ma vie ! [...] Puisse ma pensée parler par toi, par les mille gueules hurlantes d'hermines en quoi tu t'ouvres là-haut au lever du soleil! [...] Toutes les routes à l'infini, toutes les sources, tous les rayons partent de toi [...] beau pic d'un seul brillant qui trembles ! » Et soudain, succède à l'adresse au Teide un souvenir pur taillé dans une pure matière: « À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé. » La pointe sublime du Teide s'ouvre sur le Château étoilé, situé dans un parc près de Prague, sur un versant de la Montagne Blanche et visité par Jacqueline et André un mois auparavant. La pointe du cône bretonien donne naissance à une étoile à six branches.

Il est curieux de noter que Bergson a recours à l'image du point brillant pour évoquer l'accès à un souvenir marquant: « Il y a toujours quelques souvenirs dominants, véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébulosité vague. Ces points brillants se multiplient à mesure que se dilate notre mémoire. » Ainsi, le moi qui serait suffisamment détaché du monde pour s'aventurer jusqu'au siège du souvenir pur, jusqu'à la base du cône, en principe inaccessible, contemplerait-il le magnifique ciel étoilé de son existence passée. Mais la comparaison entre l'auteur de *Matière et mémoire* et le narrateur de *L'Amour fou* ne s'arrête pas là. Bergson décrit deux mouvements effectués par le moi à l'intérieur du cône, l'un de translation sollicitant l'habitude et l'autre de rotation impliquant le souvenir. Or la topologie bretonienne de l'île de Tenerife assimilée à un coquillage ressemble assez aux investigations psychologiques et métapsychologiques du cône bergsonien: « Lorsque, lancé dans la spirale du coquillage de l'île, on n'en domine que les trois ou quatre premiers grands enroulements, il semble qu'il se fende en deux de manière à se présenter en coupe une moitié debout, l'autre oscillant en mesure sur l'assiette aveuglante de la mer. » Aux incursions tournoyantes et éblouissantes dans le cône bergsonien répondent, durant l'excursion bretonienne du volcan de Tenerife, des déplacements, des balancements, des contournements, des redressements, des visions saisissantes, bref des tentatives de « rétablissement au trapèze traître du temps », selon la formule-clé lancée au début de *L'Amour fou*.

Parvenu au dernier palier de l'ascension du Teide, André Breton découvre une vision sublime, qui, sans solution de continuité voile et dénude l'objet ou l'être désiré: « Ici l'on commence à ne plus savoir si c'est pour entrer ou pour sortir qu'on entrouvre si fréquemment la porte du cirque des brumes. L'immense tente est merveilleusement rapiécée de jour. [...] Pailletant de bleu et d'or les bancs de miel sur lesquels nul être vivant ne semblait devoir prendre place, je vois mille yeux d'enfants braqués sur le haut du pic que nous ne saurons atteindre. On doit être en train d'installer le trapèze. » Breton, avec

ses yeux d'enfant, se retrouve sous l'immense chapiteau des brumes, le regard fixé sur le trapèze d'où deux amants s'élancent et se rattrapent, d'où se produit, en vertu de la haute voltige du hasard et du désir, l'irrésistible attraction de durées éparses. Ainsi l'ultime formule du « Château étoilé », qui semble de prime abord hermétique ou rapportée, ne l'est plus, si, empruntant avec André et Jacqueline « la porte du cirque des brumes », nous pénétrons en nous-mêmes, sous l'imposant dôme de notre conscience, à l'intérieur du chapiteau étoilé. Le chapiteau de toile surréaliste, volant de Prague à Tenerife, du Château de l'Étoile à six branches au pic étincelant du Teide, c'est en son décor éphémère et providentiel que se consomment les feux de l'amour, se déroulent les anecdotes de la vie, se décalquent les rêves, se murmurent les mots.

« À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé. » Il y a donc trois images et non deux dans la formule qui clôt la cinquième partie de *L'Amour fou*. Premièrement, l'image du pic du Teide : c'est « à flanc d'abîme », sur les hauteurs du Teide, que s'éprouve le sentiment sublime de la nature. Deuxièmement, l'image du Château de Prague : par sa forme étoilée, sa construction épurée, le Château pragois suscite chez Breton une illumination ou un souvenir pur. Troisièmement, l'image du chapiteau de cirque : pour que « s'ouvre le château étoilé », il faut pénétrer, comme pendant l'enfance sous un chapiteau étoilé, sous une immense toile pailletée « de bleu et d'or ».

Dans *Arcane 17*, Breton explore l'arcane XVII intitulé L'Étoile dans le jeu de Marseille et les Étoiles dans le tarot d'Oswald Wirth. En 1944, bien qu'exilé sur le continent américain, il nous transporte jusqu'à la sortie des gorges du Verdon. Il se remémore « la plainte de cette étoile de cuivre de plusieurs tonnes, qu'à des centaines de mètres un vœu de caractère insolite a suspendue à une chaîne reliant deux pics au-dessus d'un village des Basses Alpes: Moustiers-Sainte-Marie. » Alors qu'il a commencé à décrire l'île Bonaventure et le Rocher Percé sur la côte de Gaspésie, il évoque la suspension réalisée à la suite d'un vœu du chevalier de Blacas, revenu de croisade après une longue captivité. Il revoit la chaîne de 227 mètres supportant une lourde étoile - une chaîne soulignant la brèche taillée dans la falaise calcaire et une étoile rayonnant en plein jour. Si Castellane, avec l'Hôtel du Levant, où Breton a séjourné en août 1931 et 1932, garde l'entrée du Grand Cation, Moustiers-Sainte-Marie en assure la sortie. Mieux encore, le Point Sublime, premier belvédère au départ de Castellane, se conjugue avec l'étoile de Moustiers, ultime vision au débouché des gorges. Le Point Sublime en question n'est autre que le fameux « point de l'esprit » du *Second Manifeste* : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. » Dès août 1931 ou 1932, Breton a

localisé ce point à l'entrée des gorges du Verdon. Le « point de l'esprit » se nomme désormais le « Point Sublime ». Cela est suggéré, une première fois, dans une page de *Minotaure* de juin 1936 où Breton présente une nouvelle recette de l'art magique surréaliste, la décalcomanie découverte par Oscar Dominguez : « La forêt tout à coup plus opaque qui nous ramène au temps de Geneviève de Brabant, de Charles VI, de Gilles de Rais, puis qui nous tend la carline géante de ses clairières, un certain *point sublime* dans la montagne, épaules nues, écumes et aiguilles, les burgs délirants des grottes, les lacs noirs, les feux follets de la lande [...] », et une seconde fois, cela est plus clairement affirmé dans la lettre à Écusette de Noireuil qui clôt *L'Amour fou* : « J'ai parlé d'un certain "point sublime" dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. »

J'ai montré dans mon ouvrage intitulé *Le Point Sublime* que, d'une part, le belvédère du Point Sublime se trouvait en surplomb du Verdon et du torrent Baou et que, d'autre part, le mot « Baou », associé à « Léonie Auboïs d'Ashby » dans le poème « Dévotion » de Rimbaud, avait hanté Breton toute son existence. En particulier, quand l'auteur de *l'Anthologie de l'humour noir* analyse la dernière lettre de Nietzsche, datée du 6 janvier 1889, il opère un rapprochement très éclairant à propos de l'euphorie qui s'exprime dans la lettre : « elle [l'euphorie] éclate en étoile noire dans l'énigmatique "Astu" qui fait pendant au "Baou" ! du poème "Dévotion" de Rimbaud ». Rappelons pour mémoire les deux paroles de Rimbaud et de Nietzsche que Breton met en parallèle :

*À ma sœur Léonie Auboïs d'Ashby. Baou - l'herbe d'été bourdonnante et puante. – Pour la fièvre des mères et des enfants.*

*Seconde plaisanterie : je salue l'Immortel Monsieur Daudet, qui fait partie des Quarante. Astu.*

Revenons aux gorges du Verdon, sachant que l'étoile noire Astu fait pendant à l'étoile noire Baou. On peut alors dire que du Point Sublime on surplombe l'étoile noire du Baou et que de Moustiers-Sainte-Marie on lève la tête vers l'étoile de cuivre, qui est aussi un Point Sublime dans la montagne. Le 16 août 1932, l'auteur des *Vases communicants* avait associé ces deux hauts lieux du Verdon en expédiant une carte postale du Saut du Baou à Katia et André Thirion et une carte postale de l'Étoile de Moustiers à Olga et Pablo Picasso.

La carte postale de Moustiers, datée du 15 août 1932 et signée par Valentine Hugo, André Breton et Paul Éluard, représente la Chaîne, les Armes, la Chapelle de Moustiers et surtout l'Étoile à dix raies. Une note de la carte postale rapporte qu'en 1848 la chaîne exhiba quelque temps un drapeau tricolore et qu'en 1882 fut accrochée une nouvelle étoile à l'initiative de Jules Martin, né à Moustiers en 1832 ; de passage dans son village après une expatriation au Brésil, Jules Martin fit don d'une étoile à dix raies où étaient gravées ses initiales et la date de 1882. En 1944, quand Breton séjourne sur la côte de Gaspésie et rédige *Arcane 17*, une série de hauts lieux viennent à sa

rencontre. Car le Rocher Percé et l'île Bonaventure appellent d'autres sites sauvages ou sublimes : le Point Sublime donnant sur le couloir Samson à l'entrée des gorges du Verdon, la vision panoramique de Moustiers avec sa chaîne et son étoile, et bien entendu l'île volcanique de Tenerife, autrement dit le Château étoilé.

La mémoire bretonienne, comme la mémoire du cône bergsonien, suppose l'existence d'une durée. Même si la mémoire du poète surréaliste n'échappe pas au refoulement freudien, elle parvient à sauver d'un complet naufrage quelques épaves. Mais à la différence de l'intuition bergsonienne ou de la reviviscence proustienne, son pouvoir de prospection l'emporte toujours sur sa faculté de rétrospection. C'est pourquoi, même datées, les durées surréalistes ne sont pas orientées et dansent au gré des coïncidences et du temps sans fil. Ainsi le Château étoilé, confondant l'ascension du Teide de mai 1935 et la visite d'un château des environs de Prague en avril 1935, resurgit en août 1966 sous la forme d'une pierre sculptée, dernier objet que Breton ait trouvé et qu'il a tout de suite identifié au Château pragois. Le premier numéro de *L'Archibras* d'avril 1967 signale le fait et reproduit les photos du Château étoilé et de la Pierre Étoilée découverte à Domme en Dordogne.

Dans *S'il vous plaît*, pièce écrite par Breton et Soupault en 1920, le héros principal, un détective privé extralucide, se nomme Létoile. Séducteur et cynique, il mène d'étranges enquêtes et brave la loi. De 1928 à 1931, alors que Suzanne Muzard est tiraillée entre Emmanuel Berl et André Breton, André convient avec Suzanne d'un code. Pour marquer qu'elle est attendue et que la voie est libre rue Fontaine, il devra fixer sur la verrière de l'atelier une grande étoile, visible du boulevard de Clichy ou de la place Blanche. Rappelons aussi deux expressions utilisées par Breton à la fin de *Nadja*, alors qu'il est pris dans la tourmente de sa rencontre avec Suzanne Muzard : « planter une étoile au cœur même du fini » et « fixant un point brillant que je sais être dans mon œil ». Ainsi le détective Létoile, l'étoile sur la verrière, l'étoile plantée ici-bas et, enfin l'étoile repérée par Breton et brillant dans son œil, au même titre que l'Etoile de Moustiers, le Château étoilé de Prague et de Tenerife ou la Pierre étoilée, nous signalent qu'en un lieu précis et à tel moment du jour et de la nuit scintille un événement bouleversant et sublime.

L'événement surréaliste ou, en d'autres termes, une durée automatique, est un mixte de hasard objectif et de message automatique. À cet égard, on peut lire les phrases d'entrée et de sortie du « Château étoilé » comme des messages automatiques induisant une durée. *L'incipit* « Le pic du Teide à Tenerife est fait des éclairs du petit poignard de plaisir que les jolies femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein » serait entièrement déroutant, si en deçà et au-delà de mai 1935 ne s'imposait pas la figure de Léonie d'Aunet. En 1839, une jeune femme âgée de dix-neuf ans, Léonie d'Aunet, participait avec son compagnon, le peintre François Biard, à une expédition scientifique au Spitzberg. En 1845, elle défraya la chronique car elle fut surprise en

flagrant délit d'adultère avec le pair de France Victor Hugo, ce qui lui valut un court emprisonnement et quelques mois de claustration. Or, en 1854, dans son ouvrage *Voyage d'une femme au Spitzberg*, Léonie d'Aunet raconte comment elle fut déçue de ne plus sentir près d'elle « un compagnon silencieux et fidèle », à savoir un poignard auquel elle tenait beaucoup: « je m'aperçus que je venais de perdre sur la rive opposée l'innocent poignard qui n'avait pas quitté ma ceinture durant mes pérégrinations. » Et elle précise alors sur un ton objectif et solennel : « Mon cher poignard gît donc dans une solitude lapone; s'il est ramassé et s'il retourne dans des mains civilisées, il pourra offrir un vaste champ aux conjectures des antiquaires. Comment expliqueront-ils la présence d'une arme espagnole du quatorzième siècle au fond de la Laponie ? » Ne dirait-on pas que le poignard de Tolède de la belle Léonie d'Aunet refait surface, un siècle après, sur la cime étincelante du Teide ?

D'autre part, si nous nous reportions au rêve d'André Breton du 7 février 1937, au début duquel le rêveur observe Oscar Dominguez en train de peindre sur une toile un quadrillage d'arbres, ou plus exactement, en y regardant de plus près, une série de lions parfaitement emboîtés les uns dans les autres, de lions fellateurs dont l'arrière-train se transforme en soleil au point que sous les « yeux émerveillés de Breton se déploie une aurore boréale », nous pourrions assurément comparer l'embrassement érotique et cosmique de ce rêve à cette description d'aurore boréale faite par Léonie d'Aunet : « Du point central s'échappaient des gerbes de lumière mobile qui prenaient toute espèce de formes : tantôt pareilles à des langues ardentes, tantôt semblables à des serpents de feu, elles s'enlaçaient de mille façons avec un mouvement lent et continu. » Ajoutons que le rêve des lions fellateurs qui se situe aux Canaries, puisque le quadrillage d'arbres-lions se rapporte au « plus grand dragonnier du monde », et qui se situe aussi dans le Grand Nord en raison de l'aurore boréale, ajoutons que le tableau animé peint par Oscar Dominguez dans le rêve de Breton est une version imagée, colorée, une version cinématographique de l'aquarelle de Victor Hugo intitulée *Rébus amoureux pour Léonie d'Aunet*. Dans cette aquarelle-rébus, on voit un chevalet et un châssis s'accoupler, une lionne et un lion consommer leur amour. Sur le châssis on peut en effet lire : « LED VICTOR VICTUS LEIENÂ », « le lion victorieux vaincu par la lionne », Victor Hugo étant le lion vaincu et Léonie d'Aunet la lionne victorieuse. Brisée, rompue par l'ardeur amoureuse, l'initiale V. de Victor est adossée à l'initiale L. de Léonie, tandis que l'initiale H. de Hugo, épousant la forme d'un châssis, gît sous l'initiale A. de d'Aunet, personnifiée par un chevalet. Côte à côte se tiennent les initiales triomphantes L.A. de Léonie d'Aunet, et les initiales brisées ou terrassées V.H. de Victor Hugo. L'accouplement suggéré dans le *Rébus amoureux pour Léonie d'Aunet*, à travers une sorte de mise en scène d'atelier de peintre, se réalise crûment entre une ribambelle de lions et de lionnes sur la toile de plus en plus animée peinte par Oscar Dominguez. Voici sans doute pourquoi « le pic du

Teide est fait des éclairs du petit poignard de plaisir » que Léonie d'Aunet, Léonie Auboïs d'Ashby, Léona Nadja ou Jacqueline Lamba « gardent jour et nuit contre leur sein ».

Mais l'image du Château étoilé et celle du chapiteau étoilé, que j'ai déduite du « cirque des brumes », ces deux images ne relèvent pas de la seule imagination de Breton. Deux surréalistes canariens ont prêté leur concours à l'auteur de *L'Amourfou*. Comme Emmanuel Guigon a eu l'heureuse idée de reproduire dans le catalogue « *Gaceta de arte* » y su época, 1932-1936, quantité d'articles sur la visite des surréalistes à Tenerife, on ne peut pas remarquer l'article d'Agustín Espinosa publié le 4 mai 1935 dans *La Tarde*. Sous le titre : « Navidades de primavera. Breton, Péret y Éluard, nuevos Reyes Magos, en Canarias », Espinosa annonce l'arrivée aux Canaries de Trois Rois Mages, venus de leur Orient via l'Atlantique, venus de Paris avec une précieuse cargaison. En fait, Éluard ne sera pas du voyage. Filant la métaphore, Espinosa indique que le trésor, à savoir les tableaux de l'exposition surréaliste, est surveillé de très près par l'« ÉTOILE SURRÉALISTE », expression imprimée en capitale: « Viene bajo al cielo, junto a los nuevos Reyes, acunado por el mar y vigilado muy de cerca por una algida estrella ; por la ESTRELLA SURREALISTA - crudo y noble astro -, la que hace pestafiear a los cretinos y torcer la cabeza a los hijos de nadie. » L'étoile surréaliste, en provenance de Paris, de Prague et de Copenhague veillera désormais sur l'île de Tenerife, à la hauteur du pic du Teide enneigé.

Quant au chapiteau étoilé surréaliste, on en trouve la trace dans un article de Domingo Pérez Minik publié le 11 mai 1935 dans *La Prensa* : « Jubilo por haber plantado su tienda en Tenerife la actividad surrealista francesa. Tienda trashumante, de viajero audaz [...] » Mais depuis 1934, l'imagination de Breton s'envole déjà vers les rivages des Canaries, sous l'impulsion évidente d'Oscar Domínguez. Une fois de plus, l'anthologie *Volière* en témoigne: Breton a sélectionné, pour l'année 1934, le poème de *L'Air de l'eau* évoquant l'île de Tenerife:

*On <sup>1</sup> me dit que là-bas les plages sont noires  
De la lave allée à la mer <sup>2</sup>  
Et se déroulent au pied d'un immense pic fûmant de neige  
Sous un second soleil de serins sauvages  
Quel est donc ce pays lointain  
Qui semble tirer toute sa lumière de ta vie  
Il tremble bien réel à la pointe de tes cils <sup>3</sup> Doux à ta carnation comme un  
linge immatériel*

1. Il s'agit évidemment d'Oscar Domínguez.

2. Voir Rimbaud: « Elle est retrouvée.! Quoi? - L'Éternité/C'est la mer allée/Avec le soleil. »

3. On pense aux derniers mots de l'invocation au Teide : « (...) beau pic d'un seul brillant qui trembles ! »

*Frais sorti de la malle entrouverte des âges* 4  
*Derrière toi*  
*Lançant ses derniers feux sombres entre tes jambes* 5  
*Le sol du paradis perdu* –  
*Glace de ténèbres miroir d'amour*  
**Et plus bas vers tes bras qui s'ouvrent**  
*À la preuve par le printemps*  
**D'APRÈS** 6  
*De l'inexistence du mal*  
*Tout le pommier en fleur de la mer* 7

Sous le chapiteau étoilé, le surréaliste entre en lui-même. Il ne perd pas ses moyens, face à l'extériorité sublime de la nature. Il frissonne mais sa subjectivité le préserve. L'infini lui tourne à peine la tête. Grâce à l'écriture automatique et l'humour, il prend du champ, comme l'indique cette sentence des *Champs magnétiques* : « La volonté de grandeur de Dieu le Père ne dépasse pas 4 810 mètres en France, altitude prise au-dessus du niveau de la mer. » Le surréaliste est sensible au sublime sans pour autant l'être au suprasensible. À la différence de l'esthétique kantienne où sont soigneusement distingués la forme et l'informe, le plaisir pur et l'effroi, le mesurable et l'incommensurable, le goût du beau et le sentiment du sublime, la sensibilité surréaliste, pour sa part, confond allégrement la beauté et la sublimité. En effet, bien que redevable à Rimbaud de la seconde phrase *d'Une saison en enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. - Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai injuriée. », le surréaliste est aussi animé par le désir et l'espoir de déterminer le Point Sublime. Il voit donc du beau dans le sublime et perçoit du sublime dans le beau.

On connaît la formule finale de *Nadja* : « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » On sait que Breton publiera dans *Minotaure* de mai 1934 « La beauté sera convulsive », article qui servira de lancement à *L'Amour fou* et qui se conclut par cette annonce : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstantielle ou ne sera pas. » En un sens, cette définition de la beauté convulsive rivalise avec l'analytique du beau de la *Critique de la faculté de juger*. Au plaisir désintéressé, à l'universalité sans

4. Cela annonce à la fois « la chambre trouble », les mille « sorties de bain » et le dragonnier, « l'arbre immense qui plonge ses racines dans la préhistoire ».

5. Le rêve de Breton du 7 février 1937, « sur champ de feu, de l'arbre noué à l'aurore boréale par une grille de lions fellateurs », pourrait servir d'illustration à ces deux derniers vers, érotiques et volcaniques.

6. Pour invalider les idées traîtresses de péché originel et de chute dans le temps, Breton invoque le printemps en fleur succédant à l'âge du paradis perdu : printemps cosmique de l'écume de la mer mais aussi printemps charnel et historique de l'année d'après, celui des voyages à venir, conduisant André et Jacqueline à Prague et à Tenerife.

7. « Je vais essayer de rêver des pommiers en fleurs », c'est par ces mots que s'achève la lettre d'André Breton à Nelly Kaplan, datée du 15 juillet 1957.

concept, à la fonte d'une finalité sans la représentation d'une fin, répondent l'érotique-voilé, l'explosant-fixe, le magique-circonstantiel. Mais si la beauté apaisée analysée par Kant fait régner l'harmonie dans les facultés de l'esprit, la beauté convulsive de Breton engendre, d'une part, un ébranlement de tout l'être, comparable à la secousse du corps et de l'esprit face au sublime, et manifeste, d'autre part, un certain «rétablissement au trapèze traître du temps ».

Toujours dans le premier chapitre de *L'Amour fou*, Breton regrette de n'avoir pu fournir comme illustration à la dernière page de *Nadja* sur la beauté convulsive, « la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge ». Seul l'appareil photographique, avec son explosant-fixe, pourrait départager à la photo-finish l'emportement de la technique et les débordements de la nature. « La beauté sera convulsive ou ne sera pas » : s'en remettant aux puissances du désir et du hasard objectif, Breton se garde bien de définir la beauté au présent. Il n'ignore pas les convulsions du temps. Le surréaliste hérite l'attente mais prend aussi les devants. Bouleversé, surpris par la magie des circonstances, il découvre que les lieux et les êtres, les rues et les songes, les mots et les objets s'inscrivent dans une durée. Une durée automatique qui s'agite au gré du temps sans fil et résiste à toutes les érosions. C'est pourquoi le surréaliste, au seuil du sublime, ne pressent pas l'être infini et absent mais les signaux discrets de la trame d'une durée.

