

MÉLUSINE

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

Publiés avec le concours du Centre National du Livre

MÉLUSINE

N° XXVIII

**LE SURREALISME EN HÉRITAGE :
LES AVANT-GARDES APRÈS 1945**

Colloque de Cerisy-la-Salle
(2-12 août 2006)

Dossier réuni par Olivier Penot-Lacassagne
et Emmanuel Rubio

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche
sur le Surréalisme

Directeur: Henri Béhar

Secrétaire de rédaction: Emmanuel Rubio

RÉDACTION : Centre de Recherche sur le Surréalisme
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CÉDEX 05

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

Pour des informations complémentaires, voir notre site internet :
<http://melusine.univ-paris3.fr/>

Dans les références, le lieu d'édition est Paris, sauf indication contraire.

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

**LE SURREALISME EN HÉRITAGE :
LES AVANT-GARDES APRÈS 1945**

OUVERTURE

Olivier PENOT-LACASSAGNE

Emmanuel RUBIO

Avant-garde et héritage ? Paradoxe évident, si l'avant-garde se révèle d'abord, dans son sens le plus large, indissociable de l'originalité. « Étonne-moi », réclamait Diaghilev : sera-t-on d'avant-garde sans renouveler sensiblement les moyens d'expression que l'on s'est choisis ? Plus encore que le substantif, le qualificatif qui en dérive, « avant-gardiste », se réduit bien souvent à cet horizon – au plus loin donc de l'héritage.

Encore faudra-t-il rappeler quelques distinctions. Car cette quête de la nouveauté, plus que l'avant-garde, caractérise la modernité dans son ensemble, qui ne saurait se confondre avec elle. Derrière la rhétorique moderne de la fondation nouvelle pointe enfin, déjà largement étudié, un rapport au passé souvent bien plus prégnant. La question du primitivisme en est un exemple assez sensible, auquel il suffira d'ajouter la dette des cubistes envers Cézanne ou l'*Odyssée* renouvelée par Joyce pour voir combien l'originalité moderne s'est forgée « tout contre » la tradition – jusqu'à la fameuse « tradition du modernisme », qui livre chaque fois en héritage le principe même de l'absence d'héritage.

L'essentiel, pourtant, reste peut-être la distinction entre modernité et avant-garde, si débattue, et dont on peut, sans prétendre aucunement l'identifier définitivement, tenter de tirer quelques pistes de lecture. L'avant-garde interroge la sphère esthétique en tant que telle – cela reste même certainement, pour reprendre les termes de Peter Burger et de sa *Theory of the Avant-Garde*, la définition la plus simple du modèle également synthétisé par Christian Prigent : « la totalité engagée qui lie d'une part l'invention formelle "moderne" (le travail du nouveau) et d'autre part l'affrontement idéologique-critique à l'époque (la visée politique).¹ » Guy Debord distinguait déjà deux types d'avant-gardes :

Au sens restreint, on peut parler d'activité d'avant-garde à propos de tout ce qui, dans n'importe quel secteur, va de l'avant (médecine, industrie d'avant-garde). Au sens fort, généralisé, une avant-garde de notre temps est ce qui se

1. Christian Prigent, *Salut les modernes*, POI, 2000, p. 40.

*présente comme projet de dépassement de la totalité sociale*².

Mais l'avant-garde tient aussi à l'inscription dans une temporalité différente : au vivace aujourd'hui de la modernité, l'avant-garde oppose la progression annoncée de l'avenir.

*La fusion de la poétique et de la politique, écrit ainsi Henri Meschonnic a constitué l'avant-garde. Métaphore militaire d'origine, c'est surtout, à travers Saint-Simon, une métaphore sacerdotale, progressiste. Dans l'utopie sociale, les artistes et les écrivains ont un rôle d'éclaireur*³.

L'avant-garde se rapporte bien au temps du progrès politique, tentant de fonder, non seulement du nouveau, mais une histoire.

Or cette histoire, pour être telle, ne suppose pas seulement un avenir, mais également un passé sans cesse perfectible. Le progrès n'est projet d'avenir que parce qu'il poursuit une courbe à l'orientation sensible. Le modèle futuriste, et plus précisément italien, de l'avant-garde, ne doit pas faire illusion sur ce point. Grisés par le progrès technologique, Marinetti et ses compagnons ne semblent parfois se conjuguer qu'au futur, et faire table rase de toute la culture passée – avant le retour en force du refoulé historique, sous les couleurs d'une Rome antique aussi vaine que brutale. Il ne saurait pourtant en être de même en Russie, où le futurisme rencontre une révolution entièrement fondée sur la dialectisation de l'histoire, ni même en France, avec le surréalisme, qui hérite également, et fortement, de la critique du progrès technologique menée par Baudelaire ou Villiers de l'Isle-Adam et se doit d'inventer un autre modèle. Évidemment, dans ces deux cas, le marxisme a succédé au saint-simonisme, et se montre moins généreux envers les avant-gardes. Celles-ci seront peut-être moins reconnues qu'elles n'auront à se faire accepter. Elles n'en seront pas moins aux prises avec une construction historique complexe, qu'elles ne pourront pas manquer d'interroger, ou de concurrencer.

Construire une histoire, et par là même assumer un héritage, tel semble ainsi une des tâches essentielles de l'avant-garde. Et si, plus qu'au futurisme, l'idée même d'héritage se rapporte aisément au surréalisme, c'est peut-être aussi parce qu'il aura lui-même particulièrement contribué à définir le champ de l'avant-garde en termes d'héritage – réalisant en quelque sorte, à partir de la modernité, le même coup de force historique que celui opéré par Marx et Engels sur le socialisme dit « préscientifi-

2. Guy Debord, « L'Avant-garde en 1963 et après », *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », p. 638.

3. Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 87.

que ». Comment ne pas être sensible à la relecture de tout le XIX^e siècle poétique qu'il aura proposée – relecture dont nous restons aujourd'hui encore largement tributaires ? Fêré de classements, d'anthologies, d'histoires, le surréalisme n'aura construit l'avenir qu'à force de s'inventer des ancêtres. Jamais il n'aura séparé l'avant-garde de la situation même de l'avant-garde.

L'héritage, il est vrai, ne saurait se confondre avec la répétition, ni même trouver toujours une voie pacifique, et l'on connaît la virulence avec laquelle les surréalistes traitèrent parfois leurs ancêtres comme certains de leurs mentors : Barrès ou Valéry, pour ne citer qu'eux... Dans une perspective de rupture, la transmission est toujours délicate, et le don, quand il n'est pas vite dilapidé, devient souvent une dette que les commentateurs, plus que les débiteurs eux-mêmes, aimeraient ne pas oublier. L'on hérite, après tout, d'abord des morts, et quelques assassinats littéraires rappelleront assez combien l'impatience des avant-gardes peut, au nom de l'histoire, en brusquer le mouvement même. Breton ne tenta-t-il pas, avant de lui consacrer une interview imaginaire assassine, d'intéresser Gide à Freud en lui décrivant le complexe d'Œdipe ? Et ce double jeu de la reconnaissance et du meurtre devait évidemment reparaitre dès lors qu'il ne s'agissait plus pour le surréalisme de définir son héritage, mais bien, à partir de 1945, d'hériter du surréalisme.

La situation du surréalisme au sortir de la seconde guerre mondiale est en effet double.

Historiquement, pour reprendre les mots de Breton adressés en 1942 aux étudiants de Yale, le surréalisme peut revendiquer sans partage la place qu'il a tenue à l'avant-garde entre les deux guerres. Au-dessus du courant sensible qui les relie, rien ne peut empêcher qu'il fasse le pont du béat éloignement de l'une à l'approche aveugle et angoissée de l'autre, rien ne peut faire qu'il ne figure, au moins en ce qu'il a présenté durant ces vingt années de plus aigu, le fléau de la balance⁴.

Mais avec la fin de cette guerre, l'avènement de la menace atomique, la découverte des camps, la montée en puissance de l'URSS, s'ouvre un monde en rupture avec cet entre-deux-guerres que représente malgré lui le surréalisme, et dans lequel la sensibilité moderne est aux prises avec des questions décidément neuves, dans des cadres de pensée résolument transformés. Le phénomène est d'autant plus fort en France que Breton,

4. André Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », OC III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 713.

et avec lui nombre de figures déterminantes du mouvement, réfugiés aux États-Unis, se sont en partie coupés de la réalité française.

Deux phénomènes se produisent de fait. D'une part, l'émergence d'avant-gardes neuves, nettement extérieures au surréalisme, telles le lettrisme, directement au sortir de la guerre, le Mouvement Nucléaire en Italie, ou plus tard, le Nouveau Réalisme, Fluxus... Or de ce côté-ci, un constat s'impose : la référence majeure, pour bon nombre de ces mouvements, semble bien être Dada plus que le surréalisme, Dada contre le surréalisme. Que l'on pense à la poésie lettriste, à la situation des nouveaux réalistes, « 40 degrés au-dessus de Dada », au Néodadaïsme américain, à Fluxus, il faut bien y reconnaître la couleur des avant-gardes artistiques nouvelles, amenées à contester historiquement la passation dada-surréalisme pour mettre le second entre parenthèses. Reste que ces divers mouvements ne peuvent éviter la présence massive du surréalisme dans le champ de l'avant-garde, et ne pourront faire l'économie de se situer par rapport à lui – sans oublier, par-delà le jeu d'opposition, les possibles transmissions et autres liens seconds.

Reste enfin que ces avant-gardes, qui bien souvent reviennent au seul sens artistique du terme – et refusent ainsi la part majeure de l'héritage surréaliste –, seront naturellement confrontées à une lignée née du surréalisme même, et certainement plus proche de ses ambitions. La tentative « pour déséquivoquer le surréalisme français », lancée à Paris en 1947, reste de ce point de vue décisive. À l'origine des débats se trouve en effet la jeune génération française, qui a maintenu le surréalisme sous l'Occupation ; à leur horizon, la relecture du surréalisme à l'aune des temps présents. Rapidement pourtant, l'initiative tend à consacrer une scission sans retour : décidé à se rallier au PCF, le groupe soudé autour de Noël Arnaud se montre nettement hostile au virage ésotérique suivi par Breton pendant la guerre, et proche des positions défendues par Christian Dotremont en Belgique. Mais l'essentiel reste dans l'appellation que se choisit le nouveau mouvement, sur le modèle belge : Surréalisme Révolutionnaire. Pour la première fois en effet, les dissidents décident d'emporter avec eux le surréalisme, et lancent, de l'intérieur du mouvement, la question de l'héritage. « Les signataires [de “La cause est entendue”] se proposent de s'élever en toutes circonstances contre l'utilisation tendancieuse que certains pourraient faire d'un mot qu'ils surent jadis douer d'un contenu révolutionnaire. Le surréalisme ne leur appartient pas. » Mais comment hériter d'un groupe encore en activité ? Comment face à Breton, représenter le surréalisme ?

Cobra, on le sait, hérita de ce problème, qui unit aux Surréalistes Révolutionnaires belges les anciens surréalistes tchèques et danois, sans oublier il est vrai le groupe hollandais de Reflex, seule composante sans origine surréaliste. L'héritage ici est direct, massif, mais ne peut non plus se gérer sans violence – l'endettement s'accompagnant de sa difficile, voire impossible reconnaissance. Tentée par le retour à certaines phases du surréalisme (le SR et Cobra reprennent ainsi langue avec le PC) ; contrainte à une relève œdipienne brutale ; prise entre une critique idéologique aiguë et la poursuite conséquente du projet surréaliste (ainsi de Jorn situant la spontanéité Cobra par rapport à l'automatisme) ; décidée à poursuivre le surréalisme par d'autres moyens, l'avant-garde, qui assume ici son sens plein, cultive un héritage nécessairement hérétique.

Progressivement, elle semble aussi comme essayer. Tandis qu'Appel ou Corneille, à la mort de Cobra, rejoignent l'art informel et l'avant-garde proprement artistique (non sans rapport d'ailleurs avec un certain surréalisme pictural), tandis qu'Alechinsky se rapproche du groupe surréaliste lui-même, Constant, Jorn rejoignent bientôt l'Internationale Situationniste, où ils joueront un rôle déterminant. Les deux types de relève avant-gardistes se croisent ainsi, d'autant plus facilement que les jeunes lettristes internationaux, leur correspondance comme leur production l'attestent, ne sont pas eux-mêmes vierges en surréalisme. De la promenade surréaliste à la dérive, de l'embellissement irrationnel de la capitale, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, à son embellissement rationnel, dans *Potlatch*, du culte de Lautréamont à l'usage du détournement, tout indique une transition, que vient encore réaliser le passage des lettristes internationaux par *Les Lèvres nues*. Les Surréalistes Révolutionnaires, dès 1947, constataient la réussite mondiale du surréalisme pour y opposer la nécessité d'un profond renouvellement :

[Le surréalisme] se regarde dans les affiches publicitaires et dans les vitrines des chemisiers, et il ne se reconnaît pas.

Il se regarde dans la révolution, et il ne se voit pas.

Il se cherche partout où il devrait être, mais il n'y est pas ; il se trouve dans tout ce qui lui est hostile : il se voit mis en niche, collé au mur, condamné, déguisé en soutien-gorge, en eau minérale, il fuit devant son image défigurée [...] (Manifeste des SR en France)

Les situationnistes, qui suivront une pente politique absolument opposée à celle du SR, ouvriront leur revue, en 1958, sur le même paradoxe : l'« Amère victoire du surréalisme » dans un monde qui n'a pas été bouleversé – pour reprendre le projet avant-gardiste de la manière la plus radi-

cale et inventer « un mouvement plus libérateur que le surréalisme de 1924 ».

La réflexion sur le surréalisme en héritage rencontre ainsi naturellement deux voies complémentaires. S'impose en effet, pour commencer, une perspective assez nette d'histoire littéraire, tâchant de mieux cerner les effets du surréalisme sur sa postérité, et de tracer, au cas où cela serait possible, et sans aucunement la confondre avec le surréalisme lui-même, une ligne de force allant des années vingt jusqu'aux années quatre-vingt. Les communications de ce colloque auront sans aucun doute permis de préciser un peu plus ce parcours de l'avant-garde, cette série de passations, d'hérésies productives, actualisant chaque fois le projet de l'avant-garde dans l'organisation du concevable de leur temps. Autant et plus peut-être qu'une ligne, seront apparus un certain nombre de chemins, de traverse parfois, ou des écoliers, mettant en valeur les diverses facettes d'un mouvement surréaliste chaque fois remodelé.

Mais il se sera agi d'interroger aussi la notion d'héritage elle-même, pour tenter de proposer, entre les avant-gardes, un autre rapport que celui de la traditionnelle « influence », et rétablir une véritable part d'activité, d'invention dans la succession avant-gardiste. Surréalisme revisité, « surpassé dialectiquement », « détourné », « cannibalisé », rendu scientifique, accéléré, devenu fils de ses fils... Nombreuses auront été les modalités de gestion, ou de dispersion de l'héritage définies par les diverses interventions.

Les deux perspectives ne sont pourtant pas indépendantes. On sait en effet comment l'idée d'une unité, d'un cheminement continu de l'avant-garde à travers le siècle a pu être contestée par la critique, notamment par Henri Meschonnic. Resterait pourtant, même à nier le déplacement effectif des acteurs et des idées, le *sentiment* de continuité, qui peut passer pour constitutif de l'avant-garde, et qui, s'il n'est pas *naturel*, ne saurait non plus être absolument inventé *a posteriori* par l'enthousiasme critique. Or la question de l'héritage conduit au cœur même d'une construction, par les avant-gardes elles-mêmes, de ce sentiment de continuité, dès lors que l'héritage change de sens, en quelque sorte, et n'est plus considéré comme simple legs mais bien comme appropriation, détournement, captation, ouvrant tout naturellement sur la fondation, l'invention – fussent-elles paradoxales, polémiques, imaginaires – d'une lignée.

Avec le cours du siècle, les parcours de cette invention croisent de moins en moins un surréalisme qui a déjà derrière lui ce que l'on nommera significativement sa « période historique ». Si le mouvement Panique (1962) peut encore prendre son point de départ dans le groupe surréaliste,

Tel Quel, puis Change, TXT, ne comptent plus de membres ayant participé de ses activités. La rupture générationnelle est d'autant plus forte que, par la redécouverte des formalistes russes, le regard se reporte vers une avant-garde antérieure, qui fait le nouveau fonds d'héritage. Le surréalisme n'est pas spontanément présent à notre temps, semblaient répéter tour à tour, dans des énoncés à la fois proches et distincts, les promoteurs des différents mouvements d'avant-garde. Ce constat, d'abord voilé, atténué par une certaine reconnaissance, s'affirme plus nettement dans les années soixante, pour se dire sans retenue et avec excès dans les années soixante-dix. Christian Prigent, dans l'entretien qu'il nous a accordé, nous l'a confirmé : pour les avant-gardes le moribond l'emporte alors sur le survivant. En d'autres termes, l'heure des commémorations approche.

L'heure des études, aussi. Car on ne saurait imaginer que celle du surréalisme en héritage ne conduise qu'à l'éclairage des avant-gardes, et non à celui du surréalisme lui-même. Tout laisse croire au contraire que nombre d'hypothèses de lecture sur le surréalisme, jadis ou naguère, se sont fondées sur l'expérience des avant-gardes qui l'ont suivi. Pour ne prendre que l'exemple de Tel Quel, l'on se souviendra ainsi de la critique de l'automatisme menée par Julia Kristeva, qui y lisait un rêve impossible de monologisme – reprenant d'ailleurs, sous un autre mode, la critique que le jeune Michaux avait formulé à l'encontre du même automatisme. Les longues coulées sollersiennes – pensons tout particulièrement à *Paradis* (1981) – ne manqueront pas de faire resurgir le spectre automatique ; mais s'en démarqueront par la mise en scène ouverte du dialogisme prôné théoriquement, citations enchâssées à l'appui. Une telle association entre pratique et théorie ne sera pourtant pas sans rejaillir sur la lecture même des textes automatiques. Que font en effet les analyses bien connues de Riffaterre à leur endroit sinon les *telqueliser*, si l'on peut ainsi dire, et leur prêter un dialogisme inconscient, dès lors, selon le critique américain, que l'agrammaticalité présente dans le texte automatique provient de la rencontre de deux sources textuelles ? La proposition a assez polarisé les études surréalistes pour qu'on n'en néglige pas l'origine, et l'effet en retour qu'elle représente. Elle pourrait même, poussée un peu plus avant, contribuer à faire véritablement apparaître tout un pan de la production bretonnienne. La publication des cahiers inédits de *Poisson Soluble* montre en effet on ne peut plus clairement comment les exercices d'écriture automatique alternent régulièrement avec ceux de collages journalistiques, purement dialogiques donc – que le *Manifeste* mentionnait, et même citait, sans leur prêter plus d'importance. Est-ce à dire qu'une partie de la théo-

rie comme de la pratique postérieure se trouvait ici en germe, voilée, rendue impossible peut-être par les choix surréalistes, mais prête à rejaillir dans un contexte idéologique différent ? Qu'écartée un instant la « voix » automatique, le surréalisme puisse se donner à lire différemment ?

Le questionnement pourrait même être radicalisé. Est-il seulement un surréalisme – point de référence face aux multiples avant-gardes qui lui ont succédé ? Ou se trouve-t-on, au contact des avant-gardes, perpétuellement confronté à une *histoire* du surréalisme ? Refusant l'évolution ésotérique de Breton dans les années quarante, le Surréalisme Révolutionnaire reprend finalement les modalités d'existence du groupe des années trente et René Passeron, bien plus tard, se plaira à décrire le passage du Surréalisme Révolutionnaire à Cobra selon l'évolution qui mena du *Surréalisme au service de la révolution* à *Minotaure*. L'Internationale Lettriste reviendra quant à elle plus volontiers à *La Révolution surréaliste* – sans être pour autant tout à fait indifférente aux *Égrégores* de Mabille ou à *Arcane 17*. D'une époque à l'autre, d'une histoire à l'autre, se tissent des liens tels qu'il faut bien en passer par une certaine multiplicité du surréalisme, qu'accroît évidemment son développement international.

C'est ainsi une perspective nécessairement multiple, toujours fluctuante, qu'aura tracée ce colloque, et nous ne pouvons moins faire que de remercier tous les intervenants de s'y être confrontés⁵. Nous remercions également le Centre culturel de Cerisy-la-salle, à l'accueil irréprochable et chaleureux, comme le Centre des Sciences de la Littérature Française (Université Paris X) qui a bien voulu épauler à l'occasion le Centre de Recherches sur le Surréalisme de l'Université Paris III. Nous témoignons surtout notre plus grande reconnaissance aux acteurs des avant-gardes qui se sont joints à nous pour nous apporter leurs témoignages, leurs analyses, leurs enthousiasmes. Les entretiens qui ont pu être menés avec Roland Sabatier, Jacqueline de Jong, Jean-Pierre Faye, Christian Prigent, s'ils ne peuvent être retranscrits dans ce volume, restent les moments forts de ces rencontres, et nous leur dédions à tous quatre, ainsi qu'à René Passeron, absent de dernière minute, l'ensemble de ces réflexions.

5. Toutes les interventions ne figurent pas dans ce recueil. Notamment « L'Aimé des fées » de Gérard Farasse, sur les rapports entre Philippe Sollers et André Breton, qui, ayant eu l'heur de plaire au premier, parut dans le n° 98 de *L'Infini* ; la communication de Vincent Kaufmann sur le Living Theater et les actionnistes viennois, qui suscita mainte réaction et fut intégrée à son ouvrage *Ménage à trois : médecine, littérature et religion*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007 ; celle de Yan Ciret, parue partiellement dans *Gil J. Wolman – art scotch 1963*, Edizioni Roberto Peccolo, Livourne, 2006.

SUR LE SURREALISME RÉVOLUTIONNAIRE – TÉMOIGNAGE

René PASSERON

Ces années maintenant lointaines de la fin de l'Occupation ou de la Libération, pleines de frémissements et d'espoir, sont devenues pour la mémoire un gouffre bleu nuit, traversé de fulgurances, qu'on ne retrouvera qu'en mai 68. Moi, je ne venais pas de *La Main à plume*, mais de l'entourage de Bachelard, nommé à la Sorbonne en 1941, de la mouvance anarchisante et pessimiste d'Arthur Adamov et Marthe Robert, et des amis d'Artaud, comme Jacques Prevel et Henri Pichette. J'avais épousé Suzanne Allen en 1943, et rencontré les sensorialistes du trotskiste Jean Legrand vers 1945. Le surrationalisme « ouvert » de Bachelard me paraissait généralisable à la vie politique, à l'amour, à la création. Le refus hargneux du réfractaire se teintait enfin d'un peu d'espoir : mon premier article a porté sur « Éluard et le mythe d'Icare ». Icare, c'est la chute de l'espoir.

On en était à la Libération (beau mot !). J'exposais aux Surindépendants et c'est là que j'ai rencontré Doucet, Goetz, Boumeester. Ce salon fut, à l'époque, un réservoir de jeunesse. Franck Elgar a écrit en 1947 : « Alors que dans les autres salons, on cherche à peindre comme on peint, ici on peint comme personne ne peint.¹ » Nombre de ceux qui y exposaient se retrouvèrent parmi nous. Puis, ce fut la rencontre décisive d'Yves Bonnefoy, celle ensuite d'Arnaud, Dotremont et Jaguer, des Danois, des Hollandais, du Tchèque Zdenek Lorenc. Les enfants d'Asger Jorn ont dormi dans mon coffre à charbon (vide)... Breton, à peine rentré d'Amérique, où il avait prêté sa voix à la radio, se laissait interviewer par *Le Figaro littéraire*.

Notre arrogance de jeunes loups sortis des nuits blanches de la guerre s'en trouvait justifiée : nous étions embarqués dans le sillage du « Parti des

1. Franck Elgar, « Le Salon des surindépendants », in *Carrefour*, 1947. Pour toutes ces allusions biographiques, cf. Catalogue de l'exposition *Figures du tragique*, René Passeron, Lille, Douai, Anzin, 1995, Institut culturel de l'Université de Valenciennes, notice biographique, p. 25.

fusillés », avec l'*US go home* et la mystique d'une résurrection des Lumières par la magie du prolétariat – sans croire ni soupçonner que les combattants de la liberté, les F.T.P., les survivants des camps de la mort allaient bientôt tenter un retour au jdanovisme, sous l'égide du « vainqueur de Stalingrad », ridiculisé – ça aurait dû être un signe – par l'incroyable emphase du film *La Chute de Berlin*. Songez qu'à l'*Ode à Charles Fourier* de Breton, Dotremont venait d'opposer son *Ode à Marx*, dont le texte laconique : « URSS, capitale Moscou » faisait silence, à mes yeux, sur trop de mystères...