Nous avons vu que le nombre « mille » ponctuait également les incursions de la conscience dans le cône de *Matière et mémoire* et les excursions d'André et Jacqueline sur l'île volcanique de Tenerife. Mais il n'est pas impossible que la scansion bretonienne du mot « mille » ait été aussi appelée par le départ de *Crimen*, récit halluciné d'Agustin Espinosa publié en 1934. Dès la première partie, «primavera », dès la première séquence intitulée ironiquement « luna de miel », on peut lire cette première phrase martelée par le nombre « vingt » : « Me habia dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer. » On retrouve à coup sûr dans «Le Château étoilé» la même obsession d'une femme une et nue, unique et multiple. Mais pour André Breton, dont les sensations tactiles sont à vif « dans la superbe salle de bains de buée », la nudité de Jacqueline s'exacerbe et s'épanouit, fait une apparition et s'évanouit: « Je caresse les ours blancs sans parvenir jusqu'à toi. Aucune autre femme n'aura jamais accès dans cette pièce où tu es mille, le temps de décomposer tous les gestes que je t'ai vue faire. Où es-tu ? Je joue aux quatre coins avec des fantômes. »

Dans « La Peinture animée », texte inédit de 1936, André Breton conduit une réflexion sur la durée au cinéma et dans la peinture. Évoquant la « vie effrénée » des objets dans les dessins animés, « leur existence toujours passagère », il ouvre une parenthèse dont le sens, en l'occurrence, n'est pas facile à déchiffrer: « (ramenés artificiellement sur l'écran à la même longévité

[à la temporalité ultra-rapide propre aux objets des dessins animés], l'éphémère, de sa naissance à sa mort, fait figure d'étoile fixe au-dessus de l'éléphant qui caracole, le poète surréaliste à son bureau de corail travaille à ajouter un livre à la bibliothèque jamais éteinte d'Alexandrie) ». D'abord, il est remarquable que Breton ait choisi une image de cirque pour symboliser l'éphémère, celle d'un éléphant caracolant sur la piste et arborant une étoile piquée sur le front. Ensuite, en rapportant une donnée éphémère quelconque et l'écriture automatique des surréalistes aux dérapages, aux accélérations des dessins animés, Breton découvre dans les deux processus en principe évanescents une même durée substantielle, étrangère à toute déformation et à toute destruction. L'étoile fixe qui accompagne imperturbablement l'éléphant dans son tour de piste, nous signale une durée qui n'est en rien entamée par les folles métamorphoses du dessin animé. De même, les vingt siècles qui séparent le poète surréaliste de la bibliothèque florissante d'Alexandrie ne semblent pas devoir être pris en compte. Enfin, on peut se demander si les deux plans fixes de l'éléphant qui caracole et du poète à son bureau de corail ne nous replongent dans les tout premiers temps de la formation du mot « surréaliste ». Comme on sait, en 1917, Apollinaire, dans la préface au drame surréaliste, *Les Mamelles de Tirésias*, s'était alors expliqué sur le mot qu'il venait d'inventer: « Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir. » En août 1920, Breton publie dans *La Nouvelle Revue française* l'article « Pour Dada » où il reprend l'image d'Apollinaire et le terme *surréaliste* :

*Presque toutes les trouvailles d'images, par exemple, me font l'effet de créations spontanées. Guillaume Apollinaire pensait avec raison que des clichés comme « lèvres de corail » dont la fortune peut passer pour un critérium de valeur étaient le produit de cette activité qu'il qualifiait de surréaliste. Les mots eux-mêmes n'ont sans doute pas d'autre origine. Il allait jusqu'à faire de ce principe qu'il ne faut jamais partir d'une invention antérieure, la condition du perfectionnement scientifique et, pour ainsi dire, du « progrès ». L'idée de la jambe humaine, perdue dans la roue, ne s'est retrouvée que par hasard dans la bielle de locomotive ».*

8. La locomotive qui apparaît dans « Pour Dada » d'août 1920 est évoquée à nouveau en mai 1921 dans la préface au catalogue de l'exposition Max Ernst: « On sait aujourd'hui, grâce au cinéma, le moyen de faire arriver une locomotive sur un tableau. À mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseur et accélérateur, qu'on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer des antilopes, on pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler. » Or ces lignes et la suite du paragraphe sont naturellement citées et commentées en 1936 dans « La Peinture animée ». Ce qui prouve, par locomotives interposées, celle de « Pour Dada » et celle de « Max Ernst », que la parenthèse de 1936, avec son éléphant qui caracole et son bureau de corail, nous met décidément sur la piste apollinarienne et bretonienne de la trouvaille du mot surréalisme.

Tandis qu'Apollinaire en 1917 défend un modèle discontinuiste dans les sciences et les techniques, qui annonce à sa manière la rupture épistémologique chère à Gaston Bachelard, pour sa part, André Breton, en 1920, en 1921 comme en 1936, à propos des lèvres de corail ou du bureau de corail, des antilopes qui planent ou de l'éléphant qui caracole, de la bielle de la locomotive ou de la locomotive qui arrive sur un tableau, Breton donc voit dans les inventions de la photographie, du cinéma ou du dessin animé un immense défi lancé à la peinture et à la poésie. Et en 1936, dans « La Peinture animée », il relève personnellement le défi. Juste après avoir cité des fragments de lettres de Jacques Vaché<sup>9</sup> et un passage du « Château étoilé » sur l'image devinette, Breton se croit autorisé à animer une série d'images, à concrétiser l'objet de son désir, à révéler une durée exemplaire: « À partir d'ici, il est bien entendu que les pianos peuvent être faits pour rire ou pleurer, les bûches de la cheminée pour livrer passage en se fendant à une cagoule triangulaire d'inquisiteur empreinte d'un cœur, lequel ne cessera de se rapprocher jusqu'à devenir un champ d'avoine, etc. » À défaut d'avoir pu animer ces images sur un écran, Breton a réalisé en 1937 un collage intitulé « Qu'est-ce que l'humour noir? », où il a inscrit, en bas à gauche, un petit montage de quatre images censé représenter Lichtenberg. On peut remarquer que si le poète de 1936 est passé, par le jeu de l'image et du mot, de la bûche fendue, au bûcher, puis à l'inquisiteur, enfin au champ d'avoine, de son côté, le collagiste de 1937 a mêlé une photo et trois dessins:

1° la photographie d'un inquisiteur entièrement dissimulé dans sa cagoule triangulaire maculée d'un cœur sunnoté de trois croix;

2° le dessin d'une sorte de four d'alchimiste où un homme est enfourné et d'où se volatilisent divers objets et créatures ;

3° le dessin d'un blaireau;

4° un relevé topographique comportant les mentions « Lotte » et « Lili ». En ce qui concerne la bûche fendue, souvenons-nous que dans Nadja l'enseignante BOIS-CHARBONS, et plus précisément l'image hallucinatoire d'un rondeau de bois, poursuivait Breton dans les rues de Paris, tout un dimanche, et jusque dans son hôtel, place du Panthéon.

En septembre 1966, à Saint-Cirq La Popie, Breton se livrait encore au jeu de l'automatisme en animant des dessins. Sur le modèle de l'association verbale *marabout-bout de ficelle-selle de cheval...*, il traçait une première figure qui entraînait une autre qui elle-même en appelait une suivante qui à son tour en induisait une nouvelle, etc. Toutefois, même si un mot-serpent lui servait à traduire ou à légendier le dessin, par exemple *Cerisesmanègetourellelangoustepiège* (en abrégé *Cematoulanpiè*)<sup>10</sup>. Breton

9. On pourrait rapprocher un fragment de lettre de Vaché du 18 août 1917 cité par Breton: « le trompe-l'œil lamentable des simili-symboles universels », d'un passage de la préface aux *Mamelles de Tirésias*: « [le] naturalisme en trompe-l'œil des pièces de mœurs ».

10. Les dessins sont reproduits dans André Breton, *Je vois, j'imagine*, Gallimard, 1991.

était sans doute plus sensible, au cours du tracé automatique, à la forme des figures qu'à l'association des mots. Dans le dessin *Cematoulanpiè*, on voit comment les deux queues de cerises se redéplient dans le chapiteau du manège, comment le chapiteau est récupéré dans la toiture de la tourelle et ainsi de suite. En apparence, Breton n'est pas loin du rébus ou de l'association libre freudienne. En réalité, les dessins automatiques et la trouvaille de la Pierre étoilée représentent, pendant l'été de 1966, d'ultimes approches de la durée automatique. Le Château étoilé de Prague, le pic du Teide de Tenerife, la Pierre étoilée de Dordogne doivent être conçus, à l'instar d'un dessin animé, comme les plans successifs, les métamorphoses d'un même objet. Il en va de même quand Breton dessine automatiquement deux cerises puis un manège puis une tourelle puis une langouste puis un piège. Si le hasard objectif repose sur le surgissement improbable d'un fait, sur l'exceptionnelle coïncidence de deux ou trois éléments composant un événement, la durée automatique étend à toute une existence et même à toute l'histoire le champ de ses éphémérides et de ses coïncidences. Sous le chapiteau étoilé, le poète surréaliste entre en lui-même. Mais il n'a jamais été aussi peu isolé, depuis qu'il a commencé à percevoir une durée.

# À PROPOS DE BRETON, DE VACHÉ, ET D'UN VERRE DE FOURMIS

Alain CHEVRIER

Dans « Trente ans après » (1948), André Breton rapporte le surgissement du souvenir de Jacques Vaché - dont il évoque la « présence étrange, à interminables éclipses » — en un lieu improbable :

*cette présence s'est imposée à moi, par éclairs, cette fois en pleine veille, en maint lieu écarté où pourtant tout autre chose qu'elle me requérait. En plein désert du Nevada encore (ma femme et des amis m'accompagnaient), un bar ouvert parmi des ruines où recevait, sur une prodigieuse batterie de bouteilles et parmi tout un jeu de déshabillés photographiques, le patron, un homme au torse nu.. de La corpulence qu'on voit au personnage du Cerveau de l'enfant, de Chirico, qui déclarait avoir plus de quatre-vingts ans (il fournissait à l'appui son acte de naissance) bien qu'il en parût trente de moins, Les trente précisément qu'il avait passés dans cette solitude. Du plafond pendait Le hamac où il avait coutume de dormir. Il assurait qu'arrivé là malade il s'était guéri et « conservé » dans cette forme en absorbant de hautes doses de fourmis vivantes, dont un plein verre miroitait sur une table voisine. Cet être, quelque peu hilare, ne laissait pas d'être fort inquiétant. N'importe: il avait beau dire qu'à ce moment comme à tout autre il était seul, tout semblait préparé, toutes les conditions semblaient réalisées pour que Jacques Vaché entrât, venant plutôt de l'intérieur, des pièces arrière que du dehors. Il n'eût pas changé depuis 1918 <sup>1</sup>.*

Dans ce lieu étrange et étranger, si loin dans le temps et l'espace de celui dont il déclarait « Vaché est surréaliste en moi », voilà un revenant, ou un « survenant », à propos duquel on peut se poser la question: quel est le déclencheur - ou quels sont les déclencheurs - de ce souvenir ?

## PREMIÈRES HYPOTHÈSES

Vaché, interprète auprès de l'armée britannique, parle du Far-West dans une de ses lettres: « Je serai aussi trappeur, ou voleur, ou chercheur, ou chasseur, ou mineur, ou sondeur - Bar de l'Arizona (Whisky - Gin and

1. Jacques Vaché *Lettres de guerre*. Précédées de quatre essais d'André Breton. Éric Losfeld, coll. « Le Désordre », 1970, pp. 28-29.

mixed ?), et belles forêts exploitables, et vous savez ces belles culottes de cheval à pistolet-mitrailleuse 2 [...]» (Lettre du 14-11-18).

Ce passage est reproduit par Breton dans la préface aux *Lettres de guerre* : « et ce délire, plus poignant pour nous que ceux d'*Une saison en enfer* 3 ». N ne pouvait citer le poème de Laforgue sur le Far-west, « Albums », où ce dernier se voit : « Un colon vague et pur, éleveur, architecte,! Chasseur, pêcheur, joueur, au-dessus des Pandectes 4 1..» De toute façon, Vaché se réfère au cinéma et aux premiers « westerns ».

Breton a reproduit cette lettre dans l'article sur Vaché de *L'Anthologie de l'humour noir*, ainsi qu'une autre où ce dernier s'imagine dans une tenue approachante : « Mon rêve actuel est de porter une chemisette rouge, un foulard rouge et des bottes montantes [...] »

Quant à la formule : « Le Bar de l'Arizona (Whisky - Gin and mixed ?) », elle peut servir de deuxième déclencheur.

L'anglophile Vaché était un adepte du « bar américain ». Son dernier texte cité (26 novembre 1918), commence par une théorie de boissons de toutes couleurs, alcools et cocktails, dont les couleurs forment un arc-en-ciel :

*Blanche Acétylène*

*Vous tous! - Mes beaux whiskys - Mon horrible mixture ruisselant jaune - bocal de pharmacie - Ma chartreuse verte - Citrin - Rose ému de Cathame [...]*

*Angusture - noix vomique et l'incertitude des sirops - je suis un mosaïste.*

*« Say, Waiter- you are a damn 'fraud, you are - »*

*Voyez-moi l'abcès sanglant de ce prairial oyster,. son œil noyé me regarde comme une pièce anatomique,. le barman me regarde peut-être aussi, poché sous les globes oculaires, versant l'irisé, en nappe, dans l'arc-en-ciel.*

Comparé à un « abcès sanglant », le *Prairie Oyster* - un cocktail composé de cognac, vinaigre de vin, tabasco, worcester sauce, jaune d'œuf, poivre vert de cayenne 5 - est une image aussi **provocante** que les « punches couleur de pus » du rimbaldien Saint-John Perse dans *Éloges* (1910).

Un troisième déclencheur pourrait être le fait que le barman arbore une chevelure rousse. Or Breton décrit son ami dans « La confession dédaigneuse », comme un « jeune homme aux cheveux roux, très élégant ». Et dans « Jacques Vaché. 1895-1919 », on apprend qu'il avait « les cheveux rouges 6 ». Cependant il n'y a pas d'autre rapport entre ce personnage rustique, corpulent et torse nu, et le dandy de Nantes, fort préoccupé de sa

2 *Ibid.*, p. 67.

3 *Ibid.*, p. 20.

4. Jules Laforgue *L'Imitation de Notre-Dame la Lune. Des fleurs de bonne volonté*. NRF, Poésie/Gallimard, 1979, p. 110.

5. Laurent Bianquis, *L'Art des cocktails*, Hachette, 1996.

6. Jacques Vaché, *Lettres de guerre, op. cit.*, p. 23.

tenue vestimentaire. (Pour le torse nu, le rappel du portrait de Chirico, *Le Cerveau de l'enfant*, est à la fois inévitable — il faisait partie des dieux lares de Breton — mais engendre de la confusion car c'est une digression par rapport au télescope dans le temps qui caractérise ce souvenir).

Enfin, une idée qui peut venir à un esprit déformé par les calembours lacaniens, serait qu'il s'agit d'un bar de cow-boys, c'est-à-dire, en français, de « vachers ». Mais plus que le mot compte l'image...

Tous ces paramètres pour aider à la reconstruction du personnage — par un biais métaphorique: le cow-boy, ou métonymique: sa rousseur — et le cadre : le bar dans un désert américain — ne nous paraissent pas suffisants. Il manque une pièce au puzzle de ces associations entre l'image passée et l'image actuelle. Cette pièce, nous l'avons trouvée en partant d'un indice situé dans la correspondance à trois entre Breton, Vaché et Théodore Fraenkel.

### **LE TROISIÈME MOUSQUETAIRE : THÉODORE FRAENKEL**

L'épisode américain s'est passé en juin-juillet 1945 <sup>7</sup>, soit « trente après » la dernière année où Breton a vu Jacques Vaché (mort le 6 janvier 1919), d'où le titre.

Mais « Trente ans après » évoque aussi le titre de la suite des *Trois Mousquetaires*. Les trois mousquetaires de l'époque, qui échangeaient des lettres entre leurs diverses affectations militaires, avaient nom Breton, Fraenkel et Vaché. (Le quatrième étant Aragon — ne pas les confondre avec ceux du surréalisme naissant, Breton, Aragon et Soupault, tels que les a qualifiés Henri Béhar dans sa biographie de Breton <sup>8</sup>).

Théodore Fraenkel est souvent désigné par Vaché sous le terme « le peuple polonais », c'est-à-dire slave — d'où le Théodore Letzinski de la nouvelle « Jean-Michel Strogoff », *Le sanglant symbole* — donc de Pologne, « c'est-à-dire de nulle part ». Ainsi dès la première lettre à Breton (11 octobre 1916) : « Où est T. F. ? — J'ai écrit au peuple polonais, une fois je crois, en réponse à deux amusantes lettres <sup>9</sup>. » Vaché fait passer par Breton une lettre directement adressées à T. Fraenkel, dont il ne retrouve pas l'adresse, le 4-6-17. Dans une réponse à Fraenkel, le 16-6-17, il parle d'un envoi qui a eu lieu entre ces deux dates: « Je reçois à l'instant votre *Journal des praticiens* dont, collègue cher, j'ai à vous remercier — Tant pis... ! Est-ce que tous les collabos de SIC mystifient ensemble M le Birot <sup>10</sup> ? » (On aura reconnu l'allusion au pseudo-poème de Cocteau que Fraenkel avait envoyé au directeur de la revue *Sic*). On retrouve les initiales de Fraenkel à la fin de la lettre du 9-5-18, qui font deviner

7. André Breton, *La Beauté convulsive*, Musée d'art moderne/Centre Georges Pompidou, 1991, p. 364.

8. Henri Béhar, *André Breton. Le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 51

9. Jacques Vaché: *Lettres de guerre, op. cif.*, p. 41.

10. *Ibid.*, p. 50.

une correspondance directe entre Fraenkel et Vaché: « Et T. F. ? Remerciez-le, quand vous écrirez- de ses nombreuses lettres, si pleines d'observations amusantes et de bon sens - Well. » Et dans sa toute dernière lettre, du 19-12-18. Parmi ces références à Théodore Fraenkel, l'allusion au *Journal des praticiens* nous a paru une piste à suivre. Elle a très vite débouché sur un des éléments saillants de cette scène.

## UN ARTICLE SUR L'USAGE THÉRAPEUTIQUE DE LA FOURMI

Le *Journal des praticiens* était un journal technique fort lu par les étudiants en médecine. Les numéros qui précèdent l'article que nous allons isoler contenaient, par exemple, des articles de neurologie comme le bilan de l'aphasie par Pierre Marie, le résumé de l'hystérie par Bernheim, et la propre conception de l'aphasie de ce dernier théoricien. Or, nous avons découvert avec surprise lors d'un sondage dans sa collection que le n° 14 du 7 avril 1917 comportait un bref article : « Les vertus thérapeutiques de la fourmi », dans la rubrique « Vieille médecine », signé par le Dr Henri Leclerc, médecin aide major ».

Un tel sujet servait d'exutoire par rapport à l'austérité scientifique des autres articles. Ce genre d'histoire anecdotique et pittoresque était bien illustré par le docteur Cabanès dans ses ouvrages médico-historiques sur les « remèdes d'autrefois ».

La date de parution de cet article est compatible avec la fourchette de temps pendant laquelle ce numéro a pu être lu par Fraenkel. On peut penser que Théodore Fraenkel - un jeune homme mélancolique, mais qui aimait la mystification - a envoyé à Vaché cet article plein d'humour - ou *d'umour* - , afin de l'amuser avec ses recettes incongrues. En voici quelques extraits. Après une citation de la fable de La Fontaine, l'auteur déclare :

*Il est, en ejèt, peu d'insectes auxquels la vieille médecine ait fait plus d'emprunts et les nombreuses vertus thérapeutiques que lui attribuaient nos pères, peuvent compenser largement l'absence de vertus altruistes que lui reprochait le fâbuliste.*

Puis il cite Pline et divers modes d'administrations des fourmis contre des maladies variées. Il rapporte que les Arabes l'utilisent en liniment pour ses vertus aphrodisiaques. C'est ce que nous retrouvons après le Moyen Âge et sainte Hildegarde :

*Nourris des enseignements de l'École arabe, les médecins de la Renaissance sont unanimes à célébrer les ejjèts stimulants de la fourmi sur les fonctions génitales.*

II. Dr Henri Leclerc: « Les vertus thérapeutiques de la fourmi », *Journal des praticiens*, n° 14, 7 avril 1917, pp. 219-222.

Dans un chapitre intitulé: « De la stérilité qui est défaut d'engendrer aux hommes, de leur impuissance de froideur et maléfice », Ambroise Paré recommande un liniment à base d'œufs de fourmis, dont il convient d'oindre les parties génitales. De même Adovrandi :

*En employant les fourmis ailées infusées dans l'huile de sureau, on obtient un remède qui n'a pas son pareil en ce monde pour le satyriasis, non pour le calmer, mais pour le provoquer, selon la remarque d'Adovrand [Adovrand : De Insectis, 1638].*

Puis il cite un cas de Lazare Rivière qui prescrit un opiat à base de fourmis à une dame très désireuse d'avoir des enfants venue lui demander un remède pour « réveiller des facultés qu'elle croyait mortes ».

*A la même époque, un médecin anglais, Moufet, fait des propriétés de la fourmi un éloge presque lyrique : « On l'accuse bien, dit-il, de provoquer par sa morsure une rougeur de la peau; je n'en suis pas surpris : ce qui m'étonne plutôt, c'est que nous ne devenions pas entièrement rouges de honte en voyant, dans un corps si minuscule, tant d'industrie, en réfléchissant à tant de veilles, de labeurs, de voyages et de sueurs. » Il n'est guère de maladie qui lui résiste: la fièvre vous brûle-t-elle de ses feux? On éteindra l'incendie au moyen d'une eau merveilleuse dont l'auteur tenait la recette de son ami Gesner : remplir d'eau miellée une tasse qu'on introduit ensuite dans une fourmilière, pour que ses habitants puissent y tomber facilement; dès que le liquide en contient assez, agiter le vase et soumettre à distillation. S'agit-il de maux d'oreilles? On remplit un verre de fourmis et de leurs œufs et l'on met le tout au four avec du pain, jusqu'à ce que ce dernier soit cuit; on trouve alors une eau dont l'instillation dans l'oreille fait disparaître la douleur. La rétention de l'urine engendre-t-elle une hydropisie ? On boira dans du vin blanc vingt fourmis avec autant de leurs œufs ; la guérison ne tardera pas.*

Et le médecin anglais l'utilise aussi pour ses effets aphrodisiaques :

*Il est des hommes dont, par suite de l'âge et de la maladie, le pécule décroît (pour employer l'expression du poète) et qui ont perdu le libre exercice de leur organe à tel point, que lorsqu'ils veulent remplir leur devoir d'époux, cela leur est impossible, libertatem penis amiserunt ut mariti officio, si velint, haud posint fungi.*

Pour ceux-ci il préconise des frictions d'huile de fourmis.

La fourmi se retrouve à la base de nombreuses préparations : « eau de magnanimité », « huile acoustique de Mynsicht », esprit de fourmis, huile de fourmis, etc., sans parler de ses œufs.

En procédant à son analyse chimique, le XVIII<sup>e</sup> siècle ne dissipe pas ses prestiges, au contraire. L'acide formique et les formiates qui sont alors découverts sont réputés augmenter dans de fortes proportions la force musculaire et sont doués d'une action diurétique. La presse extra-médicale s'en empare et en fait une véritable panacée.

Le tenancier de bar du Nevada suivait donc cette médecine traditionnelle, bien connue en Angleterre, et qui perdurait dans les coins arriérés du Nouveau Monde, apportée par le biais des traditions familiales et des charlatans ambulants. Il y a peu de chance qu'il s'agisse d'une thérapeutique des indiens. Il est peu probable qu'il s'agisse d'une découverte personnelle. Seule originalité par rapport aux médecines citées, son administration à l'état cru, c'est-à-dire vivant.

### USAGE ESTHÉTIQUE D'UNE RECETTE THÉRAPEUTIQUE

La communication de cet article par l'un des carabins avait pour but d'épater leur correspondant, et n'était pas dépourvue de poésie.

Breton lui-même a cité une recette thérapeutique dans un poème, « Nœud des miroirs », recueilli dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), titre, remarquons-le en passant, qui évoque « le pyrogène à cheveux rouges » (cf. plus haut) d'un petit poème d'Apollinaire. Il l'a repris dans ses *Poèmes* (1948) :

*Ou encore comme la formule*  
*Teinture de passiflore*                      *ââ 50 cent. cubes*  
*Teinture d'aubépine*  
*Teinture de gui*                              *5 cent. cubes*  
*Teinture de scille*                          *3 cent. cubes*  
*qui combat le bruit de galop* <sup>12</sup>

C'est un « collage », comme l'a remarqué Gérard Legrand <sup>13</sup>, que cite en note Marguerite Bonnet. Nous ajouterons que ce collage est de type ducassien. Il termine une série également ducassienne de comparaisons du type « beau comme », concaténées par des mots reliés par des anadiploses et porteurs d'équivocité sémantique. Le *bruit de galop* a pour référent un bruit spécifique entendu à l'auscultation d'un cœur atteint d'une malformation spécifique. La formule magistrale ci-dessus est celle d'une médication aux effets sédatifs et antispasmodiques qui pouvait être utilisé chez un cardiaque.

Remarquons que ce cocktail thérapeutique cité à des fins littéraires avait quelques précurseurs dans la littérature décadente : non seulement Huysmans avait reproduit à la fin d'*À rebours* une ordonnance de médecin, mais Remy de Gourmont, dans *Le Latin mystique* (deuxième tirage en 1912), avait donné une très poétique formule de médecine lapidaire extraite du *Livre des gemmes* de Marbode <sup>14</sup>.

12. André Breton, *Œuvres complètes*. NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t 1, p. 88.

13. Gérard Legrand, *André Breton en son temps*, Le Soleil noir, 1976, p. 100.

14. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Editions du Rocher, pp. 236-237.