Arnaud et Jaguer rappelèrent ce que fut l'effervescence de nos premières réunions à la Closerie des Lilas. Il s'agissait de coaliser, contre la bonne pensée nationaliste des poètes d'appareil, en marge de la montée d'un existentialisme à la mode, des créateurs libres, qui espéraient réussir un combat « sur deux plans », le politique et le poétique, combat où les pères fondateurs du surréalisme avaient échoué dans les années trente. Les noms de Césaire, de Tzara et de Queneau, signataires de nos manifestes et collaborateurs de la revue, l'adhésion de Picasso au PC avec Éluard, Guillevic et tant d'autres – les « espoirs de la Libération » et la reprise nécessaire de la lutte anticléricale (fâcheusement mise au rancard par le PC), comme la promotion des libertés de la femme (c'est de Gaulle qui leur accordait le droit de vote ! – pour la contraception, *motus...*) nous mettaient en demeure de reprendre cette utopie. Et nous y sommes allés de bon cœur.

Ce furent, notamment, les fameuses conférences à la Salle de géographie, dans le Saint-Germain-des-Prés si vivant de cette époque², cinq séances s'il vous plaît, dont le vacarme mobilisa la police et secoua la presse, les plus drôles, parmi les comptes rendus de celle-ci, venant des staliniens et des trotskistes, les uns affolés d'être confondus avec des troubles irresponsables, les autres rageant d'avoir l'herbe révolutionnaire (leur foin) coupée sous les pieds. Les premiers nous ont accusés de trotskisme – rédhibitoire ! – et les autres de stalinisme – évidemment !

Voulez-vous un souvenir précis ? À l'une de ces séances, celle du 24 mars 1948, j'étais seul sur la scène pour traiter, ce jour-là, du sujet le plus chaud, « Érotisme et liberté ». Assis à une petite table, micro devant moi, les mains gantées de caoutchouc, je n'avais pour garde du corps qu'une silhouette noire et verticale, fervestue de pied en cap d'une armure Louis XIII, debout à ma gauche, hiératique, vraie statue du Commandeur

2. Pour l'effervescence de ces années-là, cf. Bernard Gheerbrandt, *À la Hune*, Adam Biro et Centre Georges Pompidou, 1988, p. 10 et 28.

– c'était l'ami Jean Laude. Je lisais mon texte, coupé du beuglement d'un ampli diffusant dans la salle des extraits de faits-divers, des citations gratinées – l'une de Breton, notamment, se réjouissant des « sublimes cris de supplice et de joie » sortant d'une maternité³ (de cette conférence, j'ai repris dans *Io lourde*, en 1952, les attaques contre la Loi de 1920 sur la contraception et l'avortement). La salle éruçait, déchirée entre l'indignation et l'ovation. Rires, invectives, applaudissements, cris d'indiens et turlutaines. On commençait à se battre dans les fauteuils. Tout allait donc pour le mieux, lorsqu'un olibrius, surgissant des premiers rangs du public, tenta de monter sur la scène... Je n'eus pas le temps de réagir : Jacques Doucet jaillissait derrière le mec, le prenait par le col et le fond de culotte, pour le rejeter tout bonnement dans la fournaise. J'ai toujours gardé à Jacques Doucet une reconnaissance fraternelle pour son geste...

Ensuite, ce furent les aventures de la peinture. Wols, celui des « cathédrales éclatées », était, pour moi, dans la ligne tragique d'Artaud. Ce fut l'exposition « Prise de terre » chez Breteau, et plus tard, une manifestation essentielle, galerie Jean Bard, avec la contribution de peintres « faisant passer l'esprit du surréalisme dans l'abstraction lyrique », les projections de Max Bucaille, *Les Malheurs d'E* de Jean Laude, et la présence, enfin, de la musique, avec *Les Variations op. 27* de Webern. Nous n'étions pas révolutionnaires qu'en politique ou en morale. Nous étions à la pointe des mouvements créateurs qui allaient se développer à cette époque.

On a tourné la page. Les uns sont allés à la solitude, d'autres à leurs chères études, à la réflexion philosophique, à la recherche scientifique, à l'œuvre personnelle. Tous, à ma connaissance, ont laissé tomber le Parti. J'avais adhéré le jour où les ministres communistes furent chassés du gouvernement. J'ai quitté le PC le jour où la motion que j'avais présentée à une conférence de section, contre la Loi de 1920, a été repoussée avec indignation... Il faut comprendre. Au groupe Surréaliste Révolutionnaire, notre communisme était déjà celui des « réformateurs » ou des « refondateurs ». J'ai rencontré au Parti des gens merveilleux, comme Henri Lefebvre, Ignace Meyerson, Jean-Pierre Vernant. J'ai assisté à l'exclusion de Lefebvre sous la pression de Garaudy, qui était une espèce de fasciste rouge, hyperdogmatique... L'importance d'Aragon et des *Lettres françaises* a complètement occulté la voie gauchisante et critique à l'intérieur du Parti, voie qui s'affirmera plus ou moins dans le Situationnisme et le mouvement de mai, puis provoquera, à l'intérieur même du commu-

3. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 90.

nisme, son effondrement et la chute du Mur de Berlin. Bref, comme pas mal d'autres, nous avons eu raison vraiment trop tôt...

Dotremont, fin 48, avait crayonné sur un coin de table, dans un café parisien, le manifeste d'un mini-groupe : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam – ce fut Cobra – qui reprendra, en quelque sorte, la voie de *Minotaure* après l'échec du *Surréalisme au service de la révolution*. Ce sera l'option restrictive d'un cheminement joyeux de l'art. Le monde continuait à brûler au Vietnam, en Algérie, à pourrir au goulag, à périr de famine et de corruption... Ce n'était pas possible : je n'ai pas suivi Cobra dans son étrange bonheur.

Oui, il faut comprendre. Cobra s'est livré à un merveilleux enfantin, hédoniste et ensoleillé. Nous, les Surréalistes Révolutionnaires, nous n'étions pas des hédonistes. Le « gros plaisir », dont pas mal de Hollandais et de Belges restèrent friands, nous étions contre. Notre plaisir était fêlé de mémoire, très Lautréamont, ascétique, sadien. Le « merveilleux », surtout celui que marque un « signe ascendant », nous paraissait mystique et mystificateur. Nous avons contesté violemment la religiosité de l'exposition bretonnienne chez Maeght, en 1947. Comment s'extasier devant le merveilleux des « Grands transparents » quand des enfants crèvent de faim : c'était ça notre communisme... Au point que nous avons voté, à une quasi-unanimité, pour la suppression du terme « surréalisme » dans « surréalisme révolutionnaire ». Ce qui fut, je pense, la cause de la brouille d'Arnaud avec Dotremont, qui persistait à se dire surréaliste, à l'intérieur de Cobra. Pour nous le merveilleux était une diversion au tragique de la situation fondamentale de l'humain. Sensible à Artaud (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948) et au lyrisme communiste d' Aimé Césaire, notre surréalisme, avec Queneau, était caustique, dans la descendance de Jarry, et plutôt dadaïste. L'ironie peut exprimer le tragique, le merveilleux le cache⁴.

4. Ce témoignage reprend quelques textes antérieurs, notamment *Jacques Doucet. Parcours, 1942-1959* (catalogue raisonné, tome I), Galilée, 1996, p. 28 et *sq.*, et l'entretien avec Richard Conte et Jean-Clarence Lambert, « Du surréalisme révolutionnaire à Cobra », *Le Surréalisme au service de la création, Recherches poétiques*, n° 6, 1997, p. 71 et *sq.*

ENTRE LEGS ET DISSIDENCE : L'HÉRITAGE SURREALISTE DE CHRISTIAN DOTREMONT

Stéphanie CARON

Christian Dotremont est surtout resté dans les mémoires comme le fondateur de Cobra. De son passage antérieur par le surréalisme, l'histoire littéraire n'a guère voulu retenir que l'expérience du Surréalisme Révolutionnaire, volontiers présentée comme la phase ultime de formation d'une jeune conscience qui, aux heures sombres de l'Occupation, avait provisoirement renoué avec la culture d'avant-garde et la modernité militante qu'incarnait encore le surréalisme, pour mieux s'en détourner ensuite. Or, l'œuvre et la démarche même de Dotremont témoignent que l'influence du surréalisme s'exerça sur lui bien au-delà des strictes frontières tracées par son appartenance effective au mouvement : s'il eut, presque d'entrée de jeu, à composer avec un legs surréaliste préexistant, Dotremont en réinvestira l'héritage dans toute son œuvre ultérieure, qu'elle fût collective ou personnelle.

Héritage bien singulier cependant, qui présente la première particularité d'ignorer à peu près complètement les orientations les plus récentes insufflées par Breton et les siens, pour renouer avec les valeurs fixées par ceux que Dotremont appellera plus tard les « vieux surréalistes ». De fait, à l'heure où le poète en herbe rejoint le surréalisme, ses représentants restés en France ou en Belgique se voient contraints de se poser, face au danger nazi, en gardiens du temple : leur premier devoir est de préserver le legs que leur a laissé Breton en s'exilant aux États-Unis, et d'empêcher que ne « périclitent dans la boue présente⁵ » les valeurs essentielles du mouvement. Ainsi, lorsque le jeune poète se joint aux surréalistes belges réunis autour de *L'Invention collective*, ceux-ci viennent d'exposer leurs ambitions : « Sur les pas ténébreux de 1940, bien que partout les murailles se lézardent puis croulent, il nous importe de garder l'esprit que le surréalisme a créé sous forme de précipité poétique⁶ ». « L'esprit » surréaliste –

5. Noël Arnaud et Jean-François Chabrun, « Lettre à André Breton » du 13 juillet 1943, citée par Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation* (1982), Paris, La Table Ronde, 2003, p. 282.

6. Éditorial du premier numéro de *L'Invention collective*, 1^{er} février 1940, rééd. Didier Devillez.

ou, pour parler comme Nougé, cette « attitude de l'esprit⁷ » qu'est le surréalisme vu de Belgique, l'écriture de Dotremont en est, très tôt, imprégnée : ses premiers textes recèlent les linéaments d'une poétique et d'une éthique dont les valeurs cardinales ressemblent comme deux sœurs à celles du surréalisme, telles qu'elles se sont perpétuées de part et d'autre de la frontière franco-belge. Les « *Souvenirs d'un jeune bagnard* », que leur auteur date de 1937, s'écrivent par exemple sous le triple sceau de l'amour, ici incarné par les « petites filles » que le poète inlassablement convoque, de la poésie, seul espace de liberté que lui ouvrent les mots entre les murs derrière lesquels il est confiné, et de la révolte, qui dresse le jeune poète contre les prêtres chargés de son éducation⁸. Ces mots d'ordre du surréalisme, tels que Breton s'apprête à les redéfinir dans *Arcane 17*, et qui constituent peut-être « le seul lien organique⁹ » entre les groupes belge et français, Dotremont les fera, une fois pour toutes, siens. De l'amour, auquel Doris, Simone ou Régine Raufast prêtent d'abord des visages variables, Jean-Clarence Lambert écrit avec raison qu'il est, chez lui, un héritage surréaliste : « la fascination et l'attachement exclusif à un être, une médiatrice¹⁰ », dont témoigne au premier chef sa liaison avec celle qu'il nommera tour à tour Ulla, Gladys ou Gloria, offrent une illustration exemplaire de la conception que Breton se faisait de l'amour « qui prend tout le pouvoir, qui s'accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être.¹¹ » Quant à la poésie, elle est chez notre auteur le maître mot qui donne son sens à tous les autres. Cet épigone du mouvement belge, dont on sait l'attention qu'il prêtait aux signifiants et à leurs jeux, aura sans nul doute été entraîné, comme bien d'autres poètes de sa génération, par la foi prodigieuse que le surréalisme avait, de longue date, placée dans la parole. Ainsi sa poésie s'attache-t-elle très tôt à mener cette « opération de grande envergure sur le langage » que Breton désignera plus tard comme étant à la source du mouvement surréaliste, opération qui trouvera chez notre poète son point culminant dans l'invention des logogrammes. Mais de son passage par le surréalisme, Dotremont aura surtout retenu l'idée, décisive, que l'acte

7. P. Nougé, « *Récapitulation* » (1941), reproduit dans Christian Bussy, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Gallimard, 1972, p. 316.

8. « *Souvenirs d'un jeune bagnard* », in Christian Dotremont, *Œuvre poétique complète*, édition établie et annotée par Michel Sicard, Mercure de France, 1998, p. 57-63. Sauf mention contraire, toutes nos références renverront à cette édition, désormais notée *OC*.

9. P. Nougé, « *Récapitulation* », *op. cit.*, p. 316.

10. J.-C. Lambert, « Dotremont alias Logogus », in *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont*, Galilée, 1981, p. 44.

11. A. Breton, *Arcane 17 enté d'AJours*, *Œuvres complètes*, III, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 48.

créateur doit être une morale en prise sur la vie – conviction qui l’a poussé en 1941, à peine adoubé par Magritte et les siens, à quitter la Belgique pour rallier, à Paris, le groupe de résistance La Main à Plume. C’est en effet à la poursuite du projet révolutionnaire du surréalisme, tel que Breton l’avait théorisé au cours des années trente, que s’attachent en premier lieu les jeunes membres du collectif, projet qu’ils entendent mener à bien une fois la paix revenue : « Le surréalisme que nous connaissons était celui qui avait été arrêté par la guerre et que nous pensions reprendre dans les conditions de l’après-guerre », se souvient Joseph Noiret¹². Reprise ou relève mimétique qui aboutit après 1945 à l’émergence d’un surréalisme qui, tout en prenant sa source dans les orientations premières du mouvement, se définit dans une relation polémique avec ceux dont il était censé préserver le patrimoine, plaçant dès lors Dotremont dans la posture paradoxale d’épigone dissident d’un mouvement avec lequel ses prises de position politiques ne tarderont pas à entraîner la rupture, alors même qu’il continuera, sur le plan esthétique, d’en perpétuer l’héritage.

Du surréalisme, Christian Dotremont a en effet reçu un capital poétique que, loin de dilapider, il réinvestira dans son œuvre ultérieure, au gré d’une évolution dans laquelle le mot héritage demande d’abord à être entendu dans le sens d’*impulsion féconde*¹³. Ce capital, le jeune homme le tient tout à la fois des surréalistes belges et français, dont Emmanuel Rubio a montré qu’il travailla, au moins jusqu’en 1947, à concilier les apports¹⁴. De fait, notre poète n’aura eu de cesse de franchir, au cœur même de la guerre, la frontière qui sépare la France et la Belgique, jouant le rôle de passeur entre deux traditions qu’il s’efforcera de conjuguer après-guerre au sein d’une revue au nom évocateur : *Les Deux Sœurs*. Emblématique de cette double ascendance poétique est la réécriture que Dotremont donne en 1941 de « *L’Union libre* » d’André Breton : alors même qu’il s’initie à l’art de la métaphore surréaliste, dont le texte de Breton peut passer pour le parangon, le jeune poète délaisse « la rare étincelle de l’analogie pour l’enfantine gourmandise, l’art de l’imperceptible

12. J. Noiret, propos recueillis dans *Grand hôtel des valises. Locataire : Dotremont, op. cit.*, p. 72.

13. Selon la définition que propose Paul Aron dans son entretien avec Pierre Vilar et Jean-Baptiste Para, *Europe*, n° 912, avril 2005 : « Le Surréalisme belge ».

14. E. Rubio, « Christian Dotremont, entre surréalismes belge et français », *Europe, op. cit.*, p. 197-205.

décalage.¹⁵ » Au rapprochement totalement arbitraire de réalités éloignées prôné du côté français, l'auteur de « *Aussi l'union libre* » substitue en effet un travail précis sur les mots qui, de la polysémie à la prolifération sonore, épuise toutes les ressources du ludisme verbal :

*Petite fille aux dents de lait
Au corps la robe blanche de ton sang
Au cœur de soleil les rayons par tes yeux
Aux oreilles fines de feuilles d'arbres. (p. 85)*

De cet intérêt, typiquement belge, pour le matériau linguistique, « *La Reine des murs* » offre en 1942 un autre exemple. Si ce poème conversation semble confirmer, à près de vingt ans de distance, le constat de Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* – « c'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux¹⁶ » – le dialogue de Dotremont repose sur des aiguillages et des associations de mots qui n'ont rien de fortuit. Les vocables, les images des deux interlocuteurs de « *La Reine des murs* » s'offrent en effet comme autant de « tremplins¹⁷ » visant à relancer le discours de l'autre par rebond lexical ou sémantique, voire par simple contiguïté phonique :

*– Moi, j'avais un raglan gris et grand, – l'âme lavée de tous scrupules et sale
comme – un scrupule, – le front déridé, – les jambes décidées, – mais tous les
jours un écho sourd – me jetait un lasso autour du cou. (p. 124)*

Ce qui se dit ici relève davantage d'une volonté de revisiter et de démonter le fonctionnement du langage ordinaire – tendance que Lambert rapproche à juste titre du travail d'un Beckett – que de mettre au jour, dans l'écriture, ce que Breton appelait le mécanisme réel de la pensée. Aussi bien Dotremont gardera-t-il toujours, de ses débuts bruxellois, une certaine défiance envers les essais d'exploration de l'inconscient menés du côté français, défiance qui justifie sans doute son intérêt très précoce pour la poésie d'Éluard, qui incarne peut-être, à ses yeux, le versant « conscient » du surréalisme. Ainsi son œuvre n'accorde-t-elle qu'une place réduite au rêve, dont il n'use en l'occurrence jamais comme d'une sonde jetée vers les profondeurs de son moi. À l'instar de ses prédécesseurs belges, notre poète ne portera d'ailleurs qu'un intérêt assez mesuré aux travaux de Freud, comme l'atteste la réponse qu'il donne en 1943 à un

15. *Ibid.*, p. 199.

16. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, OC I, Gallimard, Pléiade, 1988, p. 335.

17. Selon le mot de Breton dans *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 336.

journaliste qui l'interroge sur les relations du surréalisme avec la psychanalyse :

*[Le surréalisme] n'ignore aucune des anciennes tentatives de l'être humain pour sortir de son cocon, ni aucune des tentatives aujourd'hui menées. Aussi bien la psychanalyse devait-elle retenir son attention tout particulièrement. Mais seul le surréalisme peut donner une solution totale.*¹⁸

Un surréalisme où la responsabilité de l'artiste est pleinement engagée, toutefois, et où celui-ci garde la pleine conscience de la matérialité de son outil. En témoigne l'usage singulier que Dotremont fera de l'automatisme. Très tôt condamné par les Belges, par la voix notamment de Nougé, l'automatisme est, chez lui, un héritage proprement français, héritage qu'il s'empresse toutefois de revisiter à la mode belge pour aboutir à une forme, hybride, d'écriture qu'il distillera ensuite dans *Cobra*, dans ses poèmes à tmèses puis dans ses logogrammes. *Noués comme une cravate*, paru aux éditions de La Main à Plume en 1941, en constitue le premier essai. Ce poème, où toute ponctuation est bannie, saute de façon nettement parataxique d'un sujet l'autre : l'auteur y recueille des pensées fugitives, des bribes de dialogue ou, aussi bien, des fragments d'un lointain passé : « la vie finissait à neuf heures du soir/ les lits étaient trop grands » (p. 98). Ceci, naturellement, au mépris de toute correction lexicale (« merde », p. 96) ou syntaxique (« qu'c'est bon », p. 97). Mais l'automatisme de Dotremont est, d'emblée, mâtiné de belge. Loin, en effet, de recueillir, comme le voulait Breton, « des phrases qui cognent à la vitre¹⁹ », l'écriture enregistre des micro-événements survenus au-dehors, une réalité parfois crue à laquelle les Belges s'étaient employés à redonner ses lettres de noblesse :

*le garçon ne vient plus il fait des mots croisés
il est content je lui ai donné vingt francs de pourboire
vingt francs pour que je boive ton champagne en première édition. (p. 98)*

Très éloignée en somme de l'automatisme psychique pur que Breton décrivait dans son *Manifeste du surréalisme*, l'écriture de *Noués comme une cravate* relève peut-être davantage, déjà, de cette « spontanéité » dont Jorn fera, dès le premier numéro de *Cobra*, le mot d'ordre du groupe éponyme. À l'évidence issue de l'automatisme tel qu'avait pu le définir Breton, cette

18. « Le monde sera-t-il surréaliste dans 500 ans ? ». Entretien paru dans *L'Avenir* le 18 novembre 1943, reproduit dans *Christian Dotremont (1922-1979)*, catalogue de l'exposition organisée à Caen en 2005-2006, éditions de l'Imec.

19. A. Breton, *Manifeste du surréalisme, op. cit.*, p. 324.

« spontanéité » est peut-être le fruit de sa rencontre, sur la table d'écriture de Dotremont, avec un surréalisme belge plus enclin au jeu, à l'expérimentation, qu'à l'investigation de l'inconscient humain. Rencontre qui aboutira, en 1943, à la rédaction des *Lettres d'amour*, essai d'une nouvelle forme d'automatisme totalement alternatif cette fois de celui de Breton, auquel il se réfère pourtant : « Le temps est venu d'achever l'aveu de Breton », écrit Dotremont dans sa note liminaire (p. 134). Il s'agit en effet, pour l'auteur de ces « poèmes exemples », de compléter l'automatisme tel que l'avait défini celui de *Point du jour* (et, partant, de réussir là où ce dernier avait échoué), en « codifiant les moyens d'obtention de la dictée personnelle²⁰ » – ce que Breton, précisément, s'était refusé à faire. Cette série de poèmes s'inscrit en cela de plain-pied dans les « recherches sur les automatismes complexes » alors menées par les membres de La Main à Plume sous l'impulsion des anciens dadaïstes. Dès *Transfusion du verbe*, paru en 1941, Jacques Bureau écrivait en effet : « Notre but [...] est de faire rentrer les mots, les images, les objets et les idées dans le ressort d'une juridiction commune, de codifier les rapports qu'ils ne peuvent pas ne pas avoir entre eux.²¹ » Ce que Dotremont appelle le « devoir techno théorique du poète », devoir qu'il se propose de remplir en « localisant [l'automatisme] à l'aide d'une grille ». Celle qu'il propose satisfait à coup sûr le goût de l'expérimentation qu'il dit avoir reçu du surréalisme belge : le principe de ses *Lettres d'amour* est de déduire, des lettres d'un mot-clef, d'autres lettres, dont le poète extirpe de nouveau une lettre qui suscite à son tour de nouveaux mots. Là, donc, où Breton attendait de l'écriture automatique qu'elle lui livre des phrases ou des bribes d'énoncés dont la parfaite cohérence syntaxique devait être acquise d'emblée, ici les unités minimales sont de nature lexicale. Loin, en outre, d'être choisis au hasard, les mots élus par le poète sont soumis à cette « détermination préalable » précisément disqualifiée par Breton dans « Entrée des médiums », puisqu'ils relèvent presque tous d'une catégorie sémantique dont les mots « Breton », « Freud » ou « surréalisme » délimitent nettement les contours. L'automatisme des *Lettres d'amour* n'intervient en somme que dans l'orchestration des mots en poème, livrée à une forme d'improvisation dont le jazz offre peut-être, à cet amateur de musique qu'était aussi Dotremont, un modèle métalinguistique :

20. A. Breton, *Point du jour*, OC II, Gallimard, Pléiade, 1992, p. 380.

21. J. Bureau, « Morale des mots et des objets », cité par M. Fauré dans *Histoire du surréalisme sous l'occupation*, op. cit., p. 100.