Il est évident qu'a joué aussi pour le choix de Breton l'euphonie des noms poétiques comme *aubépine* et *passiflore*. Mais aussi l'abréviation mystérieuse *ââ* (*d'ana*, signifiant «de chacune de ces substances »)) qui rappelle « *Monsieur Aa, l'antiphilosophie* », de Tristan Tzara, voire les propos de certain héros de Jarry... On peut en outre y entendre deux mots du couplet que Breton cite dans son étude sur *Guillaume Apollinaire*, écrite sous son égide (*L'Éventail*, 15 octobre 1918, repris dans *Les Pas perdus*) :

*As-tu connu Guy au galop  
Du temps qu'il était militaire  
As-tu connu Guy au galop  
Du temps qu'il était artij/ot  
À la guerre* <sup>15</sup>

Mais revenons à nos fourmis. Breton ne pouvait qu'avoir discuté de cet article avec Fraenkel. Cette association paraît la seule explication - très idiosyncrasique de la part de Breton - de cette évocation de Vaché.

Le déclencheur du souvenir nous paraît être l'« objet surréaliste) par excellence de cette scène : le verre de fourmis. Un médicament merveilleux.

Parmi les déterminations psychologiques du moment, il n'est pas interdit de penser que le caractère d'élixir de jouvence, ou les vertus aphrodisiaques, de ce médicament surréaliste, entrent en résonance avec certains traits du contexte : le poète vieillissant va contracter mariage à Reno avec la jeune femme qu'il avait rencontrée à New-York.

## QUANT AU TAMANOIR

À la lumière de ce facteur extrinsèque, nous ne pouvons plus considérer comme pertinente l'identification que fait Georges Sebbag entre Vaché et le barman par le biais du tamanoir :

*Dans « Trente ans après », le patron de bar qui absorbe des quantités de fourmis vivantes, incarne parfaitement le tamanoir ou grand fourmilier. Corpulent et hilare, ce patron fort inquiétant brandit son acte de naissance pour prouver qu'il ne vieillit plus depuis qu'il est tamanoir. Aux yeux de Breton, les conditions semblent alors réunies pour que surgisse en plein désert du Nevada de l'intérieur même du bar, son jeune et éternel ami Jacques Vaché* <sup>16</sup>

Le caractère *hilare* du personnage ne doit pas faire illusion, et permettre de l'assimiler avec Vaché, qui signait souvent ses lettres du pseudonyme antilogique *Jacques Tristan Hylar* <sup>17</sup> (I. T. H dans l'édition Losfeld). Quant à l'assimilation du barman américain buveur de fourmis au représentant des

15. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1988, t 1, p. 202.

16. Georges Sebbag, *L'Imprononçable jour de sa mon. Jacques Vaché janvier /9/9*, Jean-Michel Place, 1989, ch. 22.

17. Cf. Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, réunies et présentées par G. Sebbag. Jean-Michel Place, 1989.

myrmécophagidés, elle est encore moins crédible. Ce sont les fourmis qui déclenchent le souvenir, et non leur prédateur. Cette entité est donc superfétatoire.;

On sait que Marguerite Bonnet a présenté le tamanoir comme une figure emblématique de Breton, le « grand indésirable »<sup>18</sup>. Pour expliquer l'ex-libris de Dali pour « André Breton le tamanoir », - qui est une interprétation paranoïaque critique de son tableau « Le Grand Masturbateur » - , et citant le « Jugement sur lui-même » sur les « Grands indésirables »<sup>19</sup>, - texte repris sous le portrait d'André Breton au microscope dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938)<sup>20</sup>, cette commentatrice trouvait la source de et animal dans « Sludge le médium » de Robert Browning, - cité par Breton dans ses *Entretiens* (1952)<sup>21</sup> (pour le comparer au Hugo des tables tournantes), et ce poème ayant été traduit par la femme du biologiste Émile Duclaux, comme celui-ci est cité à propos du mythe des « Grands transparents »... Tout ceci nous paraît une surinterprétation (Umberto Eco) à partir d'éléments où tourne en rond une critique purement interne et dévotieuse.

Comme pour beaucoup de « Merveilles de la Nature » (dont des animaux comme le Pagure, le « camé Léon », l'héloderme suspect, etc.), nous pensons que cet animal été très tôt élu par le jeune André Breton grâce à la littérature pour la jeunesse sur l'histoire naturelle. Un « Buffon de la jeunesse » décrit le tamanoir (*grand tamandua* et *tamandua* des brésiliens) avec le fourmilier et le tatou<sup>22</sup>, et on le retrouverait dans les livres de vulgarisation scientifique comme ceux de Louis Figuier ou les journaux comme *La Nature*... De même, dans les descriptions et illustrations dans les romans d'aventures, parmi lesquels nous ne ferons que mentionner le chapitre qui lui est consacré dans un roman où défile toute la faune sud-américaine, après un chapitre sur les fourmis blanches: *Les Exilés dans la forêt* du capitaine Mayne-Reid<sup>23</sup>.

L'argumentaire de Marguerite Bonnet est repris par José Pierre dans une note consacrée au poème « Après le grand tamanoir » (daté du 20 mai 1931 et publié en 1932 dans *Le Revolver à cheveux blancs*). Il ajoute, pour expliquer le choix du grand tamanoir, que Breton partageait avec Éluard une « aversion » envers les fourmis : « En 1935, en vacances dans les Landes, à Montfort-en-Chalosse, chez Lise Deharme, ils se plaisaient tous à arroser d'essence les fourmilières qu'ils rencontraient et à Y mettre le feu<sup>24</sup>. » Cette conduite n'a pourtant rien d'extraordinaire pour qui vit à la campagne, et il

18. Marguerite Bonnet, « André Breton le tamanoir », *Le Magazine littéraire*, n° 254, mai 1988, pp. 39-40.

19. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1992, t II, p. 663.

20. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t II, p. 795.

21. André Breton, *Entretiens*. NRF, Idées/Gallimard, 1969, p. 87.

22. *Histoire naturelle extraite de Buffon et de Lacépède*. Tours, Alfred Mame et fils, 1874, pp. 127-129.

23. Mayne-Reid, *Les Exilés dans la forêt*. Hachette, 1939, ch. XXV.

24. André Breton, *Œuvres complètes, op. cit.*, t II, p. 1333.

n'est aucun besoin de faire intervenir une quelconque phobie (pourquoi pas du sadisme, pendant qu'on y est ?).

Le poème ne parle pas du tamanoir. Comme le bas de femme sur lequel il démarre, c'est un poème « érotique-voilé ». Il commence par le clair-obscur, pour le **moins**, et se termine sur le « jour ». En voici le début :

*APRÈS LE GRAND TAMANOIR*

*Des bas de femmes tamisent la lumière de Londres  
Les quais sont des gares noires de monde mais blanches  
de générations disparues  
Et quand je dis Londres c'est pour la forme du poème*<sup>25</sup>

Les associations de ces vers peuvent être reconstituées assez aisément. Premier vers : *Tamise* entraîne *Londres* et le *noir*, par antithèse, la lumière. Dans le second vers, le cliché est revitalisé par une autre antithèse. Au troisième vers, il confirme notre hypothèse. Enfin il poursuit le syntagme : « la forme du poème ».

Comme le manuscrit de son cahier d'écolier ne comporte pas de titre, nous supposons que ce titre a été mis après coup, et n'a pas servi d'inducteur. Les premiers vers, par le biais de *tamise* et de *noir*, ont pu susciter le signifiant *tamanoir*, transformé en « grand tamanoir » comme dans « grand fourmilief », voire « grand soir »...

Nous n'avons pas retrouvé mention du tamanoir dans les « jeux surréalistes » du petit groupe rassemblé après-guerre sous la houlette de Breton, tant le « Jeu des analogies: Et si c'était un animal? » (1952) que « Les animaux surréalistes » (1954)<sup>26</sup>. Comme s'il n'avait plus la cote parmi les représentants du bestiaire surréaliste.

À l'usage des enfants, Desnos prendra cet animal pour thème d'une de ses chantefables : « Avez-vous vu le tamanoir ? »

Et nous le retrouvons chez un des plus sûrs mémorialistes de l'époque, Aragon, dans *Le Roman inachevé* (1956). Dans « Les mots m'ont pris par la main », il décrit les premiers essais d'écriture automatique et leurs trouvailles :

*Et nous faisons surgir d'étranges animaux  
Car l'un de nous avait inventé pour les mots  
Le piège à loup de la vitesse  
Garçon de quoi écrire Et naissaient à nos pas  
L'antilope-plaisir les mouettes compas  
Les tamanoirs de la tristesse  
Images à l'envers comme on peint les plafonds  
Ilybrides du sommeil inconnus à Buffon  
Etres de déraison Chimères*<sup>27</sup>

25. *Ibid.*, p. 82.

26. Archives du surréalisme 5. *Les jeux surréalistes*. éd. Emmanuel Garrigues. NRF, Gallimard, 1995, pp. 122 sq. et pp. 194 sq.

27. Aragon, *Le Roman inachevé*. NRF, Poésie/Gallimard, 1985, p. 81.

Après les hybrides de mots, ce type de métaphore ducassienne et ces allusions à Buffon renvoient au « tableau de chasse » évoqué dans *Une vague de rêves* (1924), à propos des premières expériences d'écriture automatique :

*C'était au temps que, nous réunissant le soir comme des chasseurs, nous faisons notre tableau de la journée, le compte des bêtes que nous avions inventées, des plantes fantastiques, des animaux abattus. La proie d'une accélération, nous passions un grand nombre d'heures à cet exercice qui nous livrait d'étranges contrées de nous-mêmes* <sup>28</sup>.

Ce texte écrit à chaud où se conjuguent la quête de l'inconscient freudien et les romans d'aventures, sera cité dans ses entretiens avec Dominique Arban en 1968 <sup>29</sup>.

## CONCLUSION

Pour punctiforme qu'il soit, cet exemple montre que Breton n'a pas donné les clés de son texte et de son souvenir au lecteur. Coquetterie et provocation, ludisme et désir d'être le maître du jeu : nous n'entrerons pas dans ses motivations psychologiques ou de stratégie littéraire. Nous soulignerons que dans les productions de cet écrivain qui est parmi les plus « livresques » de la littérature française (non seulement dans ses essais théoriques, mais aussi dans ses productions « spontanées »), il est souvent possible de le prendre souvent en flagrant délit du fait, à des degrés divers, comme nous l'avons montré ailleurs <sup>30</sup>, et comptons le montrer plus amplement.

Ce jeu du message caché, le lecteur ou l'historien de la littérature peut y participer. Mais pour le trouver, il doit sortir du champ étroitement balisé par le Maître du Jeu.

Cet exemple montre d'autre part l'intérêt d'une prise en considération de la littérature « médicopsychologique » pour reconstituer l'horizon du jeune Breton de ses années de formation <sup>31</sup>. De la neuropsychiatrie de guerre la plus rude aux « sciences psychiques » les plus éthérées, en passant par l'associationnisme des études sur « Poésie et folie », cette autre sorte de « littérature » est un des fondements de l'originalité de son œuvre, et de l'impact du mouvement surréaliste après la première guerre mondiale.

28. Aragon, *Une vague de rêves*. Seghers, 1990, pp. 13-14.

29. Aragon parle avec Dominique Arban. Seghers, 1968, p. 46.

30. Alain Chevrier, « Une source cachée de L'Immaculée Conception », *Mélusine*, n° XIII, Le surréaliste et son psy, L'Age d'Homme, 1992, pp. 49-70.

31. Alain Chevrier, « Charcot et l'hystérie dans l'œuvre d'André Breton », in Marcel Gauchet et Gladys Swain, *Le Vrai Charcot*, Calmann-Lévy, 1997, pp. 239-282.

# « QUATRE ANS APRÈS LE CHIEN » DE BENJAMIN PÉRET, PRÉLUDE À L'AMOUR SUBLIME

Richard SPITERI

Quatre ans après le chien

à Pierre UNIK

*Ici commence la maison glaciale  
où la rotondité de la terre n'est plus qu'un mot  
aussi léger qu'une feuille  
dont la nature importe peu  
Dans la maison glaciale danse  
tout ce que le mouvement de la terre ne peut pas empêcher de danser  
toute la vie impossible et souhaitée tant de fois  
tous les êtres dont l'existence est improbable  
Là le temps équivaut au partage d'un empire  
à une longue marche de Lilliputiens  
à une cataracte de J 800 mètres de hauteur*

*Passons aux actes  
Une jeune femme entre dans la maison glaciale  
fend un escalier dans toute sa longueur  
et le couvre de jûmier  
un jûmier d'étoiles rongé par les dollars  
Elle passe sa main sur ses yeux  
et la Liberté éclairant le monde est la place de l'escalier  
Elle crie tempête jure  
à tel point que l'air en est bouleversé  
Les oiseaux nécrophages  
qui sont peut-être des insectes  
tombent du plafond  
s'enfoncent dans le sol  
et vont se fIXer pour toute l'éternité  
au centre de la terre  
qui en est tout émue*

*C'est alors qu'apparaît la maladie du sommeil  
Le sommeil des arbres excite les vagues lubriques  
et l'amour bondit comme un chien hors de sa niche  
Autrement dit les vagues n'ont pas la force la foi qui soulève  
les montagnes  
Je leur prête mon sexe et tout est dit  
et nous sommes tous très satisfaits*

*Une heure plus tard je le serai moins  
car je marcherai sur ma barbe  
La maison glaciale s'est déplacée  
comme un tremblement de terre  
et un caractère énergique  
voici qu'à la chaleur communicative des banquets  
un nouvel aspect des montagnes  
doit son existence à une impropriété des termes  
Il n'en faut pas plus pour qu'un savant  
un savant authentique à ce qu'on dit  
crie au miracle  
Dans toutes les classes de la société  
on ne songe plus qu'à jouir avec tous ses organes  
Un député qui joua un rôle dans l'Affaire  
affirme qu'il jouit par les poumons  
Je veux bien le croire  
quant à moi je monte dans un arbre  
qui porte la tour Eiffel dans son ombre  
et dont les racines ont vomi le soldat inconnu  
De là j'aperçois la maison glaciale  
dans le bec d'une tourterelle  
Est-ce la paix ou la guerre  
Vite un taxi un aéroplane un cheval  
Ça y est je suis arrivé  
et mes jambes deviennent extraordinairement fortes  
C'est qu'elles s'allongent outre mesure  
Je suis un arbre immense qui couvre la terre de son ombre  
Ah vous pouvez rigoler maintenant  
vous n'êtes pas près de voir la lumière du soleil  
Le soleil est une éclipse qui dure toute une époque géologique  
et les enfants de l'époque ne s'en rappellent pas la couleur  
Ceux pour lesquels la maison glaciale de leurs cheveux  
est une chambre d'amour  
ont le bonheur aux lèvres  
mais lorsqu'ils perdent leurs lèvres*

*ils s'ennuient tellement  
qu'ils envient la vie des insectes adultes  
C'est alors que je passerai  
un rocher dans les mains  
attendant que l'oiseau de la résurrection  
se pose lourdement sur mon épaule  
La droite ou la gauche*

Benjamin Péret <sup>1</sup>

Léon Robel analyse justement « Quatre ans après le chien » à la fin de son article intitulé « Le Grand Jeu » <sup>2</sup>, mais en post-scriptum il dit que « d'autres interprétations de [*Le Grand Jeu* de Péret] sont non seulement possibles mais nécessaires <sup>3</sup> ». En suivant le conseil du critique nous nous penchons à notre tour sur le poème déjà commenté.

La dédicace à Pierre Unik pourrait nous renseigner sur la date approximative de la composition du poème. Pierre Unik confia son premier texte au n° 6 de *La Révolution surréaliste* de mars 1926, ce qui rend plausible la supposition que « Quatre ans après le chien » se soit ajouté tard au recueil.

L'intertexte nous amène à faire un premier rapprochement avec la plaquette *Calendrier Cinéma du Cœur abstrait Maisons* que Tristan Tzara fit publier en 1920. Péret célébra la plaquette avec un texte abracadabrant où éclate son enthousiasme en particulier pour « Maison Flake » dont il cite un extrait <sup>4</sup>. Henri Béhar commente « Maison » de la façon suivante: « outre ses multiples sens habituels, le terme [...] désigne l'une des douze demeures du zodiaque où se situe la planète régissant la destinée de chacun <sup>5</sup> ». Le syntagme « maison glaciale » se caractérise par une température extrême. Il y a au moins une autre poésie dans *Le Grand Jeu* qui commence par une notation de ce genre. Il s'agit d'« Attention au simoun » dont le début se signale par une chaleur torride. Pour retourner à « Quatre ans après le chien », l'occurrence de « feuille » au troisième vers est doublement importante: d'abord parce que le mot annonce l'apparition plus loin d'un arbre énorme, ensuite parce que « maison » entraîne la production d'« arbre » - ou d'un de ses sèmes - comme on peut le voir dans un autre poème du *Grand Jeu*, « J'irai veux-tu »: « Il était une grande maison [...] / dont le maître était un hêtre <sup>6</sup> ». Bien que le froid polaire gèle le cycle de la vie « ( la rotondité de la

1. « Quatre ans après le chien » fait partie du recueil *Le Grand Jeu* (1<sup>re</sup> éd., Gallimard, 1928). Le poème se trouve dans: Benjamin Péret, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Losfeld, 1969, pp. 146-149.

2. Voir: Léon Robel, « Le Grand Jeu », *Action Poétique*, n° 70, 1977, pp. 33-63.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 63.

4. Voir Benjamin Péret, *O. C.*, José Corti, vol. 7, p.76.

5. Tristan Tzara, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Flammarion, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, note p.661.

6. Benjamin Péret, *O. C.*, vol. 7, p.260.

terre n'est plus qu'un mot»), tout espoir n'est pas perdu puisque le poète parle d'une *danse* qui bat son plein à l'intérieur de la « maison glaciale ». Cette *danse* évoque celle que réclame Arthur Rimbaud dans *Une saison en enfer* à un moment où il admet son appartenance à la race noire primitive. Le ton n'est pas aussi désespéré chez Péret, mais la *danse* tribale reste la première étape (et éventuellement la dernière) pour « tous les êtres dont l'existence est improbable ». Cet enlèvement dans une vie inférieure se confirme par l'emploi de « Lilliputiens », mot qui vient tout droit de Lautréamont. En effet dans le Chant Deuxième, strophe 9 des *Chants de Maldoror*, nous lisons :

[...] *ils sont petits, ces brigands de la longue chevelure. fls ne seraient pas bons pour être conscrits, car, ils n'ont pas la taille nécessaire exigée par la loi. Ils appartiennent au monde lilliputien de ceux de la courte cuisse* [...]

Le syntagme « partage d'un empire » s'inscrit aussi dans le schème de l'enlèvement puisqu'il dénote une régression vers l'ère féodale. En ce qui concerne le dernier vers de la première strophe : « une cataracte de 1 800 mètres de hauteur », nous croyons que Péret lui-même le commente par une phrase du *Noyau de la comète* : « [L'homme] se voit faible, désemparé, en face des forces naturelles qui le dominent ».

Le mérite de l'article déjà mentionné de Léon Robel réside dans le fait que le critique lit *Le Grand Jeu* à la lumière du riche matériel ethnographique étudié par le sémioticien Vladimir Propp dans son ouvrage de 1963, *Les Fêtes agraires russes*. Mais si la confrontation de la poésie de Péret avec des récits ethnographiques gagne notre assentiment, ne vaudrait-il pas mieux se tourner vers des recherches dans ce domaine qui furent connues pendant les années vingt ? Opportunément, Propp critique James Frazer. Or Péret non seulement avait entendu parler de Frazer - par le biais de *Totem et Tabou* - mais il se peut qu'il l'ait lu.

Le début de la deuxième strophe de « Quatre ans après le chien » nous paraît une réécriture partielle d'un texte du *Rameau d'or* expliquant comment, en Angleterre, on guérissait le rachitisme :

[...] *on fend un jeune frêne de haut en bas sur une longueur de quelques pieds " puis on passe l'enfant nu trois fois à travers la fente au lever du soleil. Dès que l'opération est terminée, on resserre*

7. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Flammarion, coll. OF, 1990, p. 158.

8. Péret, O. C., vol. 7, p.260.

9. À propos de l'influence que, fort probablement, Frazer exerça sur Péret, voir mon article : « Péret, Freud et Frazer », *Mélusine*, n° XVI, Cultures contre-cultures, 1997, pp. 125-131.

*fortement l'arbre et l'on bouche la fente avec de la boue ou de la terre glaise* <sup>10</sup>.

Pourtant cette référence à Frazer n'épuise pas du tout le sens du poème, si bien que la situation y reste aussi mauvaise qu'elle l'est dans la première strophe. La «jeune femme» représente l'allégorie de la Liberté dont la statue se dresse à l'entrée du port de New-York. Bien entendu il s'agit d'une liberté fondée sur les dollars! Le poème décrit la «jeune femme» qui «fend un escalier». *Fendre* se rattache à *couper* qui est un verbe de valeur négative chez Péret. En plus l'«escalier» préfigure l'arbre énorme. Les conséquences des «actes» qu'accomplit la «jeune femme» se raccordent à cette même strophe 9 du Chant Deuxième de Lautréamont déjà citée. Dans le but de déchaîner un autre fléau contre l'humanité, Maldoror crée «une mine vivante de poux || » carnivores. Au moyen d'une pelle il extrait les insectes par « blocs » que, la nuit, il transporte dans les villes. Parfois les masses hideuses restent compactes. Alors :

[elles] *engendrent un tel effort, que la pierre, ne pouvant pas disperser ses principes vivants, s'élançe d'elle-même jusqu'au haut des airs, comme par un effet de la poudre, et retombe, en s'enfonçant solidement sous le sol* <sup>12</sup>

Des mots du Chant Deuxième, strophe 9 de Maldoror, continuent à se disséminer dans le poème de Péret sans parvenir cette fois à en détourner le sens. Ainsi les « blocs de poux » sont aussi grands que des « montagnes » et ils apportent « la terreur au chevet du sommeil » <sup>13</sup>. Une note de lubricité s'ajoute à « Quatre ans après le chien » qui, à ce moment, anticipe sur « Toute Une Vie », poème que Péret écrivit en 1949, dont voici trois vers :

*D'autres comme [...] le petit balai de la Chapelle prenaient de la graine de poubelle à éclore en fleurs immondes à exciter les chiens* <sup>14</sup>

La première moitié de « Quatre ans après le chien » se termine par un distique où le poète s'imagine qui marche sur sa « barbe ». Ce substantif peut avoir des connotations péjoratives chez Péret, comme dans une poésie de *De derrière les fagots* : « Leur âme céleste fait éternuer les sénateurs/dont la barbe masque une jeune violée <sup>15</sup> ». Les vers mettent en relief la lubricité de même que ses effets décevants persistant jusque dans le distique.

Le titre du poème commence à devenir déchiffrable: à supposer qu'il existât, dans le zodiaque, la maison du Chien, elle aurait indiqué un penchant

10. James Frazer, *Le Rameau d'or*, 2<sup>e</sup> édition, traduction de l'anglais par R. Stiebel et J. Toutain, Schleicher frères, 3 volumes, 1903-1911, vol. 2, pp. 495-496.

11. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 160.

12. *Id.*, *ibid.*, p. 161.

13. Nos italiques.

14. Péret, *O. C.*, vol. 2, Losfeld, p. 237.

15. *Id.*, *ibid.*, vol. 2, p.35.

pour la lubricité. Or, pendant les années vingt, le thème astral de la bourgeoisie est dominé par le Chien. Notre analyse correspond à une remarque que Péret fait dans *Le Noyau de la comète* à propos de la bourgeoisie au XIX<sup>e</sup> siècle: «Le bourgeois ne pouvait en effet proposer de l'amour qu'une caricature, conjugale le jour, libertine la nuit. 16». Pour revenir au poème, nous butons sur «une impropriété de termes», autrement dit l'amour c'est la débauche. Une fois que le mal est identifié, il suffit au poète de recourir à l'ironie pour miner l'ennemi: «la chaleur communicative des banquets» et «un savant authentique à ce qu'on dit».

Certains mots du poème («Maison Flake ») de Tristan Tzara : «*la tour Eiffel* joue au rebec »), «le gratte-ciel n'est que *son ombre*») et «un bateau alerte *dans le bec* ») 17 se répandent dans «Quatre ans après le chien ». Mais encore plus intéressante est la greffe de *Je ne mange pas de ce pain-là* qui s'insère dans le texte. En effet, pour Péret sexualité et politique vont de pair. Le poète perfore «un député qui joua un rôle dans l'Affaire [la Grande Guerre] »), estoque l'aura flottant autour du «soldat inconnu ») et n'a besoin que de feinter devant ce qu'il appelle les «pacifiques colombes *m...* 18 »). Pendant la législature d'Union nationale, les pantomimes de tel ministre qui participait à la conférence sur le désarmement, d'où il retournait pour dresser la loi sur l'organisation générale de la Nation en temps de guerre (« Est-ce la paix ou la guerre ») faisaient enrager Péret.