*Les régiments du songe armés d'or et de lumière
rient du sale mystère armé d'amulettes et de ratures,
du tapis de l'insipide, du râle de ses ocarinas, des ormes de son presbytère.*
(p. 138)

Si cette forme singulière d'automatisme, où le flux discursif est soumis à contrôle, sinon à contrainte, est un probable héritage du versant rous-sellien du surréalisme, dont Leiris fut l'un des plus éminents représentants, elle n'aura sans doute pas peu contribué à l'évolution de la poésie surréaliste française pendant l'Occupation, que Michel Fauré dit orientée vers « une poésie d'expérimentation langagière ». Réciproquement, il est possible que la présence massive de peintres au sein de La Main à Plume ait conduit Dotremont à extraire sa poésie du strict champ littéraire, pour travailler ses aspects picturaux. Dans les *Lettres d'amour*, la mise en capitale du mot-clef aboutit en effet à « un écartèlement visuel du langage sur la page²² », qui impose une lecture à deux dimensions. Cet intérêt, nouveau, pour la picturalité de l'écriture demande peut-être que l'on considère ces *Lettres d'amour* comme la première étape de la quête de cette « unité d'inspiration verbale graphique » que Dotremont affirmera plus tard poursuivre dans ses logogrammes²³. Et de fait, même si l'auteur n'a jamais établi de lien explicite entre l'automatisme auquel il s'adonna au cours des années quarante, et les logogrammes qu'il découvrit plus tard, la définition qu'il donne de sa prodigieuse découverte souligne leur parenté : « Les logogrammes sont des manuscrits de premier jet : le texte, non préétabli, est tracé de façon extrêmement spontanée, vive, libre ». Définition à laquelle Jorn aura ajouté, entre-temps, la notion fondamentale d'automatisme physique, dont Dotremont garde le souvenir lorsqu'il présente ses logogrammes comme une « danse naturelle, spontanée », une « chorégraphie » qu'il lui « est vraiment impossible de prévoir. » Si les logogrammes sont en somme tributaires d'une pratique de l'automatisme qui, pour prendre pied dans celui de Breton, s'est développé hors de son orbe, et dans des directions parfois contraires à celles qu'il avait prescrites, la rencontre qu'ils ménagent entre les mots et la peinture, la matière mentale et le corps, offre en revanche l'illustration même du principe de non-contradiction dont celui-ci faisait encore, en 1941, l'une des clefs du surréalisme. Avec les logogrammes, Dotremont réalise en effet, sur le plan esthétique, l'une des ambitions du surréalisme, dont Breton rappelle au début de la guerre qu'elle consiste à « résoudre dialectiquement toutes

22. Note de Michel Sicard, OC, p. 133.

23. C. Dotremont, *J'écris, donc je crée* (1968), Anvers, Ziggurat, 1978, p. 20-21.

les antinomies qui s'opposent à la démarche de l'homme²⁴ » – ambition dont l'essai d'application sur le terrain politique aboutira, paradoxalement, à la rupture de Dotremont d'avec les premiers surréalistes belges et français.

C'est en effet au nom du très surréaliste refus du « dilemme » entre l'action et la poésie, refus qu'il clamera en première page de l'unique numéro du *Surréalisme Révolutionnaire*, que notre poète chercha après-guerre à fonder une alliance pratique entre surréalisme et communisme. Alliance dont ce représentant de la seconde génération surréaliste justifie la nécessité en s'appuyant sur une tradition dont les membres de La Main à Plume s'étaient fait les ardents défenseurs. Lorsque Dotremont les rejoint, au début des années quarante, le groupe s'est en effet « attelé à la tâche ingrate de maintenir le surréalisme » dans la France occupée – tâche qui consiste selon Fauré à « tenir le plus longtemps possible sur les bases théoriques laissées par Breton avant son départ.²⁵ » Du Breton des années de guerre, Dotremont dira significativement : « Nous ne savons presque rien », avant de recommander, à qui s'intéresse au surréalisme, de lire son *Second Manifeste*, daté de 1930²⁶. Autant dire que ce sont les textes et le Breton marxistes qui intéressent les jeunes gens de La Main à Plume, et non son évolution ultérieure qui le conduit, sous l'égide de Fourier et d'un intérêt de plus en plus marqué pour l'ésotérisme, en quête d'un mythe nouveau. Ainsi, lorsqu'à la Libération les ex-membres de La Main à Plume, dont Dotremont en Belgique, s'emploient à lier le surréalisme au communisme, cette démarche se pense avant tout dans la continuité du surréalisme français des années trente. Dans le rapport qu'il publie au sein du *Bulletin International du Surréalisme Révolutionnaire*²⁷, Dotremont constate en effet que « si nous sommes aujourd'hui, ici, surréalistes-communistes, c'est parce que Breton l'a été, c'est parce que Breton a démontré – à l'endroit et à l'envers, dans ses textes théoriques, dans son activité directe – que le surréalisme postulait le communisme. » Or, lorsque les Surréalistes Révolutionnaires renouent avec le modèle de la Révolution d'Octobre, Breton a, entre-temps, rompu définitivement avec cet idéal pour revenir à celui de 1789 – désaccord majeur qui aboutit à la situation, pour le moins singulière, dans laquelle les épigones entendent perpétuer un héritage que leur propre testateur a renié. Contre un Breton qui, selon

24. A. Breton, « Entretien avec E. F. Granell », *OC III, op. cit.*, p. 122.

25. M. Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'occupation, op. cit.*, p. 89.

26. « Le monde sera-t-il surréaliste dans 500 ans ? », *op. cit.*

27. N° 1, janvier 1948. Réédité, avec *Le Surréalisme Révolutionnaire*, chez Didier Devillez.

Noël Arnaud, « cherche à discréditer ceux qui restent fidèles aux engagements essentiels du surréalisme [...] : la communauté d'action avec le prolétariat organisé dans les partis communistes », Dotremont joue alors les cartes Éluard – qui « n'a qu'une parole » – et Tzara, qu'il présente comme « un esprit qui, de Dada à 1948, a été fidèle aux ENGAGEMENTS primordiaux de l'homme moderne.²⁸ » Mais c'est surtout sur un retour appuyé à la tradition belge que le groupe surréaliste révolutionnaire fonde son offensive. La prééminence qu'il accorde à l'expérimentation, dont Dotremont rappelle la nécessité dans *Le coup du faux dilemme*, obéit en effet selon les propres termes de l'intéressé « au mot d'ordre de Nougé », alors que la condamnation acharnée du mysticisme, dans lequel Breton est suspecté de verser, s'inscrit dans la droite ligne d'un surréalisme belge très tôt marqué par son refus de l'ésotérisme. Ainsi Emmanuel Rubio est-il bien fondé à se demander si le Surréalisme Révolutionnaire, en dépit de sa dimension internationale, ne revêt pas un caractère essentiellement belge. Tel est en tout cas ce que laisse à penser la défection rapide des surréalistes français qui, face à la difficulté à tisser des relations harmonieuses avec les communistes, quittent le groupe dès 1948. C'est aussi ce que suggère Dotremont lui-même lorsque, revenant des années plus tard sur la fondation du Surréalisme Révolutionnaire, il la présente comme la concrétisation d'un lien prétendument consubstantiel du surréalisme belge avec le communisme :

La première génération surréaliste en Belgique était communiste depuis le début, Nougé, Magritte, Scutenaire etc... Et nous, la deuxième génération, nous l'étions d'autant plus que, dans la Résistance, nous avons éprouvé la nécessité d'une résistance révolutionnaire.²⁹

Or, cette façon de tresser, *a posteriori*, les fils du surréalisme belge et du communisme oublie que ces fils ont été, assez longtemps, rompus. L'on sait en effet que, si les surréalistes bruxellois avaient effectivement fait, à l'aube des années vingt, l'expérience de l'engagement politique, ils avaient ensuite défendu, sous l'impulsion notamment de Nougé, l'idée d'une séparation des domaines poétique et politique. Aussi l'embellie suscitée, en 1945, par l'adhésion massive des Belges au Parti communiste ne dure-t-elle guère : du « ralliement sans réserve » au PC proclamé par Nougé à la Libération, l'on en vient très rapidement au sentiment désabusé de Magritte qui « ne pense pas qu'il y ait contact entre surréalisme et

28. *Le Surréalisme Révolutionnaire*, op. cit., p. 47.

29. C. Dotremont, propos recueillis dans *Grand hôtel des valises...*, op. cit., p. 62.

Communisme » et se déclare « en tout cas incapable de déterminer leurs points de contact.³⁰ »

Si, chez Dotremont, l'expérience du Surréalisme Révolutionnaire est née d'une volonté de renouer, sur le plan politique, avec les valeurs originelles des surréalistes belges et français, respectivement incarnés par Breton et Nougé, elle aura donc, paradoxalement, précipité sa rupture avec ses représentants :

Quant à moi, j'ai rompu avec la première « génération surréaliste française » et puis la première « génération surréaliste belge » dès 1948 en fait [...] et puis en 1949 dans mes idées ou plus précisément dans mes formulations : je me référais encore au surréalisme jusqu'en 1949, sans plus être surréaliste³¹.

Mais si la disparition de la mention « Groupe surréaliste révolutionnaire » sur la couverture du quatrième numéro de *Cobra* semble effectivement signer, de la part de ses membres belges, l'abandon de la référence au surréalisme, Dotremont n'en revendiquera pas moins, jusqu'aux limites du possible, et contre la volonté de certains de ses camarades, dont Jorn, l'ascendance surréaliste de Cobra. Ainsi, lorsqu'il distingue dans la seconde partie du « *Grand rendez-vous naturel* » le vieux-surréalisme, celui de Magritte, de Dalí ou de Leonor Fini, qu'il accuse de faire le jeu du formalisme, « en opposition au surréalisme de Miró, d'Ernst, de Tanguy, de Paalen ou de Masson », il situe encore Cobra dans une tradition picturale directement héritée du surréalisme français, dont il salue notamment en Max Ernst l'un des plus éminents représentants. Et c'est encore au surréalisme de Breton, avec lequel le nom même de Cobra marquait pourtant la volonté de rompre, qu'il emprunte en août 1949 les formules lui servant à évoquer « *Le congrès international de Cobra* » :

D'un lit à l'autre

Les rêves font l'amour

Et les mots

D'une langue à l'autre s'embrassent

Le dîner doit être fait par tous

Non par un. (p. 184)

30. Propos de Magritte lors de la séance du Surréalisme Révolutionnaire du 5 avril 1947, cité par José Vovelle in *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André De Rache, 1972, p. 53.

31. C. Dotremont, lettre du 9 septembre 1978 à Michel Butor, in *Christian Dotremont, Michel Butor. Cartes et lettres (Correspondance 1966-1979)*, Galilée, 1986, p. 167.

Ces vers laissent assez deviner quels espoirs Christian Dotremont avait placés dans le surréalisme, espoirs qui se transposent, presque intacts, dans la description qu'il donne de Cobra : l'invention collective, le travail en commun des écrivains et des peintres et la volonté d'internationalisation qui caractérisent le jeune mouvement tiennent, pour Dotremont, les promesses que le surréalisme lui avait faites. Aussi bien notre poète continue-t-il d'entretenir, tout au long de sa participation à Cobra, une relation ambivalente avec le surréalisme de Breton, relation qui, entre référence et opposition, marque tout au moins ses difficultés à rompre avec un modèle face auquel il n'en finit pas de se positionner. Ainsi Dotremont évolue-t-il, au début des années cinquante, vers un surréalisme « naturel » qu'il oppose à sa tendance « intellectualiste » et « systématique³² ». Il s'en explique en juin 1950 dans « Quant à moi », le texte qu'il donne à l'éphémère revue *Rixes* qui prône à Paris un surréalisme dissident de celui de Breton : « Il y a ceux qui aiment le surréalisme (disons) pour ce qu'il offre de bizarre, il y a ceux qui aiment le surréalisme pour ce qu'il offre de naturel. Tout est là. » (p. 201) Ainsi procède-t-il, dans sa période Cobra, à une critique de l'idéalisme surréaliste, au nom d'un matérialisme dont témoigne son intérêt pour les objets, la nature, les mythes primitifs, autant que sa revendication d'un automatisme concret, désormais érigé en mode de vie. Il évoque en effet dans « Quant à moi » sa « façon automatique de vivre » :

Si par exemple je dresse aujourd'hui la liste de ce que je ferai demain, en décidant qu'il s'agit de toute façon de ce que je ferai, cette liste est à la fois délibérée et automatique, je l'écris comme ça, en m'accrochant comme un aveugle à ce que je sais aujourd'hui de demain. (p. 203-204)

Et c'est précisément à son renoncement à ce mode de vie que se devine, dans *La Pierre et l'oreiller*, son abandon définitif de la référence au surréalisme :

Je jouais encore il y a quelques jours avec les mille possibilités par quoi le sentiment de la liberté tient debout [...]. Ces mille possibilités ridicules, dont je ne voulais pas, et qui n'étaient pas possibles, et qui me cachaient sournoisement les mille possibilités dont je voulais ; ces mille paradigmes d'une grammaire surréaliste qui ne me laissaient pas la possibilité de faire la grosse faute dont je voulais³³.