Après le lancement de pointes aux ennemis, le poème atteint son apogée avec le «je») de l'auteur qui se transforme en arbre. James Frazer a écrit de belles pages sur les arbres dans les croyances populaires, d'où nous tirons deux inférences: un arbre habité par un esprit est sacré et un arbre peut être l'habitable d'une divinité 19. Le vers de Péret: «Je suis un arbre immense qui couvre la terre de son ombre») contient des termes employés dans la proposition de Frazer: «l'arbre gigantesque destiné à étendre son ombre sur le monde entier. 20»). Outre Frazer, le fragment sur l'arbre solaire a une autre source qui est le poème «Le Voyage ») de Charles Baudelaire et notamment les vers:

*Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,  
Cependant que grossit et durcit ton écorce,  
Tes branches veulent voir le soleil de plus près!* 21

Dans le final, Péret souligne l'unité de «Quatre ans après le chien »). Les thèmes planétaire (« éclipse ») et géologique font écho au début du poème; en outre l'amertume des libertins (« ils s'ennuient tellement ») réitère le contenu

16. *Id., ibid.*, vol. 7, p.288.

17. T. Tzara, O. C., *op. cit.*, vol. 1, p. 134. Nos italiques.

18. Péret, O. C., vol. 1, p.261.

19. Voir surtout James Frazer, *Le Rameau d'or, op. cit.* vol. 3, p.531.

20. *Id., ibid.*, vol. 3, p.453.

21. Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p. 131.

du distique. Les derniers vers s'avèrent énigmatiques mais s'éclaircissent dès que l'on essaie de mieux comprendre la structure du poème. Précédemment Péret avait une hésitation: « Les oiseaux nécrophages/qui sont peut-être des insectes ». Maintenant les deux bêtes font figure de deux entités séparées: d'une part il Ya les « insectes adultes » qui sont en fait déjà morts, d'autre part il Ya « l'oiseau de la résurrection ». Le complément déterminatif dériverait de Frazer. Après l'apparition du soleil, la « maison glaciale » perd quelques-uns de ses sèmes car elle devient un « rocher ». Les deux termes du paradigme, surdéterminés par la lettre « o », ont peut-être pour référent la zone zodiacale, autrement dit le monde. Le « je » du poète reste toujours un arbre divinisé.

Pour analyser « Quatre ans après le chien », nous avons dû nous référer à un des confrères de Péret au sein du mouvement Dada, à des précurseurs du surréalisme et à un ethnologue dont la renommée pendant les années vingt déclinait à peine. Nous avons insisté sur la culture du poète dont, jusqu'ici, on a fait peu de cas. Le poème prolonge la production antérieure, par exemple, en la matière de l'expressivité hilarante. Il véhicule également des thèmes sur lesquels seront bâtis des ouvrages à venir.

*Université de Malte*

# RÉFLEXIONS CRITIQUES

# SURRÉALISME ET PSYCHANALYSE: UN DÉBAT TOUJOURS D'ACTUALITÉ

Paule PLOUVIER

À la Fenêtre noire des poètes, Lectures bretoniennes de François Migeot; André Breton et les surprises de l'Amourfou de Jean-Luc Steinmetz ; Dali ou le filon de la paranoïa critique de Ruth Amossy, voici, pour le plaisir du lecteur, trois textes parus entre 1994 et 1995, se reportant tous trois, quoique de façon différente, aux rapports entretenus par le surréalisme avec la psychanalyse. Ces trois publications viennent rappeler qu'en dépit d'une certaine rumeur qui voudrait que la psychanalyse soit passée de mode, et avec elle un certain type de lecture, les rapports que le surréalisme revendiqua avec la psychanalyse furent vivaces et féconds.

Non que ces rapports soient clairs. Il n'est pas utile ici de revenir sur une histoire des rencontres entre Freud et Breton d'une part, Lacan et Dali d'autre part. Cette histoire a déjà été faite. Par contre une étude systématique des concepts et notions empruntés par le surréalisme à la psychanalyse, l'infléchissement (d'aucuns diraient la trahison) que le surréalisme leur a fait subir, la genèse de la conception de la création dans le surréalisme et son évolution débouchent sur une recherche qui est loin d'être tenninée. Le débat ouvert par l'article de Jean Starobinski sur «Freud, Breton, Myers» sous réserves de Gérard Legrand qui voit dans Hegel et Pierre Janet une influence beaucoup plus grande que celle de Freud, y compris dans le problème de la création, enfin la présence largement évoquée de Lacan à propos de la paranoïa critique sont autant de points sur lesquels des réponses, sinon des précisions, restent à donner.

On ne peut, en effet, oublier que la reprise lacanienne de l'œuvre de Freud, l'emploi fécond de la notion de signifiant, la réinterprétation du concept de sublimation, central dans la question qui nous concerne, jouent également et que parler de la psychanalyse et du surréalisme ce n'est pas seulement envisager la reprise des notions freudiennes telle que peut le faire Breton dans les années trente mais également l'évolution que ces notions subissent à la suite de Lacan.

Enfin, pour compliquer la question, il n'est pas inutile de se demander dans quel sens ont pu jouer les influences et jusqu'à quel point la pensée lacanienne concernant la création n'a pas été elle-même directement nourrie par les expériences des surréalistes.

Or c'est à ces différentes facettes de la question que chacun des livres cités vient donner une illustration, en insistant - et en cela consiste leur originalité - sur leur volonté de faire une lecture de l'œuvre, enrichie certes par tout un apport conceptuel, mais en refusant, comme cela fut de mode un certain temps, de faire de l'œuvre le matériau d'une interprétation analytique des structures psychiques de l'auteur - refus de principe qui n'est pas, il est vrai, toujours respecté.

Dès la première page François Migeot nous en avertit, l'enjeu est « d'expérimenter, au-delà des jouissances qu'elle procure, les pouvoirs de la littérature » et de « montrer qu'en déployant un texte un sujet de l'énonciation critique se dessine ». Pour ce faire et en dépit d'une affirmation discutable, du moins dans sa formulation abrupte, - « Breton n'est pas freudien » - François Migeot en prenant tout d'abord *Les Vases communicants* pour objet, examine pas à pas les termes employés par Breton concernant le travail du rêve et les met en rapport avec ceux proposés par Freud dans son célèbre ouvrage *L'Interprétation des rêves*. Mais ce n'est pas pour faire des analyses de rêves et de lapsus proposés par Breton dans *Les Vases communicants* une reprise au second degré selon la méthode analytique. En effet, constate François Migeot, c'est moins en disciple de Freud qu'en concurrent que Breton se présente. Il s'agit « d'une stratégie » où seront utilisées par le surréalisme les notions apportées par Freud sur le travail du rêve. Il revient donc au critique de se lancer dans une traque où toutes les démonstrations de fidélité à la méthode analytique apportées par Breton, les retournements et contradictions liés à ces analyses sont repris et démontés.

Il ne saurait y avoir pour Breton, constate-t-il, de partition de principe entre la réalité et le rêve. Le rêve est bien comme le voulait Freud « l'accomplissement d'un désir », mais il n'est pas question de faire de ce désir l'impossible réalité. Breton se refuse « d'exiler le rêve dans la distance du langage et de l'analyse qu'il rend possible, mais (exige) de rester l'otage de l'image vivante et de jouir de cette présence au rêve ». Soulignant à quel point Breton, fidèle en cela au surréalisme, se refuse en dépit des apparences que lui imposent ses emprunts à Freud, à admettre une coupure radicale entre rêve et réalité et maintient au contraire une continuité fluide de l'une à l'autre, la réalité n'étant en rien la terrible ananké freudienne, François Migeot retrouve à l'œuvre dans *Les Vases communicants* une « circulation du monde-rêve-poésie » où, comme dans le jeu de l'un dans l'autre, et dans le plus pure tradition surréaliste, les différents ordres de réalité loin d'être séparés concourent aux yeux de Breton à fournir les situations du « hasard objectif » où le désir taille à vif son objet dans la réalité, celle-là même qui se couchait « comme un chien fourbe » aux pieds de Nadja. Cette étude montre ainsi combien le freudisme de Breton est plié à l'exigence d'une vision du monde que n'aurait en aucun cas cautionné Freud.

À la suite de ces analyses portant sur *Les Vases communicants* une série d'études portant sur *L'Amourfou*, *Nadja*, ou *Poisson soluble* nous éloigne un

peu du problème initial. À la différence de la première, les études sur *L'Amourfou* et *Nadja* en particulier reviennent sur la position de principe qui avait été posée, celle de ne chercher dans le texte que les « effets » d'inconscient surgis de la création des images sans vouloir déduire de ces effets les possibles structures psychiques de l'auteur. Peut-on valablement tirer de la comparaison entre certaines anecdotes relatées dans *Nadja* avec les définitions de la perversion selon Lacan des conclusions sur le « fétichisme » de l'auteur? N'Y a-t-il pas précisément dans l'œuvre poétique une utilisation de ces données qui les transpose de telle sorte qu'il soit impossible de les reverser telles quelles au compte d'une caractérologie sans du même coup supprimer la littéralité de l'œuvre et l'effort de sens vers lequel elle tend? On retrouve là un débat qui n'est pas clos entre la sublimation au sens freudien du terme et la sublimation telle que Lacan la reprend et l'élargit en critiquant les tentatives qui visent à chercher dans une œuvre une satisfaction névrotique détournée. Toutefois par le choix qui est le sien François Migeot permet, au risque de la contradiction, que soit poursuivie une recherche d'approfondissement des textes et de leur place dans le panorama actuel des idées.

C'est par contre avec un mélange de prudence et de rigueur que Ruth Amossy reprend le problème de l'utilisation par Dali de la thèse de Lacan et l'invention de la paranoïa critique. Le sujet pourrait paraître rebattu. La paranoïa critique et les tableaux qui accompagnent le développement de la thèse soutenue par Dali ont en effet immédiatement fasciné et nombreux déjà sont les ouvrages consacrés à ce sujet. Mais c'est avec une connaissance très exacte des limites à l'intérieur desquelles la création artistique et le savoir analytique ou plus précisément la « paranoïa critique » peuvent jouer que Ruth Amossy développe ses analyses. Breton aussi bien que Dali avaient en effet été frappés par ce phénomène que reproblématisera la thèse de Lacan : dans le type de « folie » que représente la paranoïa, le système délirant qui se met en place « s'instaure avec une conservation complète de la clarté et de l'ordre de la pensée, le vouloir et l'action » ainsi que le souligne Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*. Une réalité qui se transforme sous le lucide regard de l'esprit, nous ne sommes pas loin du pari de Rimbaud de faire la conquête de la réalité par le long mais raisonné dérèglement de tous les sens. Ainsi la volonté de chercher à expérimenter le monde selon d'autres lois ne se présente plus comme une fuite mais au contraire peut apparaître comme la possibilité d'élargir la notion d'homme total et d'y réintégrer la folie, ce qui, après tout, rejoint la position de Freud pour qui le « délire » était une tentative, erronée certes, d'adaptation à la réalité et non une chute hors de l'humain. Mais à ces positions partagées avec Breton, Dali ajoute une admiration pour le « dynamisme » du délire. « Un dynamisme producteur qui façonne non seulement la perception du réel, mais aussi la figuration plastique et l'écriture poétique » (p. 18). Ruth Amossy souligne combien cette puissance créatrice s'éloigne de la passivité réceptrice de l'écriture automatique et permet aux

yeux de Dali une véritable conquête de l'irrationnel qui s'oppose à la conception classique du malheureux poète soumis à son propre délire et incapable d'utiliser des richesses qu'il ne contrôle plus. Ainsi la paranoïa, de par son caractère spécifique, peut directement participer de l'activité créatrice puisque, précisément, l'activité critique accompagne constamment le délire pour saisir les images et leurs enchaînements afin de mieux les donner à voir.

Cependant, pour claire qu'elle puisse paraître, cette position soulève de sérieux problèmes théoriques. Ruth Amossy prouve combien l'activité critique qui, selon Dali, doit montrer comment s'élabore l'interprétation délirante et en éclairer la logique propre sans aucunement interférer au nom de la raison, se trouve placée dans une position ambiguë. C'est en effet supposer que l'activité critique n'est qu'un miroir qui mettrait entre parenthèses le savoir analytique. Avec une grande justesse Ruth Amossy note que Dali «rêve d'un discours sur la paranoïa critique qui demeurerait le discours de la paranoïa critique» (p. 23) et qui épouserait en son sein le mouvement du délire tout en demeurant «critique», en sorte que seraient conservés «à la fois les avantages de la productivité délirante et ceux de la maîtrise spéculative».

Il ne s'agit pas pour Ruth Amossy de chercher à sortir de cette impasse théorique imposée par Dali. Mais, après l'avoir reconnue comme telle, en passant du côté de la réception de l'œuvre et en s'appuyant sur les écrits de Dali et sur le savoir analytique qu'ils reflètent, de tenter d'accompagner le mouvement créateur de l'artiste. Les études sur *La métamorphose de Narcisse*, sur les variations de *L'Angélu*s de Millet travaillent à la fois sur les paradoxes d'une création qui se donne comme un point focal où convergeraient la spontanéité du fantasme et la malice en quelque sorte de son interprétation en sorte qu'à l'étude de l'objet extérieur - entendons le tableau de Millet ou le thème mythique de Narcisse - «se superpose celle du sujet et de son espace intérieur: le critique s'écoute lui-même avec le projet conscient d'expliquer le caractère œdipien du tableau de Millet» (p. 34), le critique étant ici Dali lui-même. Suivre pas à pas Dali dans cette réinterprétation, c'est se donner les moyens de comprendre «comment le pastiche s'effectue par le biais du délire d'interprétation et plonger au cœur de la productivité surréaliste». Quant à ce qui relève réellement de l'inconscient de ce qui est calculé dans la genèse de l'œuvre, si la lecture éclairée du tableau ne peut finalement pas le dire, peut-être l'autobiographie de Dali par lui-même nous en apprend-elle plus? À la différence de la peinture ces récits témoignent d'une difficulté véritable de la part de l'artiste à faire le rapport entre le réel et l'imaginaire. Cette incapacité, «croissante à distinguer entre les deux» conclut Ruth Amossy, est non seulement au fondement d'une esthétique féconde mais aussi une «altération dangereuse du sens de la réalité» (p. 105). Certes, cette altération témoigne d'une «familiarité avec la folie» et prouve la réalité des tendances paranoïaques de l'artiste, mais le narrateur autobiographique qu'est ici Dali raconte un parcours avec «la lucidité de celui qui a su

l'accomplir jusqu'à son dénouement heureux » et il le relate « avec l'autorité de son expérience vécue, mais aussi de son savoir analytique ». (p. 107) Des tableaux aux écrits se confirme ainsi la richesse créatrice ouverte par la reprise de la théorie analytique, richesse que l'étude de Ruth Amossy a pu souligner en évitant habilement toute ingérence en dehors du phénomène esthétique proprement dit.

C'est avec la volonté délibérée d'entrer dans une lecture cette fois nettement interprétative du texte que Jean-Luc Steinmetz propose un nouveau parcours de *L'Amourfou*. Cependant, bien qu'il se présente dès les premières lignes comme un « témoin » et un « accompagnateur », c'est plutôt comme un analyste à l'écoute attentive qu'il mène son travail. Il est vrai que Breton lui-même double les événements qu'il raconte d'un métatexte susceptible de les éclairer. Cette attitude de Breton incorporant à son propre texte une volonté d'interprétation seconde éveille donc le lecteur au désir de se lancer à son tour dans une recherche interprétative des éléments poétiques et narratifs qui constituent ce texte, dans l'espoir de trouver un agencement susceptible de laisser surgir la scène de l'inconscient, d'autant plus cachée qu'elle est prétendument explicitée par les interprétations que propose l'auteur lui-même. Ainsi, entre autres, le jeu sur les signifiants auquel se livre Breton autour du cendrier Cendrillon lors de sa promenade au marché aux puces avec Giacometti, jeu qui couvre à la fois la « petite pantoufle » onirique modelée par Giacometti à la demande de Breton et l'objet invisible tenu par la statue que Giacometti est alors en train de terminer avec difficulté invite à une reprise qui serait éclairée à la fois par la connaissance de significations symboliques occultées par Breton et par les travaux des psychanalystes. En soulignant les affects puissants attachés au contexte érotique de la narration amoureuse, même lorsque cette narration semble traiter de l'esthétique surréaliste, Jean-Luc Steinmetz se trouve amené à proposer une lecture susceptible de nous faire remonter jusqu'aux fantasmes fondateurs de la psyché. Ainsi, s'appuyant à la fois sur une semi-confiance de Breton qui « n'écarte pas l'éventualité de souvenirs d'enfance » dans la déception éprouvée à la suite du refus de Giacometti de lui modeler la petite cuiller de rêve, qui serait aux yeux même de Breton une « pantoufle-cuiller-pénis-moule parfait de ce pénis » et les apports les plus récents de la psychanalyse lacanienne sur le phallus maternel et la dénégation de la castration, Jean-Luc Steinmetz voit en cette cuiller un objet fétiche qui mettrait « en jeu un phallus dont la mère serait imaginativement pourvue, mais qu'on ne verrait pas, ou dont elle aurait été castrée ». Le commentaire de Breton relu à travers cette nouvelle grille permet au critique de conclure que la satisfaction que Breton dit avoir éprouvée devant la cuiller serait « celle de tenir enfin là l'objet de ses vœux, à savoir ce phallus maternel dont l'évanescence même (ou la répétition clignotante) se figurerait dans une forme proposant une étrange stéréotypie » (p. 37). Avec une grande habileté cette analyse au second degré se poursuit de chapitres en chapitres pour tenter de saisir à travers les images les plus exotiques les scènes les plus

paradisiques - le dragonnier, la Orotava - la secrète mise en jeu de ces fantasmes primordiaux. Analyse qui jette ça et là des lueurs extrêmement vivifiantes grâce aux rapprochements inédits auxquels elle conduit. Bataille est en effet rarement évoqué dans la lecture d'un texte de Breton. Or, remarque Jean-Luc Steinmetz, en mettant de façon inattendue «de la libido dans ce fonds primordial» que représentent les « grands rois de la faune jurassique », Breton agit de façon exactement semblable à celle de Bataille lorsqu'il scrutera « la scène de Lascaux ».

N'y a-t-il pas cependant comme une distorsion entre ce qui a été affirmé d'emblée, la volonté de laisser au texte littéraire toute sa liberté d'invention signifiante ainsi que sa valeur de transmutation du réel, et la nécessaire réduction à des topoï psychanalytiques qu'implique la démarche interprétative? D'autre part quel est l'inconscient mis en jeu, celui de l'auteur ou celui du lecteur? Peut-on accepter autrement que comme une hypothèse enrichissante la promenade au Fort bloqué où, « mise à l'épreuve de la mère, Jacqueline devient une figure équivalente ou rivale» (p. 88), entraînant ainsi un désir de meurtre symbolique? Il n'empêche que la reprise du commentaire du célèbre poème de « La nuit du tournesol », en soulignant à quel point ce récit témoigne « plus ou moins à l'insu du narrateur, d'une réorganisation paranoïaque du vécu (et le phénomène d'écriture est ici tout puissant) transformant en indice un certain nombre de traits» nous replace dans les pouvoirs de l'écriture et rend au récit toute sa capacité de signification indépendamment du caractère prémonitoire que Breton voulut y voir. Jean-Luc Steinmetz n'ignore pas que le secret littéraire, qu'il concerne ou non les textes surréalistes, est « exposé à la lettre» dans le texte « comme si la littérature, puisque malgré tout c'est de cela qu'il est question, conférerait au vécu son indispensable supplément ». Et le « supplément forme en ce cas non plus l'ajout, mais la destination vraie» (p. 106). C'est bien pourquoi, qu'il s'agisse du texte même de Breton associant à partir des images qui s'imposent à lui, ou du texte second du critique recouvrant ces premières associations de celles qui lui sont propres « le commentaire devient la ligne vraie vers quoi tend l'esquisse du réel, ce que le réel veut dire ».

Ainsi que le voulait Roland Barthes, position qu'il démontra brillamment dans *SIZ*, le critique peut effacer les frontières qui existent entre le texte poétique et le sien propre en se lançant dans une interprétation qui devient à son tour une véritable activité créatrice. Mais tenir la balance entre ce plaisir du texte et la volonté d'en faire surgir une vérité analytique est un exercice qui reste périlleux et peut-être impossible.

Il est bien vrai que les surréalistes en se targuant d'une connaissance analytique n'ont cessé de redoubler leurs propres textes de commentaires qui en relançaient la dynamique. Il est nécessaire et éclairant de chercher à montrer à quel point il y a eu utilisation biaisée des notions analytiques au nom de la création poétique. Mais il semble, en fin de compte, que la critique soit obligée ou bien de sacrifier le problème de l'invention esthétique proprement dite pour

tenter de dresser une carte de la structure psychique de l'auteur - et qu'en est-il alors de la « littérature » ?- ou bien de suivre les effets produits par le jeu des images en se lançant à son tour dans la dérive des signifiants mais en renonçant à chercher ailleurs que dans cette dérive la « vérité » du texte.

*Université Paul Valéry  
Montpellier*

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Amossy Ruth, *Dali ou le filon de la paranoïa critique*, Puf, 1995, coll. « Le texte rêve »
- Migeot François, *À lafenêtre noire des poètes Lectures bretoniennes*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Diffusion Les Belles Lettres, 1996.
- Plouvier Paule, « De l'utilisation de la notion freudienne de sublimation par André Breton », *Pleine Marge*, juin 1987, n° 5.
- Steinmetz Jean-Luc, *André Breton et les surprises de L'Amour fou*, Puf, 1994, coll. « Le texte rêve ».

# SURRÉALISME, SÉMIOTIQUE ET CONSTITUTION DU SENS

Marie-Christine LALA <sup>1</sup>

Le surréalisme nous place au cœur de la question du sens en se donnant le but de changer la vie et transformer le monde, puisque cela le conduit à remettre en jeu les représentations existantes, à s'interroger sur les lois de la perception, à reconsidérer les systèmes de signes, et donc le signe en lui-même, ses rapports à l'illusion ou à la référence. D'emblée, le problème du statut de la signification se pose en relation avec le langage et avec le monde (extra-verbal) dont l'extension reste par définition une inconnue pour le surréalisme.

Par son entrée en matière, le livre de Michel Ballabriga *Sémiotique du surréalisme* nous invite dans un double défi. D'une part, il s'agit de mettre une fois encore à l'épreuve le modèle théorique de production du sens proposé dans les années soixante par l'École sémiotique de Paris, l'auteur se situant dans le cadre de cette approche sémiotique qui n'a cessé d'être nourrie et poursuivie au fil des années <sup>2</sup>. D'autre part, la même question est reprise de l'actualité du surréalisme, de savoir si de nos jours le projet surréaliste pourrait paraître « démodé » au point de ne plus présenter d'intérêt actuel. Sur ce point, il faut rappeler l'ambiguïté de la réception négative du surréalisme. L'agacement ou la dérision de certains a pu simplement relever de l'irritation suscitée par l'idée de « révolution » chez les tenants du monologisme de la pensée, prompts à dénoncer incohérence et désordre là où s'exerce le mouvement bouleversant de la vie. Mais la critique du surréalisme a pu aussi être menée par ses dissidents eux-mêmes ou par des détracteurs compagnons de route, soucieux de soustraire le surréalisme à une nouvelle forme de monologisme incarné cette fois dans la figure de Breton.

Dans ces conditions, que peut signifier: comprendre le surréalisme? On voit que la réponse ne peut être hâtive, qu'il faut entrer dans la logique de ses écrits, dans le dédale de sa pensée pour en saisir le sens profond. Le surréalisme n'a certes pas besoin d'être réhabilité, mais nous pouvons continuer l'effort de pénétrer la complexité de son langage. C'est ce que nous propose Michel Ballabriga avec son entreprise de rendre compte de la

1. À propos de Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme, André Breton au la cohérence*, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

2. *Sémiotique. L'École de Paris*, Éditions Hachette Université, 1982.

cohérence globale du projet signifiant du surréalisme à partir de l'œuvre d'André Breton.

Le pari mérite que l'on s'y arrête quitte à produire le travail préalable de décrypter la grammaire sémiotique, car à travers ce cadre théorique nous voyons comment la sémiotique surréaliste cherche à proposer de nouveaux moyens de signifier. Cependant, la rigueur de la démarche du chercheur et son souci de questionner le modèle sémiotique de production du sens, sollicitent d'autant notre vigilance critique. Nous ne pouvons pas omettre en effet que si la sémiotique par ses présupposés logiques et philosophiques se donne les moyens de forger une modélisation des relations de sens, elle s'instaure simultanément sur une limite induite par ses présupposés théoriques mêmes. En fait, la linguistique fondée par Ferdinand de Saussure se révèle fondamentale pour son développement dans la mesure où elle lui fournit ses premiers concepts opératoires, mais les orientations ultérieures de la sémiotique - qui fait du signe un objet construit et non pas un objet observable - prennent de plus en plus de distance avec la théorie de la valeur du linguiste genevois au risque de se placer sur le plan comportemental d'une théorie de la communication plutôt que sur le plan formel de l'analyse.

Nous allons donc poursuivre ce double questionnement de l'actualité du surréalisme et de la sémiotique, et de leur capacité, respectivement à élaborer un système de signification et à produire la théorie de ce système. La notion de cohérence nous semble rendre compte parfaitement de ce challenge où se mesurent sémiotique et surréalisme, puisqu'il s'agit de mettre à l'épreuve la solidité et la résistance de connexions logiques ainsi que leur validité sémantique. Nous savons que l'exigence d'unité inhérente à tout système ne doit pas nous laisser oublier ce qu'il ignore nécessairement pour se constituer. Nous verrons comment le livre de Michel Ballabriga déjoue ce risque d'enfermement, tandis que sa lecture nous entraîne dans une voie, certes ardue, mais aussi fructueuse et stimulante qu'elle est paradoxale.

## AU-DELÀ DE L'INCOHÉRENCE

On peut considérer la problématique du sens comme transversale à toutes les dimensions puisqu'elle va intéresser le linguiste comme le sémioticien, le philosophe ou le poète. De plus, elle se complexifie particulièrement du fait des bouleversements de ce vingtième siècle peu propice à la stabilité des paramètres en matière d'herméneutique. C'est dans ce contexte qu'il faut envisager la manière dont le surréalisme se perçoit lui-même - et a fortiori peut être perçu - dans sa capacité à renouveler les systèmes de signification. On ne s'étonnera pas qu'il ait pu apparaître à certains égards comme une « exaltation de l'incohérence totale », mais les enjeux véritables se situent au-delà.

Michel Ballabriga ancre sa démonstration de la cohérence globale du projet signifiant du surréalisme dans un examen de la question de la conciliation des

contraires. Il fonde ces analyses sur les données méthodologiques du carré sémiotique. En substituant un point de vue logique et sémiotique au point de vue rhétorique, l'analyse montre comment se met en place dans l'écriture de Breton un processus d'abolition de la contradiction. Il est pertinent en effet de se demander si la conciliation des contraires surréaliste relève de l'antithèse ou de l'oxymore. Breton<sup>3</sup> systématise l'emploi de cette dernière figure, car elle permet simultanément de préserver l'antonymie (en fixant les termes opposés dans les relations syntagmatiques) et d'éliminer la difficulté qu'il y aurait à penser la contradiction. Non seulement cette procédure permet d'abolir l'aspect contradictoire, mais elle en garde simultanément la trace inscrite et comme fixée. La perception de l'«indifférenciation» inséparable de la perception du vide et du non-sens du monde se trouve en même temps sauvegardée et neutralisée: il en résulte une sorte de «dédiérenciation». On voit alors comment la résolution des contraires par le surréalisme va dans le sens d'une neutralisation forte.

Toutes les oppositions sont mises sur le même plan et abolies, pour être hypostasiées et subsumées dans cette neutralité synthétique-composite que résume la célèbre formule de Breton:

*Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.*

Ainsi s'explique la conception de la beauté convulsive dite explosante-fixe... Et l'on comprend que l'antithèse ne puisse être la figure privilégiée par Breton puisqu'elle maintient les termes polaires disjoints dans une tension qui met à nu un impossible où la différence reste irréductible à la fusion de l'identité des contraires<sup>4</sup>.

L'enjeu que recouvre ce jeu ambigu avec la contradiction et le non-sens, c'est la volonté affirmée du surréalisme de réorganiser le langage et le monde en renouvelant l'approche de la perception et de la connaissance. Le surréalisme veut en effet promouvoir une autre structuration (à la fois verbale et naturelle) de la pensée et du monde, en rupture avec celle du sens commun. Or c'est sur ce paradoxe que s'étaye sa vision différente du monde: avant de pouvoir établir des rapports analogiques inédits, il lui faut d'abord abolir la perception de la différence. La sémiotique surréaliste produit ainsi une différenciation nouvelle, mais paradoxale du fait qu'elle prend sens par rapport à une mise en suspens préalable de la différence.

Les ambiguïtés de cet état de suspension et l'ambivalence de la réalité deviennent donc partie prenante du renouvellement du sens. Les données du

3. Michel Ballabriga précise que, dans le cadre de sa réflexion, «écriture surréaliste» et «écriture de Breton» seront employés de façon interchangeable.

4. Marie-Christine Lala, «La pensée de Georges Bataille et l'œuvre de la mort», *Littérature*, n°58, mai 1985, pp. 60 à 74, Éd. Larousse.

carré sémiotique auront permis d'expliquer comment la première étape de « dédifférenciation » propre au surréalisme se lie à une opération négative de destructuration du langage et du monde, pour donner ensuite naissance à des formes nouvelles selon une opération assertive de restructuration. La démonstration de Michel Ballabriga nous explique comment l'étape ultérieure de « redifférenciation » se construit sur la base d'une non-perception de la disjonction.

La complexité logique et sémiotique du parcours de la signification surréaliste est ainsi révélée dans sa finalité. Il s'avère que cette incohérence tant exaltée ou décriée, ne fait que voiler une cohérence interne solidement élaborée au prix de quelques refus. Le premier d'entre eux concerne le rejet de la vacuité de l'indifférencié assimilée à l'horreur d'un monde vide en absence d'amour. Il s'agit de structurer le vécu, et donc il faut construire une vision du monde autre, un système de signification qui sous-tende le discours pour le rattacher à une forme de vécu par la création d'associations inédites. Cela suppose une conception spécifique des rapports entre langage et expérience. Plutôt que de saisir le vécu à travers l'expérience de la mort et du langage, dans l'échéance du rien à même la texture de la langue<sup>5</sup>, le surréalisme s'évertue à neutraliser aussi la distinction langage-expérience pour la dépasser dans l'avènement d'un vécu, certes empreint de négatif, mais toujours transcendé par le désir.

Nous devons la mise au jour de ces opérations, caractéristiques de la sémiotique surréaliste qui s'arc-boute sur la neutralisation de l'opposition identité/altérité<sup>6</sup>, à la lucidité des analyses de Michel Ballabriga dans sa référence à l'École sémiotique de Paris quant aux notions de disjonction, altérité, différence. De plus, nous pouvons y voir une coïncidence de la démarche surréaliste et de la démarche sémiotique, en particulier sur le point nodal et problématique de la discontinuité, dans la mesure où l'une et l'autre récuse également le caractère discret de l'opposition des termes contraires. Puisque le signe est compris comme l'objet d'une construction - et non pas comme l'élément discret d'un système donné - le principe de la langue comme système de différences<sup>6</sup> n'est opératoire ni pour la sémiotique ni pour le surréalisme.

Par là même, la démonstration nous éclaire sur le rôle fonctionnel du désir, véritable clé de voûte en effet de la sémiotique surréaliste. Le désir ouvre sur la dimension globale et unifiante de la communication, comme nous le précisons ultérieurement. Mais surtout, il offre un point où se tenir - un point auquel se rattacher par-delà toute incohérence - en même temps qu'il ouvre la perspective d'un point de fuite à l'infini. Or l'assomption magique de

5. Stéphane Mallarmé: « le rien du mystère, indispensable, demeure, exprimé, quelque peu ».

6. Françoise Gadet, Michel Pêcheux, *La Langue introuvable*, Éd. Maspéro, Paris, 1981.

cette illusion nécessaire pour le surréalisme renforce le refus du discontinu (du discret) indissociable de son refus de reconnaître l'absence constitutive du manque. Le problème se pose alors dans toute son acuité: en s'opérant au niveau du désir, la restructuration surréaliste masque le paradoxe et le décrochage logique sur lesquels elle s'instaure. De là procède l'hypostase de la construction de systèmes de signification par le surréalisme.

## SÉMIOLOGIQUE EN JEU

Nous voyons que le surréalisme accède à une structuration nouvelle du sens par la création de systèmes de signification tributaires de ce double mouvement de destructuration et de construction. La création du texte surréaliste est indissociable de cette approche simultanément négatrice et assertive. Or cette opération repose sur une conception qui considère le langage comme clivé entre un usage ordinaire et un usage fictionnel. Dans la pratique courante, il serait instrument de représentation et de communication, et c'est seulement dans l'écriture de fiction qu'il recouvrerait sa réalité de matériau. Cette distinction fait problème dans la mesure où elle fait du langage un instrument, présupposant que la réflexivité n'est pas une réalité constitutive du langage puisqu'elle ne s'exerce que dans les conditions d'exception du langage poétique. Dans le langage courant, instrument et matériau seraient distincts, alors que dans la pratique poétique ils seraient indiscernables et inséparables du signifiant.

Cette conception, largement réfutée <sup>7</sup>, nous semble difficile à soutenir étant donné la dimension réflexive du langage. Toutefois, c'est cet usage clivé qui permet de comprendre le statut du langage poétique pour le surréalisme. Il est considéré comme un langage second servant à recoder ce qui est déjà codé dans le langage ordinaire. À partir de là, Michel Ballabriga souligne à juste titre que l'écriture de Breton fait proliférer le langage sur les systèmes de signification déjà là. Le texte surréaliste résulte de cette prolifération de métalangage. Sa création manifeste l'extension infinie d'un langage de connotation puisque le signifié est constitué par d'autres signes, auxquels il renvoie et qu'en même temps il remplace sur l'axe paradigmatique.

Cette conception du langage par le surréalisme relève en effet d'une conception nominaliste <sup>8</sup>: elle postule la juxtaposition du mot et du référent, à l'inverse de la conception saussurienne selon laquelle le langage n'est pas une nomenclature. Le surréalisme tend ainsi à relier l'univers du langage à un univers de référence qu'il crée lui-même, à faire se correspondre les mots et les choses dans une autre vision du monde.

7. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1 p. 258-259, Gallimard, Coll. « Tel », 1966.

8. Henri Béhar, « Usages poétiques de la langue », dans: G. Antoine et R. Martin, *Histoire de la langue française, 1914- 1945*, pp. 567 à 595, CNRS-Éditions, 1995.

Nous ne ferons qu'aborder la discussion théorique dans le cadre de cette réflexion critique, et nous pouvons remarquer que les présupposés auxquels se rattachent les analyses de Michel Ballabriga - parce qu'ils s'apparentent à la procédure suivie par Breton - nous font pénétrer de l'intérieur le dédale de la sémiotique surréaliste. Rappelons que la sémiotique de l'École de Paris établit le même clivage entre discours ordinaire et poétique du texte, plutôt que d'inscrire la négativité dans le volume du texte et dans la matérialité de la langue <sup>9</sup>.

Dans son souci d'établir une théorie générale des systèmes de signification, la sémiotique (comme le surréalisme) fait de la langue un objet formel réductible à un système de relations permettant de développer un métalangage. De là ce primat de la forme sur la valeur, la langue devenant un objet sémantique construit - une architecture de formes chargée de sens - sur le même mode que la sémiotique surréaliste dont elle nous fait d'autant mieux saisir le paradoxe constitutif. Cette dernière en effet vit en symbiose avec les sémiotiques du langage et du monde naturels, mais elle doit les intégrer et les récuser en même temps pour établir son propre sens. C'est d'ailleurs pourquoi le nouveau système de signification qu'elle élabore ne peut s'instaurer que sur un plan décalé: au niveau fictionnel d'une sémiotique littéraire ou poétique.

Le surréalisme peut alors opposer la sémiotique poétique à la sémiotique naturelle, et détacher le comportement poétique surréaliste du sens commun. La sémiotique surréaliste se constitue par paliers successifs, décrochés les uns par rapport aux autres, mais subordonnés à la même logique d'intégration au système. Au niveau logique et sémiotique, nous l'avons vu précédemment, il ya d'abord neutralisation des oppositions, puis projection du paradigme sur le syntagme. L'élaboration de la syntaxe des nouvelles associations paradigmatiques s'opère en un point où va s'articuler le niveau sémantique. L'émergence du sens se confond donc avec l'instance structurante du désir dans l'écriture surréaliste parce qu'elle fonde l'ordre poétique comme un nouveau langage. Plusieurs données spécifiques du surréalisme prennent dans cette perspective tout leur relief.

En particulier, la question du sens ne se dissocie plus de la question du réel. Nous savons que le surréalisme mène le procès de ce que le sens commun nomme réalité, mettant radicalement en question la double référence au sujet et à l'objet. Michel Ballabriga souligne l'existence dans l'écriture surréaliste d'une instance subjective assumant l'unité de coexistence des contraires dans l'unité d'une perception simultanée. Il avance l'hypothèse d'une catégorie: «le subjectal», support de toutes les neutralisations et garante de cette unité complexe. Cette instance se manifesterait antérieurement

9. Jean-Claude Coquet sur la « sémanalyse », *Sémiotique. L'École de Paris*, pp. 57-58.

à la relation sujet/objet et en dehors de toute relation dialogique: elle. serait en quelque sorte la contrepartie subjective du désir.

Elle correspond à ce que Breton désigne à travers le « pouvoir d'énonciation ». Nous comprenons ainsi que l'énonciation se trouve à la fois mise hors langage et réintégrée en bloc dans le langage. Assimilée à la nouvelle vision du monde dont son pouvoir assure la cohérence et le merveilleux, elle en cautionne aussi la vérité (devenue synonyme de réalité) :

« ce doit être vrai en quelque sorte, puisque je le dis »<sup>10</sup>.

Le qualificatif de magique-circonstancielle appliqué à la beauté convulsive, finit de s'éclairer avec cette neutralisation de la relation énonciateur-énonciataire à la source de l'entité unifiante du pouvoir d'énonciation. Il y a reconnaissance et abolition simultanées de l'énonciation qui - au lieu de se poser comme sujet clivé dans le langage - se rassemble dans l'unité du tout cosmique. Elle se trouve subsumée dans l'ordre du logos tout puissant en osmose avec l'ordre du désir. A présent, le point culminant de la « pyramide des coïncidences » est atteint: l'imaginaire et le réel se confondent, la surréalité fait partie intégrante de la réalité<sup>11</sup>. Au bout de cette procédure qui parachève l'édifice, la sémiotique surréaliste se donne pour objet de restructurer l'entendement humain lui-même en transformant les voies d'accès à la perception et à la connaissance.

### SENS ET SURRÉALITÉ

En greffant le niveau sémantique sur le niveau sémiotique, le modèle de production du sens de l'École sémiotique de Paris suit le même parcours signifiant que la sémiotique surréaliste. Le livre de Michel Ballabriga nous montre de l'intérieur que le surréalisme ne peut produire le sens sans le préalable d'une neutralisation généralisée où se combinent affirmation et refus simultanés de la disjonction. Au point de tangence qui en résulte - ligne de fuite du désir - la conciliation des contraires inaugure un processus de redifférenciation, un avènement du sens renouvelé.

Là se fonde la vérité, interne au dire, à la source des représentations mentales qui sont la seule réalité connaissable. Le merveilleux surréaliste se déploie dans cette procédure de véridiction puisque la réalité, suspendue et ambivalente, puise sa caution de vérité dans le dire. Ainsi pour le surréalisme qui propulse une autre vision du monde par destruction-restructuration de la sémiotique du monde naturel, l'immédiateté des représentations mentales prend-elle l'apparence magique d'un donné alors même qu'il s'agit d'une construction élaborée en vue de changer la vie et transformer le monde.

10. André Breton, *Point du jour*, « Introduction au discours sur le peu de réalité », cité par Michel Ballabriga, p.71.

11. Henri Béhar, *opus cité*, p. 582.

Comme le souligne Michel Ballabriga, la difficulté sera d'entraîner l'adhésion par une stratégie persuasive tout en préservant le caractère non voulu de l'entreprise. Il faudra donc doter ce parcours cognitif d'une dimension interprétative. C'est pour cela que le surréalisme s'efforce de repenser les structures modales, et en particulier les catégories du vouloir et du croire. À la base du nouveau système de signification réside un principe de participation (= projection du niveau paradigmatique sur le niveau syntagmatique et neutralisation de l'opposition) qui trouvera son ancrage dans une forte volonté de communication. Le surréalisme navigue de la sorte entre deux injonctions contradictoires: le refus de la raison cartésienne trop prévisible et le désir de soustraire le comportement humain au caractère aléatoire de l'existence. Cela le mène à forger- à travers le statut ambigu du hasard objectif-le paradoxe d'une réalité ambivalente, reflet ambigu d'une rationalisation nouvelle étayée par une explication irrationnelle.

Le surréalisme nous fait quitter le plan causal pour le plan analogique, mais il maintient la causalité comme forme de manifestation d'une nécessité non voulue. Le hasard objectif est l'expression de cette conciliation par coïncidence magique ou merveilleuse d'un déterminisme externe (causalité objective du monde) et de la véridiction interne (incidence non voulue et nécessaire du dire). La perception de la situation disjonctive par le sujet s'efface, absorbée dans la communication participative. Parallèlement, la compétence de l'énonciataire s'affermite et se renforce dans le pouvoir d'énonciation.

La visée argumentative du texte surréaliste s'explique par conséquent par la nécessité pragmatique d'unifier composante cognitive et persuasion dans un même geste, escamotant par magie toute trace de manipulation. Pour que soit magnifié le pouvoir d'énonciation, il faut la neutralisation des pôles de l'énonciateur et de l'énonciataire. Cette pragmatique non dialogique met en place un mécanisme communicationnel vidé de toute hétérogénéité<sup>12</sup> et sublimé dans la fonction prégnante de l'amour.

Tout se passe comme si la réflexivité du langage ne s'exerçait que dans l'imaginaire, en un rapport fascinateur de soi à l'autre, de soi à soi, au même... La réflexivité est admise comme une évidence par Breton, mais elle n'est pas reconnue comme composante du langage. Elle est transposée sur le plan du logos et sur le plan de l'imaginaire, à un niveau purement psychique (d'où le rôle essentiel de l'inconscient) pour être déniée en tant que fonction du langage. La conception surréaliste de la communication repose sur le détournement de la réflexivité du langage par Breton, au profit de son entreprise de construire un langage second qui soit porteur d'une autre vision du monde.

12. Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi, Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, t. 1, pp. 10 et suiv., Larousse, Paris, 1995.

Le parcours de Michel Ballabriga nous aura permis de mettre à nu ce fonctionnement: par le biais du désir (cause et effet de lui-même). Le surréalisme réinstaure et refonde la validité du sens dans la coïncidence retrouvée. Il repense le statut de l'unité à travers la neutralisation de l'opposition identité/altérité et la sémiotisation qu'il opère par la généralisation de la neutralisation, établit des connexions nouvelles entre les unités en vertu d'un principe de participation. Mais cela nécessite interprétation... quand la ressemblance ou la cause sont transposées en démon de l'analogie ou hasard objectif...

Avec cette capacité inouïe de tout subsumer et dans l'ambiguïté la plus totale, la toute puissance du désir se rassemble dans la totalité du discours (de l') un. Le rôle fondateur de l'unité découle de cette logique intégrative du surréalisme qui déploie la puissance cognitive et interprétative du désir dans une perspective communicative. On voit comment la sémiotique surréaliste peut propulser un système nouveau de signification, à la fois conciliateur et entièrement livré au côté imprévisible et surréel de la réalité.

Le dispositif théorique de la sémiotique montre bien comment la neutralisation généralisée vient réduire la réflexivité du langage pour la plier à l'invention d'un métalangage rivé à la non-contradiction, puis transposé du plan langagier au plan comportemental d'une communication participative. Paradoxalement toutefois, par-delà déni et sublimation, la lucidité de Breton est totale quant aux enjeux concernant la relation langage, perception et vision du monde. La démonstration de Michel Ballabriga est sous-tendue par cette question essentielle et elle la développe d'autant mieux que sa démarche et sa conception du langage adhèrent à celle de Breton. Ce dernier n'a cessé de s'interroger sur les fondements du statut de la perception et sur les rapports du langage à toute vision du monde. La réalité est toujours déjà prise dans des structures perceptives, et c'est pour cela que Breton récuse la prétention d'une vision à vouloir en rendre compte, tout en élaborant simultanément une façon autre de la concevoir.

Son principe premier de neutralisation: « plus l'élément de dissemblance immédiate paraît plus fort plus il doit être surmonté et nié », prend sa source dans la philosophie de l'immanence de l'idéalisme abstrait (Berkeley) se demandant si les structures existent dans les choses ou dans l'esprit. Dans la perspective où le monde est perçu à travers nos structures mentales, il est évident qu'il est possible de modifier notre vision du monde en modifiant celles-ci. Aucune vision du monde ne peut effectivement rendre compte de la réalité si toute vision du monde est construction de l'esprit.

La réalité est aussi inépuisable que l'esprit humain est imprévisible et insondable. C'est pourquoi le langage invente son objet en même temps qu'il le découvre. Dans le surréalisme, la dynamique du désir impulse la création qui se définit comme invention ou trouvaille. Comment décider si l'objet trouvé se trouve dans les choses ou dans l'esprit, puisque l'imaginaire préfigure le vécu. La vision du monde ne repose pas sur un a priori du sens

(qui serait simplement idéaliste), mais sur la nécessité d'exprimer et d'extérioriser une perception interne.

Le surréalisme peut être taxé selon les uns d'incohérence, selon les autres d'idéalisme... parce que généralement l'on ne saisit pas l'immanence d'où procède sa sémiotique. Le livre de Michel Ballabriga nous le fait comprendre en profondeur. La sémiotique surréaliste — en tant que construction de système de signification — fonde la notion de surréalité dans le va-et-vient incessant entre la perception et le dire. Il est impossible de décider où commence l'une ou l'autre, et le trajet ne peut se boucler que sur une neutralisation ultime: celle de l'opposition représentation-perception.

On comprend que la signification et l'interprétation soient solidaires de la persuasion puisqu'il s'agit de faire triompher une structuration tout autre de l'espace de vision et de la connaissance. Il s'agit d'inventer d'autres figures par différenciation d'unités aux associations inédites. Michel Ballabriga pense que cette nouvelle relation surréaliste « réfute la séparation plus qu'elle ne nie la différence ». Or ceci nous semble très discutable dans la mesure où la différence n'est finalement restaurée par Breton que sur le déni de ce qui la fonde (=disjonction ou séparation). La réfutation de la séparation se donne sous l'aspect d'une recherche de conciliation, et elle masque la liquidation du manque<sup>13</sup> et le déni de la différence sur lesquels elle se construit.

La rigueur méthodologique et la lucidité de la démarche sémiotique adhérant à la logique intégrative de la sémiotique surréaliste, toutes deux sont articulées sur le même refus de la valeur comme différence. Certes la différence sera restaurée au bout du trajet dans la sublimation, mais elle reste non reconnue dans sa réalité de manque constitutif. Cette limite comprise dans les présupposés théoriques de la sémiotique met d'autant plus efficacement en relief la limite sur laquelle s'instaurent délibérément l'écriture et la pensée de Breton. C'est en restant au plus près de ce paradoxe que le livre de Michel Ballabriga déjoue le risque d'enfermement. Mesurer l'entité « André Breton » à l'aune de la cohérence revient ainsi à désigner, sous la carapace monologique souvent trop vite stigmatisée, une découverte aux conséquences inouïes quant aux réalités de la perception.

*Université Paris III  
Sorbonne Nouvelle*

13. Michel Ballabriga, p. 195.

# ANDRÉ BRETON: CATALOGUES D'EXPOSITION ET GALERIES DE PORTRAITS

Renée RIESE-HUBERT

Depuis quelques années la nature genérique du catalogue d'exposition attire l'attention des chercheurs. Citons le travail de Rima Drell Reck qui au MLA de Chicago en 1991 a présenté une communication intitulée : «The Invention of Gallery Space as Narrative : The Exhibition Catalogue. » Très différent du catalogue raisonné, document indispensable à tout chercheur dans un domaine donné de l'art, ouvrage qui fournit les éléments de base, à savoir un inventaire aussi complet que possible d'un œuvre, le catalogue tout court dépend d'une exposition qu'il décrit et, pourvu qu'il n'y ait pas de contretemps, qu'il accompagne. Il a deux fonctions essentielles: fournir des renseignements plus amples que ceux qu'on juxtapose aux œuvres elles-mêmes et perpétuer l'exposition après le décrochage. La conception du catalogue a évolué, non seulement en fonction de perfectionnements techniques, notamment dans les reproductions, mais aussi parce que les conservateurs s'arrogent le droit d'imposer leur point de vue, esthétique et surtout politique, comme l'a fait Sidra Stich pour l'exposition surréaliste de Berkeley: *Anxious Visions*. Mais l'exemple le plus probant que je puisse invoquer n'a rien à voir avec Breton ni même le surréalisme. Il s'agit d'Anne Messager dont le dernier catalogue français, celui du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, se distingue à peine d'un livre d'artiste, éliminant ainsi toute séparation entre production artistique et inventaire critique.