32. « Cobra qu'est-ce que c'est ? », *op. cit.*

33. C. Dotremont, *La Pierre et l'oreiller*, L'Imaginaire/Gallimard, p. 108.

Il semble en effet que ce soit dans l'autofiction de 1952 que Dotremont rompe véritablement avec les idéologies pour lesquelles il s'était tant engagé : le communisme et le surréalisme. Rupture sans doute dictée par le désenchantement qu'entraîne chez lui la conscience que tout dialogue est désormais impossible entre l'art et la révolution, la poésie et un marxisme dégradé en stalinisme, utopies que la « catastrophe » personnelle qui le touche lui permet de congédier. Car enfin, il est probable que la crise que traverse alors le poète, atteint de tuberculose, l'ait amené à prendre de la distance à l'égard de ses engagements passés, à relativiser l'importance des querelles auxquelles ils avaient donné lieu, et surtout à cesser de se définir dans une filiation problématique avec le surréalisme de Breton.

Mais s'il renonce alors au mot surréalisme, et à la réalité militante que ce mot recouvrait chez lui, c'est peut-être pour les mieux interioriser. Car c'est au moment où il procède, selon le vœu de Breton, à « l'occultation profonde et définitive du surréalisme » que s'exauce « ce que portait pour Dotremont ce mot mâtiné de français et de belge³⁴ ». Les logogrammes célèbrent en effet la rencontre, toujours différée jusqu'alors, de l'amour, de la poésie et de la peinture, unis en un même geste dont la brusquerie « physique-matérielle-créatrice » mêle automatisme et reprise, envie des mots et liberté de leur mise en forme. Ainsi, lorsqu'il évoquera en 1978 l'invention qu'il s'apprête à laisser en héritage, Dotremont rapprochera pour l'occasion les surréalismes belge et français, afin de mieux situer son œuvre à la croisée de leurs manques :

*Le « surréalisme français » ou « belge » ne s'était pas, ne s'est pas intéressé à l'action d'écrire, à la créativité plastique de toute écriture, aux « formes » matérielles de l'écriture (dans l'« écriture automatique » il ne s'agit que du « contenu » du « message », et chez Magritte, dans ses observations sur les relations de mots et des images [...] il ne s'agit que de la « signification »)*³⁵.

Parvenu presque au terme de son existence, Dotremont exhume peut-être les deux sources, certes lointaines, de son œuvre, sources qu'il a su unir et subsumer au fil d'un parcours que lui-même résume peut-être le mieux dans une note retrouvée parmi les papiers de Pierre Alechinsky : « Et ce qui est vital dans la peinture – comme dans la vie – c'est non ce qui contredit, mais ce qui *dépasse*.³⁶ »

34. E. Rubio, « *Christian Dotremont entre surréalismes belge et français* », *op. cit.*, p. 205.

35. C. Dotremont, lettre à M. Butor du 9 septembre 1978, *Cartes et lettres*, *op. cit.*, p. 168.

36. Cité dans *Grand hôtel des valises...*, *op. cit.*, p. 37.

ALECHINSKY, SURRÉALISTE À LA MARGE

Michel SICARD

L'adhésion d'Alechinsky au surréalisme est tardive, autre que celle de Dotremont, surréaliste à ses débuts. Son poème *Ancienne éternité* – en 1940, il n'a pas dix-huit ans – lui vaudra l'intérêt des surréalistes belges, Magritte, Scutenaire, Nougé, Ubac. Lorsque Alechinsky va à la rencontre d'André Breton en 1963, Breton est presque à la fin de sa vie. Et encore, tel que le raconte Alechinsky, a-t-on l'impression que c'est Breton qui s'enflamme à ses images :

Accompagné de Simone et Édouard Jaguer, visite André Breton qui lui a écrit : « Ce que je goûte le plus dans l'art est ce que vous détenez, ce pouvoir d'enlacement des courbes, ce rythme de toute évidence organique, cet heureux abandon de femme que vous obtenez des couleurs, de la lumière¹ ».

Pour Alechinsky, c'est un mouvement inverse de reconnaissance du surréalisme qui s'effectue, alors que le groupe Cobra s'était efforcé, dans les années Cobra et après, de se détacher du surréalisme d'André Breton. Rappelons qu'Alechinsky est venu à Cobra après la fondation du groupe en 1948 : il n'est pas le signataire du tract fondateur *La Cause était entendue* (mais ce tract n'est-il pas une origine mythique façonnée après coup !), il a rejoint le groupe peu après, en mars 1949, suite à sa rencontre avec Christian Dotremont qui venait d'organiser dans la Galerie du séminaire des arts, mise à sa disposition par Luc Haesaert, la première exposition Cobra. Début d'un long parcours ensemble, où Alechinsky sera la cheville ouvrière du groupe Cobra, d'une amitié jusqu'à la mort de Dotremont, qui ne s'interrompra que quelques années, de 1964 à 1969, précisément pendant les années où les liens se tissent étroitement avec Breton qu'il visite en 1964 à Saint-Cirq-Lapopie. Alechinsky figurera dans la XI^e et dernière exposition internationale du surréalisme, « L'Écart absolu », organisée par Breton en décembre 1965 à la Galerie L'Œil.

1. Relaté dans « Souvenotes », année 1963 : *Peintures et écrits*, Yves Rivière éditeur, 1977, p. 209.

Adhérences/divergences

L'histoire des attaches au surréalisme des acteurs de Cobra est complexe. Christian Dotremont s'est efforcé, dans de multiples entretiens ou lettres, de montrer que le surréalisme avait peu touché Cobra, notamment pour sa partie la plus nordique. Pourtant Dotremont fut lui-même surréaliste à ses débuts, et encore l'était-il au début de Cobra, et même après dans les poèmes des années cinquante comme « Avant dans la nuit » (publié par *Phases*, en 1952), *Les Grandes Choses* (1953), sans parler de *La Reine des murs* (datant de 1942), somptueusement édité en 1960 avec des lithos d'Alechinsky. Cobra tout entier fut un événement décisif dans l'histoire du surréalisme, une fission, un éclatement aux limites parce qu'il touchait des surréalistes (Dotremont, Pol Bury, Havrenne, Jaguer, Colinet, Jean Raine, Scutenaire, Ubac), ou des artistes qui, comme Alechinsky, reconnaîtront leur dette à l'égard du surréalisme. De toute façon, les options essentielles de Cobra ne peuvent se positionner qu'en relation avec le surréalisme, faute de quoi nous manquerions la nuance, ou l'aiguillage, qui permet de se décaler par rapport au mouvement originel qui, pour la partie belge de Cobra, quoi qu'en dira Christian Dotremont, reste la référence théorique majeure au moment de la formation du Groupe.

Dotremont lui-même a été surréaliste, et jusqu'au Surréalisme révolutionnaire duquel se détache Cobra en novembre 1948. Mais le Surréalisme révolutionnaire – éphémère mouvement dont la revue ne connut qu'un unique numéro – est complexe dans son rapport au surréalisme, ne peut se définir que par une sorte de manque. « Le Surréalisme révolutionnaire », tel que Dotremont l'a décrit dans un long article programmatique des événements qui fondèrent Cobra², est avant-tout une critique du surréalisme orthodoxe. Cette acerbe attaque frontale vise le caractère dogmatique et purement théorique du surréalisme « ratatiné à un personnel voyage autour de ma chambre » dit Dotremont, alors qu'il devrait être engagement total, et collectif, mobilisant forces et matériaux, dans la vie et l'art, voire la politique. C'est sur ce programme, dont le modèle serait un super Rimbaud, que Dotremont discute de ce que doit être le nouveau surréalisme. Bientôt, par les circonstances que l'on sait, cette réunion du Surréalisme révolutionnaire voit la branche nordique du mouvement se détacher le 8 novembre 1948. Sur *l'expérimentation*, dont les visées ne sont pas si claires que ça dans *La Cause était entendue*, celle-ci est notée dans ce tract comme une des conditions nécessaires pour faire un art nouveau.

2. Publié dans la revue *Les Deux Sœurs*, n° 3, Bruxelles, mai 1947, p. 5 à 7 ; reprint Jean-Michel Place éditeur, 1985.

C'est à cette réunion, ou peu de temps après, que se décide Cobra : car, bien que daté du 8 novembre 1948, le tract lui-même où figure le nom fondateur de *Cobra* a été rédigé plus tard. Dotremont hésitait pour nommer le Groupe entre *Isabelle* et quelques autres noms. Pour se méfier des *ismes*, comme des bluettes, c'est finalement le nom de *Cobra* qui va devenir l'emblème du groupe³.

Questions de principes

Il y aura des dogmes, mais des principes, dans l'esprit Cobra. On peut donner quelques directions dans ses différences d'avec le surréalisme. Par exemple la sphère du *psychisme pur*, tant explorée par Breton, est écartée : ce qui différencie le surréalisme de la sensibilité de Cobra, c'est dans le rêve, le refus de la place faite par Breton (et par Freud accaparé par Breton) au symbolique. Une partie de cette conception se résume par la phrase de Dotremont écrite, comme sur un fronton, d'un tableau de Asger Jorn daté de 1949 : *Il y a plus de choses dans la terre d'un tableau que dans le ciel de la théorie esthétique*. Cette phrase programmatique pourrait recouvrir le refus de considérer le sens indépendamment d'une matérialité qui lui donne contenu et le déporte ailleurs, vers des formes hybrides, faites d'idéalité et de matière : ou plutôt d'une étrange coalescence entre le signe – primitif – et son sens organique (qu'essayera de codifier plus tard Jorn dans *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*), qui s'écarte du surréalisme en général, pour la plupart de ses artistes. Sauf Max Ernst qui trouve grâce aux yeux de Dotremont et présente quelques-unes de ses œuvres avec l'estampille de Cobra à la Galerie Apollo en janvier 1951 : quelques échos dans le *Petit Cobra* n° 4 désignent Max Ernst comme allant « à l'aventure dans le réel comme être imaginant et comme être réaliste dans l'imaginaire⁴ ». Mais cet aspect surréaliste est davantage développé par Alechinsky dans une perspective « Cobra » lorsqu'il travaille sur des effets de matière, y liant toute sa symbolique, beaucoup plus forte que Corneille, Appel, ou même Jorn. Ces éléments mi-matériels, mi-symboliques sont, du temps de Cobra, *Les Hautes herbes*, tableau constitué d'une sorte de treillis de formes où le vert de l'herbe va cligner, dans sa coulée, en des séries d'entrelacs. Herbes, et aussi arbres, forêts... Thèmes vibrants, en corrélation avec la matériologie des tableaux, parce que la *trace* y est fortement développée. C'est toute la première période d'Alechinsky,

3. On lira avec intérêt les minutieuses « Précisions sur l'avant Cobra » données par Édouard Jaguer dans *Cobra au cœur du XXe siècle*, Galilée, 1997, p. 23-29.

4. Christian Dotremont, « Max Ernst », Bruxelles, *Le Petit Cobra*, n° 4, hiver 1950-1951.

ces traces et ces entrelacs complexes et interpénétrants : *Migration* (1951), *L'Arbre* (1952), *La Fourmière* (1954), *Montagne regardant* (1955), *Murs d'oiseaux* (1958) et jusqu'au très surréaliste *Les Grands transparents* (1958). Jorn est passé par là aussi, avec ses « modifications », vers 1959-1960, qui ajoute des figures grotesques, en général à des paysages trouvés aux puces. La forêt, thème aussi cher à Dotremont à propos de Cobra, et repris par Alechinsky dans son livre *Dotremont et Cobra-forêt*. Entrelacs, formes biologiques, zoologiques, botaniques, organiques se développent tantôt en feuillage, tantôt en bestiaire, qui auto désignent un déplacement matériel, ou un clignement entre fond et forme, entre matière et sens. Ce travail chez Alechinsky sera complété, emporté par le voyage au Japon en 1955, dont on lit les prémisses dans son travail de gravure à l'Atelier 17 d'Hayter, recueilli dans l'album *Hayterophilies*, où nous voyons des signes japonisant d'écriture qui s'imbriquent à des signes naturels issus du paysage. Sur le plan de la matérialité, la sensibilité s'écarte du *psychisme pur* au profit de formes venant d'un background, parfois culturel, parfois simplement quotidien. Objets quotidiens vécus, fonctionnalisés, assez différents des objets fétiches, ésotériques ou ritualisés tels qu'on les trouve dans les textes d'André Breton, à commencer par l'imagerie répertoriée dans *Nadja*... Il n'y a pas dans Cobra cette zone de propreté qui se fait autour de l'image en un sens symbolique, mais un matérialisme brut auquel les textes théoriques de Cobra font maintes fois référence, avec cet effort pour ressourcer l'image au quotidien d'une vie brute⁵ et fonctionnant sur des principes primitifs. Ce *primitivisme*, au sens esthétique, nourri par quelques références à Chassac et Dubuffet, sera revendiqué par tous les participants de Cobra.