Inventaire et théorie changent de rôle. L'espace du musée fait bloc avec celui du livre. L'artiste cumule les rôles d'écrivain et de conservateur. Sans vouloir soutenir que Breton ait transgressé ces mêmes barrières à titre posthume dans ce catalogue commémorant la vingt-cinquième année de sa mort, je tâcherai de faire ressortir certains rapports ou plutôt contrastes entre le rôle complexe dont on l'a chargé et une variété de portraits et d'autoportraits moins ostentatoires mais plus littéraires.

Le catalogue intitulé *André Breton, la beauté convulsive* accompagne et complète l'exposition au Musée Pompidou. On peut se demander si ce livre monumental n'a qu'une valeur ancillaire en fournissant une simple trace de l'événement réel ou s'il permet de réviser l'idée qu'on s'est faite auparavant de cet auteur révolutionnaire et subversif qui avait si

audacieusement glorifié le rêve. Nous ne savons que trop bien que Breton avait partout déclenché un bouleversement salutaire. Pendant longtemps, il avait empêché la réimpression de ses textes souvent publiés en plaquettes, afin de maintenir leur force vive et leur actualité. Avec *Poésie/Gallimard* et 10/18 la diffusion de ses ouvrages les plus célèbres s'est accélérée. Mais il ne suffisait pas de rendre disponibles *Nadja*, *Les Manifestes*, *Arcane 17*, *L'Amour fou*, car il s'agissait de transformer André Breton en grand auteur tout court afin de le ranger le plus avantageusement possible. C'est sans doute le sort de beaucoup de révolutionnaires que cette métamorphose en monument. Deux volumes de la Pléiade, avec d'amples notes et variantes, ont déjà paru. D'autres, comme chacun le sait, sont prévus. Breton figure au programme des concours. Je ne suis pas assez bien placée pour savoir si la présence de Desnos, Eluard et Breton au programme a suscité de nouvelles méthodes d'interrogation et si on a réussi à soumettre les textes surréalistes à l'esprit agrégatif. A l'édition de la Pléiade, à l'agrégation s'ajoute comme couronnement définitif l'exposition au musée Pompidou, haut lieu de la culture moderne qui a toujours fait bon accueil à l'avant-garde. Magritte, Dali et d'autres ont précédé Breton dans ce panthéon raffiné. Et Breton n'est pas le premier écrivain à qui on ait consacré une exposition. Il est vrai que l'exposition sur Eluard et ses peintres en 1984 avait un propos plus limité : les textes d'Eluard consacrés aux peintres et les œuvres plastiques se rapportant aux textes du poète. L'exposition avait mis en vedette le sens de l'amitié chez Eluard comme le trait le plus caractéristique de son portrait.

Le cas de l'exposition de Breton s'avère plus complexe et plus discutable. Breton avait une multiplicité de fonctions : chef d'équipe, théoricien, poète, critique d'art, polémiste, collectionneur, directeur de revues et, en cas de besoin, marchand d'œuvres d'art. Il créait des textes qui défiaient toute distinction de genre, des tableaux-poèmes et des poèmes-objets, genres hybrides par excellence. À force d'accueillir sans trop se restreindre tout ce qui touchait de près ou de loin à Breton, l'exposition a inévitablement négligé le principal : la poésie. Les premières éditions et les manuscrits s'y rapportant y ont joué un rôle plutôt modeste. On pourrait dire que les circonstances ne permettaient guère aux livres et aux photographies en noir et blanc et sous verre de rivaliser avec des tableaux et statues de première grandeur, visibles de partout. Dans l'ensemble, l'exposition et le catalogue ont essayé de faire équitablement le bilan de l'œuvre de Breton, quitte à donner une allure monolithique à une durée héraclitéenne. Un musée, après tout, n'est qu'un espace. Cette ambitieuse entreprise muséographique s'est efforcée d'étaler systématiquement une série cohérente de portraits aux multiples chatouillements. N'empêche que lecteurs et spectateurs ont pu y découvrir des traits insoupçonnés ou réviser certaines de leurs hypothèses à propos du maître. Mais un tel but ne pouvait pas donner toute satisfaction aux critiques et surtout aux poètes. Je me contenterai de citer un commentaire d'Annie Le Brun, formulé au moment de l'exposition et publié dans son livre au titre

significatif: *Qui vive Considérations actuelles, sur l'inactualité du surréalisme*: «Quant à André Breton, il me suffit qu'il ait passé sa vie à défendre ce qu'il y a en chacun d'inaccaparé pour que je me doive, pour que je lui doive, d'empêcher, si je le peux que retombent tout à fait sur son sillage les lourds rideaux aveugles de la reconnaissance culturelle.» Annie Le Brun, poétesse, critique, polémiste, amie de Breton, proteste contre l'exposition qui lui semble presque une trahison du fait que les programmes culturels en l'accaparant ou en se l'assimilant ont défonné l'œuvre de Breton en la déplaçant ainsi. Même s'il ne nous est plus possible de remonter dans le temps de façon à saisir au vif les démarches authentiques de l'écriture de Breton, nous pouvons néanmoins scruter les fausses démarches et exposer ce qu'elles obscurcissent. Quand Annie Le Brun élève la voix cela signifie un rapprochement souhaité avec Breton que l'exposition et le catalogue n'ont pu réaliser.

Pendant toute sa carrière, le chef des surréalistes avait organisé beaucoup d'expositions et préfacé de nombreux catalogues. Rappelons les expositions chez Daniel Cordier et surtout chez Charles Raton à propos de laquelle le catalogue Pompidou donne des renseignements fort utiles. Le poète n'intervenait pas seulement dans le choix des œuvres mais décrétait l'emplacement qu'on devait leur accorder dans l'exposition. D'après les inventaires et les plans qui nous sont transmis, il ressort clairement que ces expositions surréalistes avaient à la fois des assises idéologiques et esthétiques et que le côté programmatique importait: les œuvres européennes et d'outremer, les créations d'amis et les objets de lointaines cultures s'y rencontraient au même titre que le parapluie et la machine à coudre des *Chants de Maldoror*. La grande exposition du Musée Pompidou, malgré l'ambition illimitée qu'elle manifeste, s'est sans doute consciencieusement inspirée des modèles conçus par Breton lui-même. À vrai dire, l'exposition a cherché par tous les moyens à emboîter le pas au poète sans nécessairement le rattraper.

La gamme chronologique des œuvres exposées est forcément plus étendue que dans les expositions surréalistes antérieures. Les conservateurs de l'exposition, qui n'ont pas absolument visé à réunir les toiles les plus célèbres, ont donné une place importante aux œuvres de la deuxième génération du surréalisme. Celle-ci, fidèle à sa façon, est largement représentée dans la dernière version du *Surréalisme et la peinture*. La présence de femmes artistes telles que Toyen, Mimi Parent, Judith Reigl pennet de constater un changement d'attitude à l'égard de la femme artiste depuis les années de guerre. L'ordre chronologique, visible à certains moments, obscurci à d'autres, ne pennet guère de définir les traits principaux de l'exposition. Il compte davantage dans le catalogue qui insiste sur les données bibliographiques. Par les accrochages et par les pages nous voyons à tant de reprises que l'exposition tâche de refléter la vie quotidienne de Breton. Dans sa demeure rue Fontaine (et dans d'autres logis), Breton avait un ou même deux ateliers. À sa table, il écrivait, il dessinait, il calligraphiait, il pratiquait le

collage, peut-être même la décalcomanie. Il se lançait dans des activités où le visuel et le verbal échangeaient leurs caractéristiques en devenant, l'un par rapport à l'autre, des vases communicants. Il s'était entouré de livres, de tableaux, de sculptures, de masques, de photographies. Aux murs il ne restait guère d'espace vide, tout s'étant couvert de ces trophées de collectionneur à la recherche de rêves réalisés. (Fig. 1, 2, 3) L'intime proximité des œuvres ne se



conformait en rien à ces espacements calculés, indispensables à la muséographie moderne. La proximité des objets les uns des autres assurait des complicités et faisait découvrir au visiteur des affinités insoupçonnées. Les spécimens zoologiques et les statuettes africaines subissaient une attraction réciproque. Leurs ententes imaginaires faisaient croire à la magie. Comme la collection avait surtout horreur de l'inertie, ses contours élancés et audacieux englobaient jusqu'au plafond.

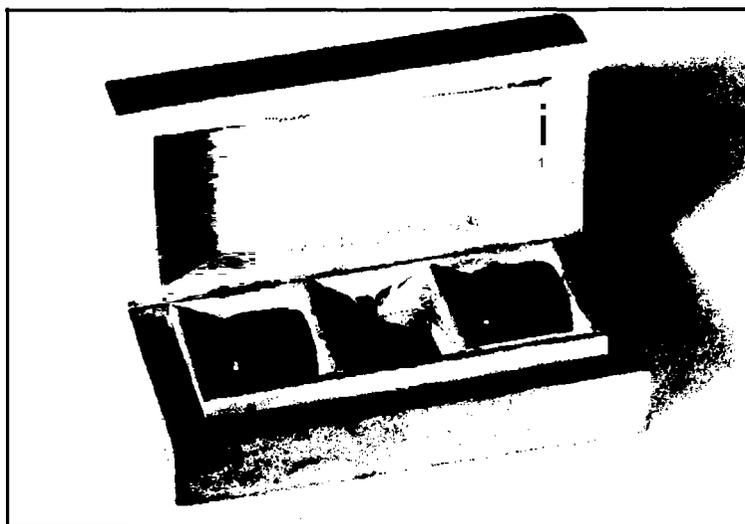
Depuis Apollinaire, les écrivains et artistes, collectionneurs d'objets venus de continents jadis lointains, se renseignent sur leurs origines et leurs fonctions. Insistant sur leurs différences, ils les situent aux antipodes du réalisme. Le culte des objets lointains : africains, océaniens, amérindiens, s'est beaucoup répandu depuis Breton et d'autres surréalistes. Si ce culte attentif a évolué, il ne faut pas oublier l'apport des surréalistes qui avaient établi leurs collections matérielles en montrant leur respect et leur admiration ainsi que leur volonté de mettre en vedette un art différent de celui de la vieille Europe. L'exposition à Pompidou a fait ressortir des analogies entre les objets de cultes et de cultures variés en évitant, dans la mesure du possible, de porter atteinte à leur identité. Elle a réussi non seulement à rapprocher des styles très divers ainsi que le vécu actuel et les mythes lointains, mais à montrer que Breton en tant que collectionneur avait anticipé ce que les anthropologues d'aujourd'hui considèrent comme indiscutable, à savoir que la notion même d'un art primitif n'a aucun sens.

Une série de photographies, forcément moins spectaculaires que les masques africains, a pourtant beaucoup contribué à l'intérêt de l'exposition. On y voyait des portraits de Breton et de ses amis ainsi que des photographies des objets qui l'avaient entouré. Comme l'ont bien montré les deux conservateurs, Agnès de la Beaumelle et Isabelle Monod-Fontaine, certains de ces objets avaient joué des rôles d'intercesseurs, de médiums.

Que l'exposition et le catalogue n'aient pu faire autrement que de mettre en valeur, sinon en perspective, le collectionneur, n'empêche pas que les réserves d'Annie Le Brun soient parfaitement justifiées. En parcourant le catalogue, on se demande en effet si le collectionneur n'a pas fini par éclipser le révolutionnaire. À la place du poète qui nous avait montré que l'existence est ailleurs et du révolutionnaire qui avait réduit les bourgeois de la Troisième République à leur position d'assis, nous nous trouvons en face d'un capitaliste et d'un consommateur qui, par hasard, avait du flair. Mais l'achat et la revente des objets, les moyens financiers dont pouvaient disposer André et Simone Breton importent fort peu si on considère qu'il ne s'agissait pas d'accumuler des possessions mais tout simplement de transformer une demeure parisienne en un ailleurs et peut-être même en un sanctuaire aussi laïque que possible. S'il fallait faire un choix dans cette vaste galerie de portraits, on donnerait peut-être la préférence à la couverture du catalogue où Breton simule « un délire cinématographique », ou à la photo où son beau visage sort d'une eau simulée, ou bien au tableau où Masson le représente avec deux profils,

révélant les secrets cachés à l'intérieur de la tête, ou même à la photo où il tient sa fille Aube sur ses épaules ou à celle qui figure à la fin de *Nadja*, portrait d'autant plus évocateur qu'il fait suite à tant d'aveux et à tant d'interrogations. Breton avait le goût de l'hétéroclite, comme ont pu le constater tous ceux qui ont pénétré dans sa demeure rue Fontaine où les objets, convulsifs à leur façon, retraçaient le portrait du poète. On ne peut pas s'attendre que dans les immenses salles du musée Pompidou ils produisent le même effet.

Heureusement, *Je vois, j'imagine* parut la même année que le catalogue. Une discussion de quelques poèmes-objets qui y sont réunis pour la première fois permettra de souligner d'un autre point de vue l'engagement créateur de Breton dans les arts plastiques, de retrouver des éléments visibles dans les diverses expositions. Le volume *Je vois, j'imagine* fait ressortir le passage du visible à l'œil intérieur, à l'œil à l'état de rêve. L'importance de voir les objets, de regarder et d'être regardé s'inscrit dans la présentation d'une boîte hébergeant un texte sous son couvercle. (Fig.4) Dans la boîte elle-même, deux



énormes yeux vitreux aux iris bleus, que sépare une mouche artificielle de pêcheur, transmettent à la fois l'organe visuel et l'image qu'elle reflète. L'écriture de Breton, la citation de *Nadja*, la confusion de trois profondeurs : celle de la boîte, celle des iris et celle d'un lac présumé renvoient au poète, à ses démarches autobiographiques, à ses textes canoniques, y compris *Le Surréalisme et la peinture*. Ce poème-objet, qui, par sa taille, son isolement, ses proportions et sa situation, déplace le regard, transporte aussi le texte de la page à la boîte où sa qualité métaphorique ressort davantage. Ce double mouvement fait de l'objet la mise en abîme de l'idée même d'exposition. Ce

principe trouve une confirmation dans le texte, citation et mise en abîme, de *Nadja*, où il est question de masques, de déguisements et d'un passage au merveilleux. *Je vois, j'imagine* fonctionne en tant que livre par des juxtapositions aussi variées que possible de textes et de reliques.

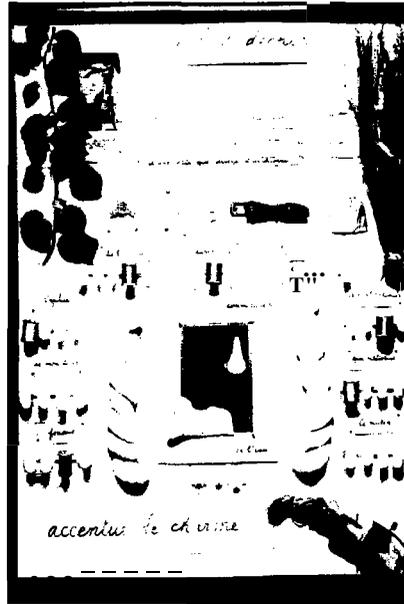
Le texte de « La Galvanisation » se réduit à un titre qui apparemment n'a rien de descriptif, car il s'agit plutôt d'un acte de langage. (Fig.5)



Selon le Larousse, galvaniser, c'est donner une énergie soudaine, c'est appliquer un certain courant, c'est recouvrir d'une couche de zinc, ce qui indiquerait un passage immédiat à l'action. L'objet est fait de contrastes, de juxtapositions inattendues: à un petit objet indéfinissable, simulacre d'oiseau ou bête à coquillage d'où émane peut-être le processus électrique, s'oppose un objet clair, plutôt mou, aux contours complexes tenant le milieu entre un corset et une tunique de ballerine mais suggérant le mouvement d'une pieuvre. Il faut dire aussi que ce vêtement a l'air de danser. Il n'y a pas de quoi s'étonner si les éditeurs du volume *Je vois j'imagine* ont placé à côté de « La Galvanisation » « Le Corset mystère, » texte collage,

expérimental par sa typographie et par l'exploitation de la réclame, écrit à l'époque Dada, quarante ans avant « La Galvanisation ». Le corset est sans doute l'objet idéal pour représenter l'énergie invisible de la galvanisation. *La Galvanisation* a d'ailleurs figuré dans la célèbre exposition Cordier, consacrée à l'érotisme, qui a donné lieu au catalogue intitulé *La Boite alerte*. Le corset ou tunique évoque à la fois la présence et l'absence d'un corps, la nudité et son revêtement. Ici se combine le fin travail de la dentelle, du tricotage, des ornements avec une dissolution ou déconstruction simultanée de l'utile et de l'inutile. Octavio paz dans sa préface dit: « Les pouvoirs de fascination de l'emblème et du poème-objet résident dans leur caractère synthétique et dans la présentation simultanée de l'image et du mot ». Nous assistons donc à la galvanisation du corset décrétée par les mots ainsi que par cet être mystérieux que peut-être personne n'arrivera à identifier. Ce beau vêtement incarne à merveille la beauté convulsive. Ressortant comme une sculpture vivante d'un écran noir, ce spectacle plastique et poétique pourrait figurer dans l'art postmoderne.

«Un bas déchiré accentue le charme» fut créé pendant le séjour de Breton à New-York. (Fig.6) «Poème-objet. Matériaux divers. Daté et signé vers le bas mais au centre ». Ainsi, l'objet n'est pas signé comme un tableau. La signature se mariant au texte multiplie l'identité de Breton à travers l'espace pictural. On pourrait faire un long commentaire sur ce poème-objet, réussite poétique et iconographique, qui figurait à l'exposition Pompidou. Mais ce qui m'importe, c'est qu'il s'agit encore une fois d'une mise en abîme de la notion même d'exposition. Les mots distribués à travers la page, écrits avec grand soin par Breton, forment d'ailleurs un récit. L'érotisme implicite du premier vers : «Un bas déchiré » (rappelant d'ailleurs la célèbre photographie figurant dans *Nadja*) est confirmée par la photographie d'une jeune danseuse dont les vêtements se réduisent à des gants, un corset et des bas, objets fréquents dans l'iconographie du poète, ainsi que par un balai broussailleux, ayant quelque ressemblance avec une dure chevelure hérissée que croisent de petits objets phalliques. De l'autre côté, désignant la direction verticale comme le balai, paraît une branche de mûrier.



La soie, les cocons, les pelotes, les bobines et des outils vains se rapportant à la fabrication font allusion au bas déchiré. Toujours bien alignés, ils présentent alternativement des éléments mâles et femelles. À New-York, loin de son atelier rue Fontaine, Breton avait composé un poème d'amour sous forme de petite installation ou montage où se rassemblent des matériaux divers, rangés systématiquement comme des objets de collection. Il y avait pratiqué aussi un jeu surréaliste que Magritte avait rendu célèbre : les mots et les objets sont mal assortis, comme si on avait accroché des objets d'art à côté de rubriques ne s'y rapportant guère. Les marges, les cadres, les mots et les choses, les divisions verticales et horizontales se multiplient jusqu'à ce qu'au centre on aboutisse à un tableau nocturne. Les expositions les mieux réussies ont donc été celles montées par Breton, poète.

## OUVRAGES CONSULTÉS

- Stitch, Sidra, *Anxious Visions. Surrealist Art*, New-York, Abbeville Press, 1990.
- André Breton: *La Beauté convulsive*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou, 1991.
- Le Brun, Annie. *Qui Vive: Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Ramsay-1-1. Pauvert, 1991.
- Breton, André, *Je vois, je m'imagine*, poèmes objets. Paris, Gallimard, 1991.

# « UNE MUSIQUE DONT NOUS N'AYONS PLUS À ROUGIR »

Sébastien ARFOUILLOUX

Alors qu'en France, le surréalisme, derrière André Breton, n'a pas connu d'expression musicale, le groupe *Correspondance*, se réclamant de l'esprit du surréalisme, apparu à Bruxelles en novembre 1924, a, dès 1925, compté parmi ses membres un musicien considérable, André Souris, qui a adopté la méthode de création pratiquée dans leurs domaines respectifs par le peintre René Magritte et le poète Paul Nougé. C'est l'aventure intellectuelle de ce jeune musicien au talent prometteur rejetant soudain tout ce qu'il avait écrit et s'engageant dans une recherche radicale que retrace Robert Wangermée dans un ouvrage remarquablement documenté: *André Souris et le complexe d'Orphée: entre surréalisme et musique sérielle* <sup>1</sup>.

Confiant dans un pouvoir magique de la musique, dont le représentant mythique serait Orphée, Souris s'est attaché à créer une musique qui réponde aux exigences surréalistes, sans réussir à la trouver, les moyens restant de l'ordre utopique. Après 1945, il a manifesté la permanence de son attachement au surréalisme par la défense des musiques sérielles. Le dodécaphonisme semble alors avoir été pour lui un substitut à la force de subversion du surréalisme auquel il restait profondément attaché. Or, s'il a largement défendu les jeunes musiciens novateurs, Souris est resté en tant que compositeur en marge du mouvement sériel. Et c'est en définitive dans la tradition « néo-classique » de Stravinsky qu'il a pu approcher l'idéal d'une musique surréaliste.

Né en 1899 dans la région industrielle du Hainaut, où la musique était une activité populaire, André Souris a poursuivi un cursus d'études complet au conservatoire de Bruxelles. Il s'est voulu très tôt compositeur et les cours de contrepoint et d'harmonie, auxquels il reprochait de s'être figés, ne lui étaient que d'une aide médiocre.

Découvrant la musique de Claude Debussy, il a d'abord été sensible à son parfum symboliste, que reflètent dès 1915 ses premières œuvres, des mélodies sur des poèmes et des chœurs *a capella* pour des chorales. Mais

1. Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée: entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Conseil de la Musique de la Communauté française de Belgique/Mardaga, (Coll. « Musique-Musicologie »), 1995, 432 p. +XVI p. d'illustrations.

cette musique lui donnait une raison pour rompre avec l'enseignement académique.

Il découvrit dans les numéros précédant 1914 de *La Nouvelle Revue française*, les chroniques où Jacques Rivière avait exposé les transformations majeures de la musique à partir de Debussy. Rivière avait été un debussyste passionné mais il avait perçu tout de suite les nouveautés de la musique d'Igor Strawinsky, montrant en 1913 dans une longue étude que *Le Sacre du printemps* était le premier chef-d'œuvre à opposer à ceux de l'impressionnisme<sup>2</sup>. Ses commentaires ont incité Souris à étudier la partition du *Sacre*, bouleversant les conceptions esthétiques qui l'avaient jusqu'alors attaché à l'art de Debussy.

Au fil de ses lectures et d'une réflexion d'autodidacte, il prit conscience des voies nouvelles qu'offrait l'art de Strawinsky (notamment par la reprise de formes du passé et l'invention de musiques nouvelles à partir de celles-ci) mais il découvrit aussi en 1922 dans *La Revue musicale* un article qui le convainquit de l'importance d'Arnold Schoenberg. Cet article, dû à un strawinskyste inconditionnel, Boris de Schoelzer, témoignait une grande admiration pour une œuvre qui semblait marquer l'écllosion d'un style nouveau, en particulier par le traitement de la voix. En 1923 et 1925, Souris assista aux concerts en Belgique où, dans une ambiance tumultueuse, cette œuvre prit place: «même s'il se sentait alors proche du langage de Strawinsky et nullement sensible à l'atonalité et à l'expressionnisme schoenbergiens, il a été du côté de ceux qui ont soutenu bruyamment *Pierrot lunaire*.<sup>3</sup> »

Or, c'est pendant une audition de *Pierrot lunaire*, en 1925, dans la solidarité qui se créait entre les défenseurs de Schoenberg, que Souris fit la connaissance de Paul Nougé qui allait l'entraîner dans l'aventure surréaliste.

Souris s'était entre-temps marié et avait obtenu un poste de professeur à l'école de musique de Marchienne-au-Pont, sa ville natale, située près de Charleroi. Il jouait du violon dans l'orchestre d'un cinéma et dirigeait des sociétés d'amateurs. Il ne renonçait cependant pas à composer. Pourtant il ressentait un blocage, dû à la crainte de ne pas être à la hauteur de ses ambitions de compositeur, à un moment où il avait le souci de créer quelque chose d'original. Il voulait en effet sortir de l'orbite debussyste. Pour recommencer à écrire, il lui fallut la commande d'une œuvre à l'intention d'un concert de « musique moderne », donné à Charleroi, pour lequel il imagina un *Choral* et une *Marche* sous-titrés «opus 1», dans le souci de marquer sa rupture avec le passé.

2. Voir R. Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 39. Les chroniques de Jacques Rivière ont été réunies dans deux volumes: *Études*, Paris Gallimard, 1925 et *Nouvel/es Études*, *ibid.*, 1947.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 49.

Alors que ces œuvres suscitaient éloges et encouragements, il allait se mettre en question plus totalement encore que lors de son passage à l'esthétique strawinskyenne, car il venait de rencontrer le surréalisme tel qu'il se manifestait en Belgique avec les auteurs de *Correspondance*.

C'était une publication faite d'un seul feuillet, comportant un seul texte. Cette « correspondance » n'était pas mise en vente mais envoyée aux personnalités les plus actives du monde littéraire d'alors. Vingt-deux numéros en tout furent composés et envoyés, à raison d'un tous les dix jours, du 22 novembre 1924 au 20 juin 1925. Les feuilles étaient signées alternativement par Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte, et chacun des tracts portait le nom de sa couleur (bleu 1, rose 2, jaune 8, nankin 14...) 4.

Dans une intervention aux *Entretiens sur le surréalisme* de 1966, Souris a décrit ainsi l'esprit qui animait cette publication:

*L'écriture en était curieusement uniforme et semblait résulter chez les trois auteurs d'une volonté délibérée de dépersonnalisation. Elle se caractérisait par une extrême concision, un ton allusif, précieux, parfois sibyllin. légèrement inquiétant. N s'agissait chaque fois d'une riposte à un événement littéraire récent* 5.

L'équipe rédactionnelle se constitua bientôt en un groupe fermé dont les objectifs ne se limitaient pas à la littérature. Animée par le poète Paul Nougé, elle entendait dénoncer le faux modernisme satisfait de lui-même, au moyen du plagiat. La méthode de Nougé consistait à emprunter des fragments de phrases à ses adversaires et à les détourner de leur sens original. La première cible fut le journal *7 Arts* et son numéro du 6 novembre 1924, qui annonçait le programme de la nouvelle saison en ces termes: « L'idéal qui est le nôtre, la venue d'un art nouveau, mérite les plus obstinés dévouements ». Nougé disait à l'opposé: « Regarder jouer aux échecs, à la balle, aux sept arts nous amuse quelque peu, mais l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère. 6 » Puis, à partir de quelques phrases d'un catalogue citées par *7 Arts*. Nougé embrayait: « L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre. 7 » Il ajoutait: « Plutôt la vie, dit la voix d'en face. » Cette « voix d'en face », c'était celle de Breton qui intitulait ainsi un poème du recueil *Clair de terre* 8

4. Les tracts sont reproduits dans M. Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hoosmann, 1979, pp. 59-92. Certains d'entre eux sont repris dans P. Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, pp. 7-30.

5. Wangennée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 66, citant A. Souris, « Paul Nougé et ses complices », pp. 432-464, *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, Paris/La Haye, Mouton, 1968; réédition dans A. Souris, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles. Éditions de l'université, 1976. p. 125.

6. Cité par Wangennée, *André Souris...* *op. cit.*, p. 68 ; repris dans Nougé, *Histoire de ne pas rire. op. cit.*, p. 9 (nous soulignons).

7. *Ibid.*

8. Breton, *Œuvres complètes*, éd. établie par M. Bonnet, t. 1, Gallimard, coll. « La Pléiade » 1988, pp. 176-177.

Au moment où paraissait le premier numéro de *Correspondance*, le *Manifeste du surréalisme* était déjà diffusé depuis quelques semaines à Paris. « Sans qu'il y ait eu d'influence directe, Nougé était imprégné de l'esprit qui animait les écrits de Breton... », souligne Wangermée<sup>9</sup>. Le groupe de *Correspondance* se montrait sensible aux aspirations de Breton, mais ne songeait pas à se réclamer du surréalisme. Les tracts ont d'ailleurs à de nombreuses reprises interpellé sans les ménager les surréalistes parisiens, ainsi que d'autres « aînés »: Gide, Paulhan, Valéry... Pourtant, dans sa profonde exigence de rigueur et dans son engagement, *Correspondance* exprimait le même espoir de changer l'existence, la même tension entre la *vie réelle* et la *vraie vie* que les surréalistes. Le tract intitulé « Pour garder ses distances », dédié à Breton, est explicite quant à cette convergence à propos de l'écriture:

*La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse aux sentiments des vertus qu'il lui faut bien reconnaître. Il n'est pas douteux qu'elle ne possède une aptitude singulière à nous maintenir dans cette zone fertile en dangers, en périls renouvelés, la seule où nous puissions espérer de vivre. L'état de guerre sans issue qu'il importe d'entretenir en nous, l'on constate tous les jours de quelle manière elle le peut garantir.*<sup>10</sup>

La primauté de la vie, la révolte surréaliste éclataient dans cette déclaration. La vanité des recherches formelles de la création contemporaine y était dénoncée avec vigueur, incluant aussi bien l'écriture automatique des surréalistes, ce qui constitue une spécificité de *Correspondance*.

Au même moment, une brouille éclatait dans le groupe, qui aboutit à la mise à l'écart de Marcel Lecomte. Goemans prit alors l'initiative d'une rencontre avec Souris, afin d'y constituer une « section musique »<sup>11</sup>.

Souris adhéra à *Correspondance* en compagnie d'un autre musicien, Paul Hooreman. Ils préparèrent un prolongement aux tracts littéraires sous la forme d'une série *Musique*. Hooreman eut l'idée d'un « Tombeau de Satie » qui aurait pris pour cible le célèbre maître d'Arcueil, rendu suspect par sa proximité avec Cocteau et le Groupe des Six et dont le ballet *Mercury* venait d'être chahuté par les surréalistes parisiens. C'est finalement un « Tombeau de Socrate » qui constitua *Musique J*, tract imprimé dans le même format que la série littéraire. *Socrate* était le titre d'une œuvre de Satie (1918). Le tract se composait d'une partition, à la simplicité calculée. Son titre, recelait autant d'ironie et de dérision que celui de la revue animée par Breton, *Littérature*. Le genre du tombeau, prit une actualité imprévue, puisque Satie est mort le 11 juillet 1925, neuf jours avant sa publication, lui conférant une ironie

9. André Souris..., *op. cit.*, p. 69.

10. Repris dans Nougé, *Histoire de ne pas rire*, *op. cit.*, p. 23.

11. Selon les mots de P. Hooreman dans sa correspondance, citée par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 74.

grinçante, dans un esprit plus proche de Dada que d'une critique subtile de l'art moderne.

Le second tract, *Musique II*, daté du 20 septembre 1925, reprenait le ton distant qui avait marqué *Correspondance*. Seul le premier paragraphe s'adressait directement aux musiciens. Il leur reprochait de se détourner de problèmes graves pour se réfugier dans un art trop léger. Pour le reste, il s'agissait de brefs extraits empruntés à des tracts antérieurs, au moyen desquels les deux auteurs se rattachaient aux idées et conceptions collectives.

Après les tracts très confidentiels, *Correspondance* opta pour une action plus publique en organisant le 2 février 1926 un concert-spectacle. Pour l'occasion, Souris écrivit diverses mélodies mais il se livra surtout à une manipulation sonore qui rappelle les expériences de musique aléatoire opérées par Duchamp à l'époque de Dada<sup>12</sup>. Il proposa, sous le titre *Trois inventions pour orgue*, l'audition sur un orgue de barbarie de fragments musicaux mis bout à bout (comportant notamment l'hymne national belge, *La Brabançonne*) joués à rebours, les cartons perforés étant introduits à l'envers dans la machine. Il a cependant récusé l'appartenance de cette manifestation à Dada et affirmé que cette manipulation le mettait en danger: «je commençais une carrière brillante et je la détruisais en public, mais j'étais le seul à savoir que je la détruisais. C'est donc une question de conscience tout à fait personnelle.<sup>13</sup>» Du reste, les autres œuvres composées pour le concert-spectacle, telle que la musique d'une pièce intitulée *Le Dessous des cartes* pour laquelle il reprenait son *Choral et marche*, ne peuvent être suspectées de complaisance ni de représenter un divertissement gratuit et insidieusement provocateur.

Le groupe apparu autour des tracts et manifestations de *Correspondance* se resserra et une nouvelle publication naquit au début de 1927, *L'Adieu à Marie*<sup>14</sup>. Pendant cette période Nougé accueillit avec chaleur à Bruxelles René Magritte de retour de Paris, alors que ce dernier entraînait dans le circuit des galeries de peinture.

Au moment de son adhésion à *Correspondance*, Souris s'était senti tenu, par la nature des recherches qu'il entreprenait, de négliger toute compromission avec le milieu artistique. Il avait ainsi affirmé dans une lettre à Paul Gilson, directeur de la revue *Le Monde des arts*, qu'il ne pouvait

12. Cf. J. Clair, *Marcel Duchamp: catalogue raisonné*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1977, pp. 60-61. La publication par les soins de Stéphane Massonet de la correspondance Tristan Tzara-E. L. T. Mesens entre 1923 et 1926, sous le titre: *Dada terminus*, Bruxelles, Didier Devillez, 1997, 158 p. montre opportunément que Mesens composa et publia des partitions sur des poèmes de Tzara et donna lui-même des récitals de caractère dadaïste, bien après la disparition de Dada, ce qui apporte un utile contrepoint à l'exclusivisme d'André Souris.

13. Cité par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 103, d'après « Paul Nougé et ses complices », *op. cit.*, p. 451.

14. Reproduction dans *L'Activité surréaliste en Belgique*, *op. cit.*, p. 137-144.

collaborer à sa revue: «je me suis engagé dans une aventure intellectuelle qui me réclame au plus haut point et me recommande la plus extrême réserve quant à ce qui ne la touche point». Toutefois, considéré comme un jeune musicien prometteur, il s'était vu proposer une bourse pour un séjour à Paris, pour laquelle il dut solliciter l'assentiment de Nougé.

Après son séjour parisien, la nouvelle revue *Les Cahiers de Belgique* lancée par le Palais des Beaux-arts, décida de lui consacrer un article, imprudemment confié à Nougé. Ce dernier en profita pour montrer en termes très provocateurs que les objectifs d'une telle revue étaient fort étrangers à la rigueur et aux exigences du groupe qu'il dirigeait. Refusé, l'article parut en février 1928 sous le titre «Un supplément inédit aux *Cahiers de Belgique*» dans la revue nouvellement fondée par Nougé, *Distances* <sup>15</sup>. Ce dernier y rappelait les préoccupations qui animaient *Correspondance* et affirmait son soutien envers Souris: «Nous cherchons des complices. Il nous suffit qu'André Souris existe. <sup>16</sup>» Il soulignait ainsi l'unité d'action qui devait désormais caractériser les activités du surréalisme bruxellois.

Aucun représentant du surréalisme n'avait encore pris en compte la musique comme moyen d'expression. L'existence d'un musicien dans le groupe bruxellois est une spécificité de celui-ci. Parallèlement, le surréalisme tel qu'il se pratiquait en Belgique avait sa propre méthode de création, différente de «l'automatisme pur» préconisé par Breton, et inspirée par la science expérimentale, selon Wangermée :

*partant du réel dans ses objets les plus banals, dans ses manifestations les plus quotidiennes. l'invention créatrice devait être suscitée par des confrontations systématiques [...]. Nougé a souvent célébré les vertus de la banalité dans les objets, les images. les sons. les mots.. les lieux communs peuvent être métamorphosés par des confrontations inattendues et devenir ainsi des «objets bouleversants» qui mettent en question l'ordre convenu <sup>17</sup>.*

Convaincu de la puissance d'action de la musique, moyen qu'il désignait dans une lettre à Nougé comme «le plus conforme aux démonstrations surréalistes» <sup>18</sup>, Souris appliqua dans ce domaine la «métamorphose des lieux communs». C'est-à-dire que, comme Magritte en peinture et comme Nougé en poésie, il partait de formules toutes faites, déjà porteuses d'une signification conventionnelle - il put à cette fin exploiter des musiques connues et vulgarisées, des «rengaines» <sup>19</sup> - et leur donnait une affectation

15. Reproduit dans *L'Activité surréaliste en Belgique, op. cit.*, p. 157-175.

16. Cité par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 123 et repris dans P. Nougé, *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 57.

17. *André Souris...*, *op. cit.*, p. 137.

18. Lettre de Souris à Nougé, 17 décembre 1927, citée par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 127.

19. Terme employé par Souris dans un de ses carnets, 17 septembre 1931, cité par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 171.

nouvelle, poétique et insolite, en les insérant dans un langage nouveau, parvenant ainsi à une expressivité originale et fascinante.

La profonde entente de Nougé, Magritte et Souris donna lieu à une œuvre intitulée *Clarisse Juranville*: un poème que Nougé imagina à partir d'une grammaire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, pour lequel Magritte avait conçu des dessins qui n'étaient en rien des illustrations mais ajoutaient une dimension au texte. À partir de différentes strophes de *Clarisse*, Souris composa une cantate où, pareillement aux dessins, la musique gardait son autonomie. « Chacune de ces strophes est individualisée par le recours à un procédé qui se réfère à une musique savante ou populaire, récente ou lointaine, suffisamment caractéristique pour qu'elle suscite dans l'esprit de l'auditeur des réminiscences plus ou moins conscientes »<sup>21</sup>, explique Wangermée.

*Clarisse Juranville* a été joué en 1927 à Bruxelles puis lors d'une manifestation surréaliste à Charleroi, au cours de laquelle Nougé a prononcé une « Conférence » saluant la puissance de la musique en l'intégrant aux préoccupations essentielles des surréalistes.

*Parmi les puissances capables d'envoûter l'esprit, puissances qu'il lui importe de subir et contre quoi il importe qu'il se révolte: poésie, peinture, spectacles, guerre, misère, débauche, révolution, toute la vie doublée de mort, - est-il possible, parmi ces puissances, de rejuser à la musique une place peut-être importante?*

*D'où les espoirs et les craintes particulières dont elle ne cesse, pour nous, d'être l'objet*<sup>22</sup>.

Cependant, la musique qui l'intéressait, capable de véritablement agir sur le monde, restait pour Nougé encore à inventer:

*Il est temps de se rendre compte que nous sommes capables aussi d'inventer des sentiments, et peut-être des sentiments fondamentaux comparables en puissance à l'amour ou à la haine*<sup>23</sup>.

Mais il demeurait discret sur les moyens d'atteindre un tel idéal: « il ne saurait être question de résoudre un problème dont les termes, à chaque instant, font mine de nous échapper... »<sup>24</sup>. Il revenait à André Souris de donner une orientation précise à ce projet ambitieux.

Celui-ci s'accordait parfaitement avec les options artistiques du groupe. Pourtant, dans cette tentative pour inventer une musique nouvelle, « musique dont nous n'avons plus à rougir », comme l'affirmait Nougé<sup>25</sup> il ressentait des difficultés d'écriture, du fait de la hauteur des exigences surréalistes. Il

20. Juranville, *La Conjugaison enseignée parla pratique*, Paris, Librairie Larousse, s.d

21. *André Souris...*, *op. cit.*, p. 149.

22. Nougé « La Conférence de Charleroi », *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, pp. 210-211.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. Dans « Un Supplément inédit aux Cahiers de Belgique » voir ci-dessus, repris dans P. Nougé, *Histoire de ne pas rire, op. cit.*, p. 56.

continuait cependant de chercher à concevoir une musique qui aurait la puissance d'émotion et l'efficacité annoncées par «La Conférence de Charleroi », comme en témoignent quelques écrits, qui donnent un tour plus social à ses analyses antérieures.

Ainsi, dans un article publié en juin 1934 dans *Intervention surréaliste*, Souris, rappelant l'indifférence des surréalistes et de Breton à la musique, affirme: « seul le silence et le mépris ont été opposés aux musiciens ». Mais il tend à «justifier cette fin de non recevoir» en déniait toute valeur à l'expression musicale, «prétexte aux pires falsifications ». Cependant, la musique a d'autres pouvoirs qui, même s'ils se sont le plus souvent exercés contre l'homme, en étant « une arme insidieuse de répression intellectuelle », peuvent être captés et devenir un « instrument de connaissance à son service. 26»

En 1935, sa participation à une session de formation de chef d'orchestre lui ouvrit de nouvelles perspectives et attira sur lui l'attention de la Société Philharmonique, organisatrice de manifestations musicales. Le 26 janvier 1936, il dirigea l'Orchestre Symphonique de Bruxelles dans une « Messe des artistes ».

La réaction de ses amis surréalistes, que Souris avait naïvement invités au spectacle, ne tarda pas. Nougé lui représenta l'incompatibilité totale d'une collaboration à un office religieux avec la poursuite de l'action surréaliste. Mais il ne renonça pas à son projet. Le groupe surréaliste se réunit aussitôt pour une mise en accusation. Un tract intitulé *Le Domestique zélé* 27 signé par les membres du groupe fut publié avant même la tenue du concert pour dénoncer «l'ambition» du musicien et l'exclure du groupe. Il s'éleva cependant une voix, celle de Louis Scutenaire, pour minimiser la faute de Souris, qui n'était coupable à ses yeux que de prétendre à une réussite professionnelle qu'il avait jusque là évitée. Or, au moment où Souris se voyait rejeté, d'autres membres du groupe étaient en contact permanent avec le commerce de l'art, tels Magritte, et les activités de Nougé, biochimiste de profession, ne pouvaient guère souffrir de ses scandales.

La violence de la condamnation éclatant dans le tract *Le Domestique zélé* est due à Nougé qui ne pardonnait pas à Souris de voir les espoirs qu'ils avaient mis dans une entreprise commune sacrifiés à des ambitions professionnelles.

La promotion qu'attendait Souris dans sa carrière de chef d'orchestre se réalisa, mais fut de courte durée. Nommé à la direction de l'orchestre de radio de l'Institut national de radiodiffusion en 1937, il en fut écarté après la guerre pour avoir continué à exercer ses fonctions pendant l'occupation. En dépit des

26. Souris, « Le Fil d'Ariane », *Documents* 34, nouvelle série, n°01, (Intervention surréaliste), juin 1934, pp. 74-75 (réédition en fac-similé dans *L'Arc*, revue trimestrielle, n° 37, Aix-en-Provence, [1969]).

27. Tract reproduit dans M. Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique*, op. cit., pp. 304-308.

accusations portées contre lui, Souris manifesta pendant la guerre une activité peu conforme aux opinions du régime nazi. Il organisa en particulier une série de trois concerts clandestins en 1944, bâtis autour de la découverte d'un projet esthétique commun entre des œuvres d'époques différentes. Le deuxième concert était consacré à l'idée de «lieu commun», principe essentiel du surréalisme bruxellois, auquel Souris donna des références historiques. Il attribuait ainsi à Satie la découverte que «ce qu'il y a de plus mystérieux dans cette vie, c'est encore le plus quotidien - à condition d'en dépasser les premières apparences. 28» Mais il rendit surtout hommage à Strawinsky, qui a tiré des formes de style du passé une «magie poétique irréductible» 29.

Animateur à partir de 1945 d'un Séminaire des Arts, Souris se proposa, grâce à des conférences 30 et des séances de musique commentée, de faire comprendre les musiques dans leur diversité. Il plaidait en effet pour un pluralisme des musiques, s'attachant notamment à faire découvrir les musiques traditionnelles et non-occidentales, dans le but de trouver des points communs à toutes les musiques, qui seraient un fondement de la nature de ce langage.

Investissant le capital de confiance qu'il récolta avec ses conférences, ainsi qu'avec des concerts de musique ancienne, Souris créa au Séminaire des Arts un «laboratoire de composition musicale» qui regroupait les musiciens contemporains désireux de s'initier au langage sériel. Dès lors, Souris apparut comme le défenseur des musiciens dodécaphonistes et un propagandiste actif en faveur de Schoenberg.

La remise en cause du système modal contenue dans *Pierrot lunaire* était assez mal vue en France et en Belgique, où les œuvres de Schoenberg avaient été assez peu jouées. Les principes de la musique dodécaphonique, énoncés par Schoenberg dès 1923 paraissaient un jeu gratuit auquel manquait l'humanité. Strawinsky, quant à lui, passait pour le chef de file d'une modernité qui n'avait jamais remis en cause les principes du système tonal. Son «néo-classicisme» constituait l'esthétique dominante.

Souris avait trouvé dans les principes de composition strawinskyens les modèles formels de la métamorphose des lieux communs qu'il poursuivait dans le surréalisme bruxellois. Cette adhésion fut remise en question par une déclaration admirative de janvier 1947, dans laquelle il affirmait: «Je salue en Schoenberg le détenteur d'une souveraine puissance d'éclatement. 31 »

28. Commentaires de Souris donnés en introduction aux concerts, cités par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p.224. Les manuscrits de ces commentaires sont conservés dans les Archives Michel et Éliane Souris.

29. *Ibid.*

30. Les textes des conférences sont rassemblés dans le volume posthume *Conditions de la musique...*, *op. cit.*, pp. 13-117.

31. Programme de l'Hommage à Schoenberg, organisé par l'École normale de musique à Paris les 25 et 29 janvier 1947, cité par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p.249.

Pour lui, le ralliement au dodécaphonisme perpétuait, par la mise en cause du langage tonal, un esprit de révolte. Mais il eut toujours peine à assimiler cette esthétique avec sa propre technique. Sa conversion s'est confirmée par son activité d'initiateur au sein du Séminaire, puis de la Société futemationale de Musique Contemporaine ; en revanche, il ne produisit pas un grand nombre d'œuvres. Sollicité par le musicien René Leibowitz, qui entendait réhabiliter Schoenberg en France <sup>32</sup>, Souris s'engagea à lui fournir une œuvre dodécaphoniste qu'il souhaitait intituler *Proposition concrète*. Elle ne fut jamais écrite. En avril 1948, Souris fit entendre *L'Autre Voix*, une petite cantate sur des poèmes de Robert Guiette, écrivain proche du Séminaire <sup>33</sup>. Il semble, selon Wangermée, s'être senti mal à l'aise devant cette œuvre :

*Elle était trop loin de l'idéal qu'il avait toujours proclamé d'une musique libérée de toute recherche formelle, d'une musique établie sur des assonances avec des mélodies restées au fond de la mémoire et métamorphosées par des rencontres imprévues* <sup>34</sup>.

Pourtant la défense des musiques sérielles répondait chez lui à un véritable espoir. Il assimilait ce combat contre l'académisme à celui qu'il avait mené avec Nougé et Magritte pour une musique capable de changer le monde. C'est pourquoi il fut touché par la rencontre d'un musicien qui plaçait dans la musique le même espoir de subversion que lui : Pierre Boulez. Il lui proposa de participer à la revue qu'il avait créée à l'automne 1947, *Polyphonies*. Boulez s'est vivement attaqué dans deux articles <sup>35</sup> à l'orthodoxie schoenbergienne et à Leibowitz, qu'il accusait de détenir le monopole de la tradition sérialiste. Souris s'est alors éloigné de Leibowitz et s'est rallié à la mise en cause de l'académisme de Schoenberg.

Il fut ainsi conduit à parrainer la première manifestation de « musique concrète » - c'est-à-dire de musique utilisant des bruits enregistrés - à Bruxelles. Il s'agissait d'un concert présenté le 18 mars 1953, comportant des pièces de Boulez, d'Olivier Messiaen et de Pierre Schaeffer. Pour le programme, il rédigea un petit texte qui rappelait les déclarations collectives surréalistes. Il voyait dans la musique électroacoustique un nouveau champ d'action conforme aux aspirations des musiciens les plus intransigeants et les plus modernes <sup>36</sup>. Une polémique entre Magritte et Souris s'en suivit, où le peintre, qui devenait une figure emblématique du surréalisme, accusa Souris

32. Voir Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, pp. 250-251 et R. Leibowitz, *Schoenberg et son École. L'Étape contemporaine du langage musical*, J. B. Janin, 1947.

33. *Ibid.*, p. 262.

34. *Ibid.*, p. 266.

35. « Propositions » et « Incidences actuelles de Berg (à propos de la Quinzaine de musique autrichienne à Paris) », cités dans Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, pp. 274-275, repris dans P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Le Seuil, 1966, pp. 65-74 et 235-240.

36. Cité par Wangermée, *André Souris...*, *op. cit.*, p. 313 et reproduit en fac-similé à la p. XII du cahier d'illustrations.

de s'être engagé dans une recherche trop fonnaliste assurant que sa défense de la musique concrète le mettait en contradiction avec ses thèses antérieures sur la musique surréaliste, tandis que Souris répliquait en affinant son attachement au surréalisme et en se référant non pas à Nougé mais à Breton.