Spontanéisme et collaborations

L'autre principe de Cobra, c'est la *spontanéité*, maître mot des Cobras, leur emblème. On a beaucoup parlé dans le surréalisme d'*automatisme*. On a souvent pensé, à tort, qu'un travail *spontané* et *automatique* est la même chose. Mais il n'en est rien. Ça n'est vrai ni sur le plan du langage, ni sur le plan de l'image. La spontanéité utilise des formes objectives tirées du réel, dynamisée par une pratique intentionnelle ; elles ne se réfèrent pas à un flux passif d'images créées au hasard dans les thèmes, ou par un bouleversement de phonèmes. La spontanéité est un moment aigu de cons-

5. Ainsi Christian Dotremont exposera tout simplement des pommes de terre dans une vitrine à l'exposition *L'Objet à travers les âges*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 6 août-13 août 1949.

cience qui tourne le dos à l'inconscient et cherche à transformer le projet d'écriture en un signe vivant et un de *trajet*.

Cette spontanéité travaille les œuvres de collaboration. Sur le plan théorique, et dans le vécu, les collaborations deviennent primordiales⁶, car elles rendent compte de la dynamique et des interactions des membres du mouvement, qui n'hésitent pas à confronter leur langage et leurs outils... Beaucoup plus que dans le surréalisme, où la théorie du jeu était la plus forte, dans Cobra il s'agit de croiser deux types d'écriture différents, l'écriture plastique et l'écriture verbale et de faire qu'elles s'entrelacent pour faire sens. Ce que le surréalisme pratiqua sous le nom de *Cadavre exquis* et qui se transforma dans la période Cobra en *dessins-mots* et *peintures-mots*, signifie tout autre chose : le croisement calculé et bien visible du mot et de l'image désigne l'énergie et la forme des images, leur flux, leur coulée. L'imagination matérielle, au sens bachelardien, se libère dans les trajets et les couleurs, et le texte accompagne cet accouchement dans ses méandres. Ceci donnera, par extension, la recherche fulgurante des titres accompagnant les œuvres, chez Alechinsky. Cette recherche, ne pourrait-on en attribuer la paternité à Magritte, pour qui les titres, souvent trouvés par d'autres, jouent grand rôle, comme chez Duchamp, dans le fonctionnement de l'œuvre ? Cependant à ses débuts, Alechinsky est le moins magrittien des surréalistes belges ; sa technique se situe plutôt dans la lignée de Ensor... Les titres chez Alechinsky suivent le mouvement de l'image plus qu'ils ne déplacent totalement les signifiés en permutant les mots et les choses. Il ne suivra pas non plus la ligne pré-oulipienne de Nougé ! Un des premiers livres publiés d'Alechinsky est *Titres et pains perdus* dont une partie est constituée de listes de titres qui interrompent les anecdotes : catalogue des titres des tableaux du peintre, titres qui ont la charge de faire fonctionner, de faire entrer les mots dans l'œuvre, ce qui est d'autant plus facile que nous avons des œuvres en collaboration. Les œuvres de collaboration conduisent les mots initiateurs à se nouer aux images sur le modèle des *Transformes* entre Atlan et Dotremont et à produire une forêt où les deux codes s'entrelacent : formes lettrales et images se correspondent et s'échangent réciproquement. Alechinsky reviendra à plusieurs reprises sur l'importance des titres, et d'abord en proposant dans *Le Test du titre*⁷ de faire titrer par d'autres ses propres estampes : parmi ces « 61 titreurs d'élite » se trouvent une majorité de surréalistes ou

6. C'est tout le sujet d'une des premières grandes entreprises de Cobra, Les Rencontres de Bregner, où artistes et écrivains décidèrent pendant un été de travailler ensemble en repeignant les murs et les meubles d'une ferme au Danemark.

7. *Le Test du titre*, Paris, Éric Losfeld éditeur, 1967.

apparentés. Le titre est pour Alechinsky une marque expressive (souvent ce sont des titres de mouvement, des interjections, des remarques ironiques) qui amorce la lecture cursive et lance la roue de l'œuvre.

Du temps de Cobra, c'est Dotremont qui mène le bal et définit les partis pris et dogmes de Cobra. Avec Jorn, dont les vues plastiques seront déterminantes pour le groupe. On écarte alors Breton, personnage encombrant ; Alechinsky n'aura pas son mot à dire, en 1949-1951. Il faudra presque une quinzaine d'années pour qu'Alechinsky ose outrepasser les droits de Cobra et retrouver une filiation majeure.

On notera dans le texte *Roue libre*, ce tourniquet d'attirances et d'interdit dans lequel se débat Alechinsky, qui a quand même besoin d'un geste d'assentiment de Dotremont pour s'approcher de Breton :

Janvier 1963. Je trouve une feuille de comptes des Gabelles de l'année 1713. - Tu devrais envoyer cette page à André Breton, me suggère Dotremont, tu lui ferais plaisir : il a vu sous le tracé des chiffres l'image de ses initiales. Le 17 est un A, le 13 un B.

Ex abrupto je trace un dessin à l'encre et l'expédie à celui de qui nous tenons, souvent malgré nous, une composante de notre soufflé⁸.

Suit l'évocation de ses rencontres manquées avec Breton (dont une à l'enterrement du très surréaliste Pierre Mabile, l'ami intime de Jean Raine), par défiance ou timidité, qui ne fut jusque-là qu'entrevu, avec cette fausse résolution en guise de chute : « Jamais je ne lui écrirais... Je me sentais solidaire de Dotremont, opposant. »

Alechinsky est assurément dans Cobra le peintre et écrivain qui a été le plus proche du surréalisme, non seulement par son amitié avec Breton, mais aussi par d'autres liens, avec Yves Bonnefoy, Édouard Jaguer, Joyce Mansour, Matta (Alechinsky fera un livre d'artiste avec Matta et Joyce Mansour : *Le Grand Jamais*). Et avec des surréalistes de la première heure, exclus ensuite, rapprochements du temps même de Cobra, intégrés aux expositions internationales (Giacometti, Miró, Lam), ou en lien d'amitié peu après Cobra (Michaux, Matta)

Il faut aussi noter – je crois que cela n'a jamais été remarqué – que la 2^e exposition expérimentale Cobra à Liège du 6 octobre au 6 novembre 1951, qui marque la fin de Cobra, et dont Alechinsky eut entièrement la responsabilité à cause de l'hospitalisation de Jorn et de Dotremont au Sanatorium de Silkeborg, est davantage teintée de surréalisme : on y voit des toiles de Miró, et aussi des sculptures de Giacometti, surtout *Le*

8. *Roue libre*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, p. 111

Chariot (dont les deux pieds réunis de la femme rappelaient à Alechinsky la trappe-socle de la statue très surréaliste *L'Objet invisible*, sans insister sur les mains ou la tête comme le fit Breton dans *L'Amour fou*, qui la ramenait à une « unité du naturel et du surnaturel⁹ »), et *La Clairière*, œuvres de 1950 qui ne sont plus des œuvres surréalistes, mais dont Alechinsky fera le plus grand usage, pour l'illustration et les divagations réflexives de *Roue libre*, hommage à André Breton et au surréalisme, tout entier bâti sur une relecture de *L'Amour fou* !

Dans l'atelier d'André Breton : l'oiseau et la rose

Allons plus loin, il faut franchir le pas, ouvrir la porte de l'Atelier d'André Breton. La rencontre avec André Breton, je le disais, est tardive. Elle n'en est pas moins exemplaire, récurrente. Et même posthume, puisque Alechinsky ira dessiner dans l'atelier de Breton ces énigmatiques objets qui seront quatre décennies plus tard dispersés lors d'une célèbre vente publique. Curieusement, ce ne sont pas les masques africains, océaniens ou esquimaux qui attirent Alechinsky, mais par exemple « une petite terre cuite mexicaine au premier abord insignifiante, un oiseau au bec ouvert, au cri muet¹⁰ ». Nous avons dans *Roue libre* la reproduction de l'objet et du dessin d'Alechinsky : la langue y est absente – la terre cuite n'a pas de langue mais un vide entre bec et gosier –, le bec ouvert, qui est un appel à filiation qu'Alechinsky va tardivement, par le biais du dessin, satisfaire. Le lavis (sans doute rajouté après-coup) donne de petites dents à l'oiseau, qui sont comme de minuscules langues dardées. Les autres objets représentés sont des sculptures primitives, ou même d'art brut. L'art brut : Breton s'y intéressa, entré en contact avec Dubuffet en 1947, qui lui-même était entré en contact avec Jorn, et Dubuffet l'a invité à participer à sa « Compagnie de l'Art Brut ». Appel aussi a créé, en 1948-1950, un carnet d'*Art psychopathologique*¹¹. Circularité autour du chef de file du surréalisme chez davantage d'acteurs qu'on ne croyait. L'inspiration surréaliste chez le jeune Alechinsky est discrète, cependant lisible assez tôt, comme l'attestent non seulement ses premiers textes (*Les Pouppées de Dixmude*, 1950, qui raconte un rêve), mais les tableaux des années cinquante comme *Les Grands Transparents* (1958), *Le Monde perdu* (1959) et,

9. *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, OC II 699. Le texte sur Giacometti « L'équation de l'objet trouvé » avait paru à Bruxelles dans la revue *Documents* 34, n° 1, juin 1934, p. 17-24.

10. *Roue libre*, p. 20.

11. *Psychological art*, publié chez Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997.

via Lewis Carroll, *Alice grandit* (1961), *A l'enseigne qui grince* (1965), *La Main heureuse*, *hommage à Marcel Havrenne* (1966), *Le Théâtre et son double* (1970) et *L'Or du rien* qui pourrait sembler un hommage à Wagner, mais qui est un clin d'œil à *l'or du temps – Je cherche l'or du temps*, l'épître de Breton...

Même si la période des années soixante-dix reste plus marquée par les éléments naturels, au sens bachelardien du terme, où astres et mouvements d'eau se mêlent aux effets de lumière engendrant fumerolles et génies, elle cligne vers Breton dont Alechinsky essaie avec une ardeur refrénée de s'approcher. Curieusement l'occasion lui en avait été fournie par Dotremont lui-même. Il a raconté cela dans *Roue libre*, Alechinsky, comment une ambiguïté visuelle dans des chiffres suggéra à Dotremont de lire le monogramme d'André Breton et d'ainsi avoir prétexte pour « atteindre le père » ; comment, cette reconnaissance du père, se fit par voie postale – et non telle que l'essaya prétendument Hantaï par un tableau déposé dans une « roue » de la bicyclette de sa fille « Aube » à la porte du logis – et comment elle éveilla en Breton l'image d'une rose : « Quant à moi, à moi tout seul, je suis épris de cette rose grise (qui peut fort bien, par surcroît, être son portrait). » écrivit-il à Alechinsky à réception du dessin, cette rose qui sera une façon de célébrer sa mort future et lui transmettre, via cette fleur vitaliste, selon le symbolisme de l'Égypte ancienne, toutes les vertus de la régénération. La rose, formellement assez éloignée de la roue, Alechinsky essaie peu à peu de l'en rapprocher. À la fin de *Roue libre*, relisant Arcane 17, le peintre s'approprie la rose pourvoyeuse en ses pointes des « mille abeilles de l'énergie » et, se profilant comme « aube », est prêt à être investi (s'appuyant sur une pensée de Breton pour sa fille Aube), sur les ruines surréalistes, de cette transmission :

*Je n'aiderais pas au façonnement de son jeune esprit qui venait à moi si Mi-
roïtant, si ouvert. En moi c'étaient aussi bien des ruines, quand à jamais fleu-
ries de cette rose*¹².

Cette énergie, il faut la laisser libre, indépendante des soumissions idéologiques ou politiques. Habilement, une page de *Roue libre*, rappelle comment Cobra, composé initialement de sympathisants communistes, se détacha du PC, et donc indirectement se retrouvait plus proche de Breton¹³. Du temps de Cobra, Alechinsky et Dotremont ont fait

12. Citation d'*Arcane 17*, évoquant la frustration du père à l'absence d'Aube, repris dans *Roue libre*, p. 125.

13. *Roue libre*, p. 112-113.

beaucoup pour dénoncer la ligne politique-esthétique représentée en France par Fougeron. Alechinsky a créé un tract lithographique qui proclame : « C'est en forçant qu'on devient Fougeron ». Point de non-retour qui a fait Cobra prendre son indépendance par rapport à la fois au surréalisme classique et au Parti Communiste qui essayait d'imposer un dogme esthétique tout à l'encontre des principes libertaires de Cobra.