Pourtant, Souris n'a pratiquement rien écrit sur les musiques nouvelles. Ainsi lorsqu'en 1956, il intitula un article « Le Complexe d'Orphée »<sup>37</sup>, ce fut pour affirmer que ces musiques n'ont pas sur l'auditeur « le même effet magique que le chant d'Orphée, la même force de subversion que le surréalisme »<sup>38</sup>. Fasciné par elles, Souris a montré à leur encontre une réserve qu'il ne reconnaîtra jamais.

Le complexe d'Orphée est celui dont il souffrait, partagé entre les préoccupations éthiques et l'innovation fonnelle. Il ne retrouvait ses facilités d'écriture que dans les musiques pour le cinéma, le théâtre, la radio, auxquelles il attachait peu d'importance et dans lesquelles il retrouvait le langage du Strawinsky de sa jeunesse. En partant de ces musiques fonctionnelles et en les amplifiant, Souris écrivit une de ses œuvres principales: une version orchestrale d'un pot-pourri de chansons populaires wallonnes intitulé *Le Marchand d'images*, élaboré entre 1954 et 1965. Il Y procédait comme Strawinsky qui puisait son inspiration « aussi bien dans les bastringues que dans le chant grégorien ou la musique classique.<sup>39</sup> » Il a ainsi retrouvé, loin des musiques sérielles, à travers la technique strawinskyenne, l'esprit du surréalisme bruxellois.

*Université Paris III  
Sorbonne-Nouvelle*

37. Souris, « Le Complexe d'Orphée », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, pp. 17-24, réédition dans *Conditions de la musique*, op. cit., pp. 183-191.

38. Wangerrnée, *André Souris...*, op. cit., p. 330.

39. Intervention d'André Souris lors de la discussion générale, dans *Entretiens sur le surréalisme*, op. cit., p. 527.

## INDEX DES NOMS CITÉS

- ADOVRANDI : 278.  
ALBERT BIROT Pierre: 253, 276.  
ALEXANDRE Ariel: 234.  
ALEXANDRE Berthe (née DIETRICH) : 10, 11, 137, 192, 234.  
ALEXANDRE Maxime: passim  
ALEXANDRE Mayer: 168, 233.  
ALEXANDRE Sylvia: II, 234.  
ALEXANDRIAN Sarane : 55, 75.  
AMOSSY Ruth: 293, 295-297.  
ANDLER Charles: 121-123.  
ANNET Léonie d' : 266-268.  
ANZIEU Didier: 256.  
APOLLINAIRE Guillaume : 26, 150, 271, 272, 279, 280, 313.  
ARAGON Louis: 9, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 20-22, 24, 26, 27, 31, 33, 34, 36-50, 59, 63, 67-69, 80, 84, 87, 88, 94-96, 100-103, 107, 109, 119-121, 128, 144, 198-201, 219, 220, 233, 234, 257, 276, 282.  
ARBAN Dominique: 38, 283.  
ARP Hans Jean: 10-13, 16, 24, 32, 119, 128, 143, 145, 147, 153, 194-199, 201-204, 233, 234.  
ARP Marguerite : 202.  
ARTAUD Antonin: 20, 26, 253, 257.  
  
BACHELARD Gaston : 272.  
BALL Hugo: 196, 197, 203, 233.  
BALLABRIGA Michel: 300, 301, 303-309.  
BARBIER Charles-Henri: 254.  
BARBUSSE Henri: 24, 96.  
BARON Charles : 38.  
BARON Jacques : 20.  
BARRÈS Maurice: 183.  
BARTHES Roland: 240, 298.  
BATAILLE Georges : 246, 298.  
BAUDELAIRE Charles: 29, 70, 71, 126, 130, 164, 289.  
BEACH Sylvia: 253.  
BEAUMELLE Agnès de: 313.  
BEAUVOIR Simone de: 247.  
BÉGUIN Albert: 124.  
BÉHAR Henri: 14, 276, 286.  
BELLMER Hans: 256.  
BENON: 21.  
BERGSON Henri: 261-263.  
BERKELEY George: 308.  
BERL Emmanuel : 266.  
BERNHEIM: 277.  
BERTAUX Pierre: 118, 122, 123, 125, 129, 135.  
BERTHOLOLY: 144.  
  
BERTON Germaine: 45.  
BIANQUIS Geneviève : 91, 102, 120, 122, 123, 131-133.  
BIARD François : 266.  
BLEIKASTEN Aimée: 41, 102.  
BLOCH Mathilde : 233.  
BLOY Léon: 185, 186.  
BOEHME Jacob: 91, 98.  
BONNEFOY Yves: 13, 114.  
BONNET Marguerite: 119, 279, 281.  
BOREL Jacques : 76.  
BOROWSKY Kay: 145, 155.  
BOULEZ Pierre : 328.  
BOURGET Paul : 27.  
BRAQUE Georges: 41.  
BRENTANO Clemens: 115, 116, 147, 148, 150.  
BRETON André: 9, 12, 15, 20-22, 24-26, 31, 34, 37, 38, 41, 43, 47, 50, 59, 61, 62, 64, 67-71, 74-76, 79-83, 85, 89, 91-95, 99, 109, 113-115, 119, 144, 145, 198, 199, 201, 221, 233, 250, 253, 256-258, 260-276, 279-283, 293-295, 297, 298, 300-302, 304-316, 319, 322, 324, 326, 329.  
BRETON Aube ( ELLÉOUËT ) : 258, 314.  
BRETON Jacqueline ( LAMBA ) : 253, 257-260, 262-264, 268, 270, 298.  
BRETON Simone : 41, 92, 95, 198, 233, 313.  
BROOKS Peter: 244.  
BROWNING Robert : 281.  
BRUNO Giordano: 27.  
BUBER Manin: 170.  
BÜCHNER Georg: 126.  
BUFFON: 282, 283.  
  
CABANÈS : 277.  
CAHUN Claude: 252-259.  
CALAFERTE Louis : III.  
CARROLL Lewis: 63.  
CASKEY Noëlle: 254, 257.  
CHANDES Hervé: 110.  
CHAPLIN Charlie: 188.  
CHAR René: 15, 96.  
CHARLES VI : 265.  
CHATEAUBRIAND François-René de : 28, 109, 205.  
CHIAPPE Jean : 27.  
CLAUDEL Paul: II, 26, 68, 126, 171, 173, 178, 179, 183-192, 204, 234.  
CLÉBERT Jean-Paul: 55.  
COCTEAU Jean : 276, 322.

COHEN Jean : 114.  
 CORDIER Daniel: 312, 315.  
 COURBEBASSE Mary-Antoinette : 256.  
 COURLIS Claude : pseudo de CAHUN  
 Claude  
 CREVEL René: 15, 96.  
  
 DADELSEN Jean-Paul de: 123, 124.  
 DAIX Pierre: 101.  
 DALI Salvador: 26, 32, 281, 293, 295, 296,  
 311.  
 DALLY: 256.  
 DEBUSSY Claude: 319, 320.  
 DE CHIRICO Giorgio: 26,41, 274, 276.  
 DEHARME Lise : 281.  
 DERRIDA Jacques : 253.  
 DESNOS Robert : 20, 25, 26, 84, 93, 233,  
 253, 282, 311.  
 DEVESA Jean-Michel: 10.  
 DILTHEY Wilhelm: 129, 130.  
 OOMINGUEZ Oscar: 265, 267, 268.  
 DOUCET Jacques : 93.  
 DRELL RECK Rima: 310.  
 DUCASSE Isidore ( voir LAUTRÉAMONT)  
 DUCHAMP Marcel: 323.  
 DUCLAUX Émile : 281.  
 DUFOUR Catherine: 10.  
 DUROZOI Gérard: 12.  
  
 ECO Umberto: 281.  
 EICHENDORFF: 147.  
 ÉLUARD Paul : 24, 25, 37, 66, 67, 78, 93,  
 96,109,113,114,265,268,281,311.  
 EMPÉDOCLE: 128.  
 ENGELS Friedrich : 30.  
 ERNST Max: 12, 24, 26, 32, 117, 144, 197.  
 EROST Max: 117.  
 ESPINOZA Agustin : 268, 270.  
  
 FICHTER Charles: II.  
 FIGUIER Louis: 281.  
 FINCK Adrien : II.  
 FINCK Michèle : II.  
 FRAENKEL Théodore: 276, 276, 280.  
 FRAZER James G. : 287-289,290.  
 FREUD Sigmund : 36, 53, 55, 62, 63, 69,  
 71,74,75,85, 147, 257, 258, 293, 294,  
 295.  
  
 GENEVIÈVE DE BRABANT: 265.  
 GEORGE Stefan: 126, ISO.  
 GESNER : 278.  
 GIACOMETTI Alberto: 297.  
 GIDE André: 234, 322.  
 GILLES DE RAIS: 265.  
 GILSON Étienne: 185.  
 GILSON Paul : 321.  
 GOEBBELS Joseph Paul : 106.  
  
 GOEMANS Camille: 319, 320.  
 GOETHE Johann Wolfgang von: 87, 133,  
 149.  
 GOLL Yvan: 13, 24, 143, 145, 153, 159.  
 GOMEZ: 256.  
 GONTARD Suzette : 128.  
 GORKI Maxime: 100.  
 GOURMONT Rémy de : 279.  
 GRABBE Christian Dietrich: 149.  
 GRÉGOIRE Henri ( l'abbé ) : 16.  
 GUIETIE Robert : 326.  
 GUIGON Emmanuel: 268.  
  
 HAUSMANN Raoul: 197.  
 HEGEL Friedrich: 37, 293.  
 HEYER René: II.  
 HILDEGARDE sainte: 277.  
 HILLESUM Etly: III.  
 HOCH Hanna: 197.  
 HOFFET : 123.  
 HOFFMANN E.T.A. : 136.  
 HOLDERLIN Friedrich: II, 13, 28, 29, 43,  
 60, 83, 91, 94, 96, 100-102, 106, 109,  
 II, 118-130, 133, 135-137, 139, 140,  
 145,149,150,200,217,234.  
 HOOREMAN Paul : 320.  
 HUELSENBECK Richard: 197.  
 HUGO Valentine ( BOU É, PENROSE )  
 265.  
 HUGO Victor: 267,281.  
 HUYSMANS Joris-Karl: 279.  
  
 JACCOTTET Philippe: 91, 100, 119, 137.  
 JANET Pierre: 293.  
 JARRY Alfred: 280.  
 JEAN-PAUL: 136, 137.  
 JOUFFROY Théodore: 221.  
 JUNG Carl Gustav : 258.  
  
 KAHN Denise ( voir NAVILLE Denise)  
 KAHN Simone ( voir BRETON Simone)  
 KANT Emmanuel: 270.  
 KERDIK René: 98.  
 KIEHL Roger: 106, 126, 127.  
 KLEE Paul: 41.  
 KLEIST Heinrich von: 126, 136.  
 KOBER Marc: 10.  
 KRISTEVA Julia: 258.  
  
 LACAN Jacques : 259, 293, 295.  
 LAFONT Robert: 96, 106, 118, 126, 127.  
 LA FONTAINE Jean de : 277.  
 LAFORGUE Jules: 275.  
 LAINE Louis: 184.  
 LA MOTIE-FOUQUÉ Frédéric de: 136.  
 LAUTRÉAMONT comte de (pseud. d'Isidore  
 DUCASSE) : 94, 224, 261.  
 LAVOINNE Yves: 10.

LÉAUTAUD Paul: 183.  
 LE BRUN Annie: 311-313.  
 LECLERC Henri: 277.  
 LECOMTE Marcel: 321, 322.  
 LÉGER Fernand: 41.  
 LEGRAND Gérard: 293.  
 LEIBOWITZ René: 326.  
 LEIR[S Michel: 76.  
 LEPERLIER François: 253,254,256-259.  
 LÉVY Denise ( voir NAVILLE Denise )  
 LÉVY Georges: 17, 27, 41, 92, 93, 101,  
 102, 200, 233.  
 LICHTENBERG Georg Christoph : 272.  
 LICHTENBERGER Henri : 121.  
 LIOURE Michel: II.  
 LOP Ferdinand: 187.  
 LUTHER Martin : 122.  
 LYOTARD Jean-François : 258.  
  
 MAGRITTE René: 107,311,315, 319, 323-  
 328, 329.  
 MALHERBE Suzanne: 253, 257-259.  
 MALLARMÉ Stéphane: 126, 252.  
 MANDIARGUES ( voir PIEYRE DE  
 MANDIARGUES André)  
 MANSOUR Joyce : 239-251.  
 MARBODE : 279.  
 MARIE Pierre : 277.  
 MARTAIN Jacques: 190.  
 MARTIN Jules: 265.  
 MARX Karl: 31.  
 MASS[N Jean: 185.  
 MASSON André: 314.  
 MAURRAS Charles: 187.  
 MAYDIEU: 185.  
 MAYNE-REID: 281.  
 MESMER Franz-Anton: 29.  
 MESSENGER Anne: 310.  
 MESSIAN Olivier : 328.  
 MICHAUX Henri: 253.  
 MICKIEWICZ Adam: 85.  
 MIGEOT François: 293-295.  
 MILLER Lee: 253.  
 MILLET: 296.  
 MINDER Robert: 126.  
 M[RO Joan : 26.  
 MONOD-FONTAINE [sabelle: 313.  
 MOORE Marcel : pseudo de MALHERBE  
 Suzanne  
 MORGENSTERN Christian: [49.  
 MOUFET : 278.  
 MOUSS[NAC Jeanne: 91, 98.  
 MOUSSINAC Léon: 91, 98.  
 MOZART Wolfgang: 34.  
 MUSSET Alfred de: 186.  
 MUZARD Suzanne : 266.  
 MYERS Frédéric: 293.  
  
 NADJA: 268, 294.  
 NAV[LLLE Denise ( KAHN, LÉVY ) : 9, 15,  
 25, 27, 29, 37, 39, 41-43, 92, 94, 100-  
 103, 119, 120, 137, 198, 200, 216, 217,  
 219,233.  
 NAVILLE Pierre: 19-21,26, 31,41, 43, 94,  
 119,201.  
 NERVAL Gérard de : 10, 29, 67, 75, 76,  
 133.  
 NIETZSCHE Friedrich: 121, 122, 126, 129,  
 130, 133, 139, 140, 149,265.  
 NOLL Marcel: 38, 93, 101.  
 NOUGÉ Paul: 319-329.  
 NOVALIS Friedrich : II, 28, 34, 43, 60, 65,  
 83,90,94,109,115,124,136,137,144,  
 149, 200, 217, 261.  
  
 PARÉ Ambroise: 278.  
 PARENT Mimi: 312.  
 PARIS Jacques: 189.  
 PASCAL Blaise: 173, 182.  
 PATR[ Aimé: 79.  
 PAULHAN Jean: 322.  
 PAZ Octavio: 315.  
 PÉGUY Charles: 186.  
 PÉRET Benjamin: 25, 27, 93, 96, 233, 268,  
 286-290.  
 PEREZ MINIK Domingo : 268.  
 PIBAROT Annie: 10.  
 PICASSO Pablo: 41, 190,265.  
 PIE XII : 191.  
 PIERRE José: 281.  
 PIEYRE DE MANDIARGUES André: 240.  
 P[LLAU Helmut: II.  
 PINDARE: 134.  
 PINON André: 220.  
 PITOËFF: 184.  
 PLATEAU Marius : 45.  
 PLATON: 29, ISO.  
 PLINE l'Ancien: 277.  
 PLOTIN: 29.  
 POINcARÉ Raymond : 27.  
 PRÉVERT Jacques: 26, 234.  
 PROPP Vladimir: 287.  
  
 QUENEAU Raymond: 95.  
  
 RABELA[S François: ISO.  
 RAPHAËL Freddy : II.  
 RAITON Charles: 312.  
 RAY Man: 19, 23, 253, 256, 258, 259.  
 REIGL Judith: 312.  
 REINBOLT Claus: 144.  
 RICHARD Jean-Pierre: 195.  
 RILKE Rainer-Maria: III.  
 RIMBAUD Arthur: 9, 15,24,27,29,44,49,  
 52,62,83, 102, 109, III, 120, 126, 143,  
 149, 150, 164, 183, 184, 196, 199, 200,

219,233,265,269,287,295.  
 RIVIÈRE Jacques: 103, 320.  
 RIVIÈRE Lazare : 278.  
 ROBEL Léon: 286, 287.  
 ROLLAND Romain: 24, 105, 195, 197,233.  
 ROUSSEAU Jean-Jacques: 229.  
  
 SADE Donatien Alphonse François de : 27.  
 SADOUL Georges : 20, 21, 68, 91, 95.  
 SAINT-JOHN PERSE: 275.  
 SATIE Èrik : 320, 325.  
 SAUSSURE L. F. : 301.  
 SCHAEFFER Pierre : 328.  
 SCHICKELE René: 106, 125, 130, 137,  
 143, 144, 148, 153, 170, 194, 196-198,  
 201, 233, 234.  
 SCHLEGEL Friedrich: 124, 136.  
 SCHOELZER Boris de: 320.  
 SCHONBERG Arnold: 320, 327, 329.  
 SCHUBERT Franz: 92.  
 SCHWARTZ Isaïe: 171.  
 SCHWITTERS Kurt: 197.  
 SCHWOB George: 256.  
 SCHWOB Lucy: pseudo de CAHUN Claude  
 SCHWOB Marcel: 253.  
 SCHWOB Maurice: 255-257.  
 SCUTENAIRE Louis : 326.  
 SEBBAG Georges : 280.  
 SILESIVS Angelus : 203.  
 SINGER Théo: 169.  
 SOCRATE: 27,320.  
 SOLVEEN Henri: 144.  
 SOUPAULT Philippe: 20,26,266,276.  
 SOURIS André: 319-329.  
 SPENLÈ Jean-Édouard: 121, 122.  
 STAIBER Maryse: 11.  
 STALINE Joseph : 34, 83, 90.  
 STAROBINSKI Jean : 293.  
 STAVISKY Alexandre : 99.  
 STEINMETZ Jean-Luc: 293, 298, 298.  
 STITCH Sidra : 310.  
 STRAVINSKY: 319, 320, 327, 329.  
 SULEIMAN Susan R. : 254.  
 SWINBURNE Algernon Charles: 130.  
  
 TAEUBER Sophie: 198.  
 TAMULY Annette : 10.  
 THIRION André: 15,19,265.  
 THOREZ Maurice : 20, 95.  
 TIECK Ludwig: 136.  
 TOYEN: 312.  
 TRIOLET André: 96.  
 TRIOLET Elsa: 10, 13,91,96.  
 TZARA Tristan: 12, 79, 197, 198, 199, 233,  
 280, 286, 289.  
  
 UNIK Pierre: 12, 15,25,31,62,69, 94, 95,  
 225, 284, 286.  
  
 URMATT Frédéric: 123.  
  
 VACHÉ Jacques : 272, 274-277,280.  
 VALÉRY Paul : 29, 32, 60, 113, 122, 158,  
 194,322.  
 VAN BEVER: 183.  
 VAN DOESBURG Theo: 198.  
 VANINI Lucilio, dit Giulio Cesare : 27.  
 VARDÀ Agnès : 259.  
 VASSEVIÈRE Maryse: 10.  
 VERLAINE Paul : 130.  
 VIGÉE Claude: 11, 13, 126, 142, 155, 156,  
 159-166.  
 VIGÉELÉopold: 163.  
 VITRAC Roger: 20, 26.  
  
 WALSTER Nicolas: 105, 110.  
 WANGERMÉE Robert: 319, 322, 324, 325,  
 329.  
 WIRTH Oswald: 264.  
  
 ZOCCAÍ Amalia: 92, 120.  
 ZÛRN Unica : 256.

# TABLE DES MATIÈRES

## MAXIME ALEXANDRE UN SURRÉALISTE SANS FEU NI LIEU

Aimée BLEIKASTEN : Maxime Alexandre, un surréaliste sans feu ni lieu	9
Jean-Michel DEVÉSA : La trajectoire d'un jeune sauvage en révolte	15
Catherine DUFOUR: Itinéraire d'un surréaliste marginal.	24
Yves LAVOINNE : « L'ange et le royaume » : sur une rencontre: Maxime Alexandre et Louis Aragon, 1923	36
Marc KOBER : Un songe fragile. L'importance du rêve et de la vie rêvée dans les poésies de Maxime Alexandre	52
Annie PIBAROT: <i>Cassandra de Bourgogne</i> ou la nostalgie de fusion	67
Annette TAMULY: Maxime Alexandre dans la mouvance du mythe surréaliste	79
Maryse VASSEVIÈRE : Maxime Alexandre, personnage de roman	91
Sylvia ALEXANDRE: Le regard du poète soldat dans <i>Les Yeux pour pleurer</i>	105
Michèle FINCK : De la chanson populaire au surréalisme rhénan	113
Charles FICHTER : Quand Maxime Alexandre choisit « son » image de Hölderlin	118
Adrien FINCK-Maryse STAIBER : Maxime Alexandre et le problème du bilinguisme littéraire	141
Helmut PILLAU: Maxime Alexandre et Claude Vigée: réflexions théoriques sur leur bilinguisme littéraire	155
Freddy RAPHAËL: Maxime Alexandre et le judaïsme alsacien	173
René HEYER: Pèlerin de l'insaisissable. Maxime Alexandre et sa conversion	167
Michel LIOURE : Maxime Alexandre et Paul Claudel	173
Aimée BLEIKASTEN : Alexandre et Arp : destins croisés	183

## **Textes de Maxime Alexandre**

Liberté chérie	204
Les Dessesins de la liberté	214
La lune dans la cave	225
Les trois soeurs	227
<i>Notice bibliographique</i>	232
<i>Bibliographie</i>	234

## **VARIÉTÉ**

Annlaug BJØRSNØS : Liberté et dépendance. Quelques thèmes centraux dans l'univers poétique de Joyce Mansour	239
Georgiana COLVILLE : Je est un(e) autre: structures de l'anorexie dans les autoportraits de Claude Cahun	252
Georges SEBBAG : Le chapiteau étoilé	260
Alain CHEVRIER: À propos de Breton, de Vaché, et d'un verre de founnis	274
Richard SPITERI : « Quatre ans après le chien» de Benjamin Péret, prélude à l'amour sublime	284

## **RÉFLEXIONS CRITIQUES**

Paule PLOUVIER : Surréalisme et psychanalyse: un débat toujours d'actualité	293
Marie-Christine LALA : Surréalisme, sémiotique et constitution du sens	300
Renée REESE HUBERT: André Breton: catalogues d'expositions et galeries de portraits	310
Sébastien ARFOUILLOUX: « Une musique dont nous n'ayons plus à rougir»	319
INDEX	330

---

Achévé d'imprimer en novembre 1998  
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery - 58500 Clamecy  
Dépôt légal : novembre 1998      Numéro d'impression: 811010

*Imprimé en France*

« Abaisse les frontières, abaisse les portes de fer, en suivant les chemins de la neige et de la liberté. Renonce **aux** formes, renonce aux chaînes que tu t'es forgées toi-même, renonce à l'argent, à la figuration, à la répétition, à l'aumône, à la figue et au poisson, abandonne-toi à la parole qui vient et t'emporte. Pas de protection, tout nu le dormeur s'en va vers les îles dépouillées, va, promeneur solitaire, **va**, sans demander grâce, va, et que les vagues toutes puissantes t'accueillent et te lavent de toute misère. La lune a grandi sans mesure, les bergers ont fermé les portes, le vent a creusé un lit dans la source, va, voyageur sans peur, jusqu'à la nuit parfaite. »

« Sans feu ni lieu », c'est ainsi que se définit lui-même Maxime Alexandre dans ses *Mémoires d'un surréaliste*. Pour cet éternel vagabond, le surréalisme ne fut qu'une étape dont ce volume s'attache à montrer l'importance pour son œuvre. Après quoi sont successivement abordés la longue amitié riche en péripéties qui lia Alexandre et Aragon, le bilinguisme difficile du poète alsacien, sa quête de Dieu entre judaïsme et catholicisme, enfin sa relation avec son ami Jean Arp.

*Contributions:* Sylvia Alexandre, Sébastien Arfouilloux, Amàaug **Bjørnsnøs**, Aimée Bleikasten, Alain Chevrier, Georgiana Colvile, Jean-Michel Devésa, Catherine Dufour, ChâIres Fichter, Adrien Finck, Michèle Finck, René Heyer, Marc Kober, Marie-Christine Lala, Yves Lavoine, Michel Lioure, Annie Pibarot, Helmut Pillau, Paule Plouvier, Freddy Raphaël, Renée Riese-Hubert, Georges Sebbag, Richard Spiteri, Maryse Staiber, Annette Tamuly, Maryse Vassevière.

*Illustration de la couverture:*

**Maxime** Alexandre par Pierre Vella.

ISB : 2-8251-1148-1



9 782825 111482