Dessins libres

Nombre de trouvailles d'Alechinsky se développent en des techniques surréalistes, avec des élans de spontanéité qui touchent parfois à l'*automatisme*, faits d'impulsions obscures et d'enchaînements imprévisibles du pinceau souple et ductile. Dessiner librement, enchaînant les figures sur le papier, peut relever du *spontanéisme* dans ces collaborations qui supposent une conscience aiguë de la présence de l'autre, une stimulation et une réponse. Mais dans *Journal déplié*, l'artiste livré à sa conscience ou son inconscience, le pinceau déchaîné enchaîne références et obsessions, suivant le principe de la *roue libre*.

Le *Journal déplié* (1966) est la forme rémanente de cette écriture automatique dans le dessin, telle que la pratiquaient les surréalistes, Masson, ou Brauner... *Journal déplié* consiste à écrire « case après case » une histoire : plus qu'historiation ou séquençage, il s'agit de passer d'une page à une autre en ayant préalablement replié la précédente. En général un texte accompagne les images, pour mieux marquer les réminiscences, les passages et les sauts. Le papier est plié, les enchaînements sont mentaux : un peu comme dans le *cadavre exquis*, on essaie d'oublier les images antérieures, mais quelquefois au contraire de s'en rappeler et de les continuer. La découverte de l'ensemble ne se fera qu'après, une fois le *journal déplié*. A la différence du *cadavre exquis*, avec un unique sujet le récit ne déraile pas en tous les sens, reste centré sur l'histoire en cours et évolue par spires. Quelquefois une sinusoïde relie les images entre elles. En tout cas, c'est une matrice à récits qui mime les méandres de la ligne ; elle engendre des mini-récits qu'exploitera quelques années plus tard Michel Butor pour ses *Matières de rêve*, mais ici c'est le peintre lui-même qui avec des mots se prend à « courir après » ses images :

- 1 Bras écartés, il rassemble les ressemblances, pense avoir pris les devants, tout prévu jusqu'au dernier coup du pinceau. Décor : pluie de scories.
- 2 Elle dépose son image cornée : « Je me représente », dit-elle. « Vous vous y mal prenez », oppose-t-on. Le vent emporte le peu. Une langue déployée flambe. Un caillot d'humeur tombe.

• Elle se retourne, voit la distance, jauge les divers retraits venus avec le froid...

Et le texte va filant jusqu'à la seizième image ; les quatre dernières figurent une féminine beauté plutôt musclée qui essaie de ranimer, en vain, un gringalet au sol qui a tourné de l'œil :

• 13 Penchée sur lui qui à rebours voit sans relation.

• 14 Penchée sur lui qui pour sa goulée opte.

• 15 Penchée sur lui qui n'en peut mais et qui

• 16 Penchée sur lui qui ne¹⁴

Le silence du texte mime l'encéphalogramme devenu plat. Les dessins de ce *Journal déplié* sont dans l'esprit des remarques marginales de cette époque. *Le Tout-venant*, de 1966 aussi, est fait sur le même principe. Ces images et ces textes imbriqués ne peuvent se concevoir sans une révolution dans la structure même des tableaux apportée par *Central Park*, premier tableau à *remarques marginales*, aussi le premier de ses tableaux néosurréalistes adoubé par Breton.

Central Park

Évidemment, c'est surtout le tableau de *Central Park* qui ouvre l'espace en un labyrinthe continu d'images cinématographiques qui fait penser au *travail du rêve*. Le substrat du tableau est New York, ville emblématique on le sait pour les surréalistes migrants. « Alechinsky à New York » (titre aussi d'une litho de 1965), c'est le voyage anti-Cobra, celui dont Dotremont ne veut pas, parce qu'il se met à la fois dans la vibrance du surréalisme en exil et dans celle de l'École de New York : Dotremont imprimera un carton envoyé en nombre par la poste intitulé « ALECHINSKY GO HOME ». Pourtant Alechinsky persiste et signe après sa première exposition, ou plutôt se dé-signe en adoptant l'acrylique et la peinture au sol (à laquelle l'a initié Wallasse Ting), optant pour la modernité technique, en marche vers Pollock.

Central Park, c'est un dessin sur carte déjà, ou plutôt sur une photo du Park, pour en décrypter le spectre de ce vieil Indien édenté qui ricane sur le dos de l'ancienne peinture. Alechinsky dessine à grands traits une figure qui est une topographie du Park, avec ses routes et ses chemins, ses taxis jaunes qui sillonnent les allées. Premier tableau à *remarques marginales*, *Central Park* est une grosse affaire qu'Alechinsky va avoir sur les bras pendant quarante ans. Autour de la peinture mise au pilori, le pinceau fait la danse

14. *Journal déplié II*, reproduit dans *Alechinsky sur Rhône*, Arles, éditions Actes Sud, 1990, p. 12-13.

en créant un système de grossissements, une syntaxe d'amorces de récits, de séries évolutives en des dessins contrecollés autour... La peinture entre dans un système de confrontations, de regards multiples, et d'interrogations sur un inframonde qui se trouve sous l'image frontale, un peu comme se font les échanges dans le Park. Il s'agit moins d'un déplacement métonymique que, dans le droit fil des théories jorნიennes, d'une question de circulation, de trajets, d'avancées dans le détail de la surface, de relances ou de résistances que le pinceau va contourner...

Central Park est un tableau princeps dans l'œuvre d'Alechinsky, qui renouvelle la fonction imagielle en fragmentant l'image en de multiples séquences qui détruisent la linéarité pour la ressourcer à des mythologies souterraines et complexes à régime de sens plural. Nous ne sommes pas si éloignés des fonctionnements de la littérature de Breton qui enchaîne formes, objets et mythes. La tête est un relevé topographique à partir d'une photographie prise d'en haut ; l'ensemble de dessins de la bordure, des détails, est d'une grande précision de trait : ils engendrent des figures et des personnages expressifs, diables, têtes, dont une est couverte de bandelettes et ressemble à l'artiste qui prend sur lui toutes les hantises de la mort. Variations autour d'un tableau principal et piochement infini de toutes les interprétations autrefois dévolues au récit d'accompagnement, reprises en compte par l'œuvre elle-même. Le tableau est une machine d'engendrement de récits qui explore les formes : une femme qui s'abandonne, un lapin ou un écureuil, un lion... Profusion dans les images, ambivalence de certaines figures : visages, bouches ouvertes ou fermées, langues, panaches et chapeaux sur le thème des Gilles de Binche, avec son carnaval, avant des séries plus orientées qui procéderont par phases, comme dans *Astres et désastres*, titre à la fois de deux tableaux et d'un porte folio avec un texte de Joyce Mansour :

*Tout frissonne et rétrécit
L'aube se lève comme une très vieille femme
Le froid mépris de tes yeux une fois la nappe ôtée
Souligne que c'est fini
La mort commune
Passé¹⁵.*

15. *Astres et désastres*, porte folio, 9 eaux-fortes d'Alechinsky, texte de Joyce Mansour, London Art Gallery, 1969. Fin de texte, repris dans les *Proses et Poésies* de Joyce Mansour, Arles, Actes Sud, 1991, p. 497. Alechinsky cite un autre passage de ce poème dans *Roue libre*.

Central Park marque le point de rupture avec l'esthétique jorნიenne qu'Alechinsky avait plus ou moins pratiquée jusqu'alors et le virage vers une image surréaliste grâce à ces dessins presque automatiques, faits en grand nombre et dans le passage de pulsions diverses, tout en gardant les principes de la spontanéité de Cobra. La question de l'inconscient est absente pour les acteurs de Cobra pendant la période Cobra, mais elle s'insinue ici dans la complexité des thèmes et leur pluralité (en haut et en bas, les dessins sont en deux rangées superposées), jusqu'à retrouver ces *labyrinthes* qu'aimait tant Breton et qui feront quelques années plus tard leur entrée dans la thématique alechinskienne¹⁶.

La mer et les volcans

Ce système d'évolution, dans les prédelles comme dans les bordures, montre souvent un astre en train de monter ou descendre dans un processus sériel. Dans *Astres et désastres*, la trajectoire des soleils et planètes est censée être vue dans le centre de la toile de façon plus rapprochée, avec nombre de cratères, des effets de matière et de végétation. Au bas, on voit apparaître des vagues, qui existaient déjà dans les dessins-mots de Dotremont et Jorn : *Je lève, tu lèves, nous rêvons* et le recueil *La Chevelure des choses...* Les vagues deviendront un thème fondamental pour la suite de l'œuvre : les chutes d'eau, la cataracte du Niagara, jusqu'à un ouvrage plus récent, *Le Volturmo* (1989), sur un poème de Blaise Cendrars, soixante-trois variations de vagues sur le mode oriental...

Un autre thème commun à Breton et Alechinsky (qui n'explicité pas cette référence) serait *les volcans*. J'avais noté dans *L'Amour fou*, au chapitre V, ce long éloge lyrique et même échevelé de Breton sur le désir, et comment maintenir permanent le coup de foudre, se terminant par une évocation du marquis de Sade. Nous y voyons défiler au passage maints thèmes développés par l'imagerie alechinskienne : « le paon immense de la mer revient faire la roue à tous les virages », ou bien « de lourds serpents se déroulent et choient autour du banc circulaire sur lequel nous nous sommes assis », ou encore « ces tiges mi-aériennes, mi-souterraines, ces lianes, ces serpents indiscernables, ce mélange de séduction et de peur », recourent les expériences que le peintre a pu engranger aux Canaries, à Tenerife ou au Mexique et qu'il égrènera au long de son évolution, serpents et lianes, mouvements d'eau, estampages de bancs en ferrailles circulaires de la série « bouche et grilles » Les images de volcans, chez

16. Voir les lithographies autour de *Labyrinthe d'apparat*, 1972, in *Les Estampes*, Yves Rivère éditeur, p. 219.

Alechinsky, forment une série de tableaux souvent érotisés (*Volcan aztèque*, 1971, *Volcan adverse*, 1972, *L'Encre blanche*, 1972, *Volcan des familles*, 1973, *Volcan ensorcelé*, 1974) et disent une fusion de l'homme avec le paysage. Sade, lui, prétend même (selon Breton) « mêler son sperme aux coulées de lave brûlante » :

L'imagination sublime, alliée à une conscience philosophique de premier ordre, n'a rien inventé qui atteigne en grandeur l'épisode de La Nouvelle Justine du marquis de Sade qui a pour cadre l'Etna : « Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan...¹⁷ »

Ce thème du volcan sera répercuté par Michel Butor qui concevra avec Alechinsky *Le Rêve de l'ammonite*¹⁸, où tout n'est que pierres arrachées au magma, titanes et géants. Les volcans se féminisent et deviennent « volcanes ». Tout tremble de désir, par l'écriture qui est l'équivalent de cet explosif dont le secret livré subjuguait tant Breton en Sade, qui avait trouvé le moyen de provoquer artificiellement, au moyen de substituts d'artificiers, des tremblements de terre.

Papiers trouvés

Une autre utilisation d'objets trouvés dans *Roue libre*, ce sont les supports papier déjà travaillés. L'ouvrage *Hoirie-Voirie*, édité par Olivetti en 1970, montre deux séries de dessins : une des papiers notariés anciens, l'autre des *tapuscrits* de Butor, tous ornés de dessins. L'influence surréaliste est flagrante : objets de rencontre, cartes ou lettres achetées aux puces, papiers jetés en boules, « rescapés de la corbeille » (titre Butor), ces médiums discrets sont des moyens de bifurquer, un effort pour figurativiser les éléments constitutifs du pavé du manuscrit ou de la frappe écartelée de l'écrivain. Des lignes, compactes, esquissent une pierre, avec des escaliers qui nous mènent à des terrasses espacées. Cela donne l'occasion pour Alechinsky de faire un chapeau, un panache plus aérien, de l'ordre de l'éventail : nuages, monstres, spectres et fantômes côtoient des personnages plus affirmés, caricatures issues de la forme du texte.

Billets et factures du XIX^e suivront les feuilles de grosses anciennes, puis les correspondances privées (celle du Duc d'Arenberg¹⁹), ce qui rappelle les manuscrits des poètes surréalistes ornés par Picasso, Braque,

17. *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 761.

18. *Le Rêve de l'ammonite*, texte de M. Butor, 5 eaux-fortes d'Alechinsky et remarques marginales lithographiées, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

19. Publiée dans le livre de Michel Butor et Michel Sicard, *ABC de correspondance*, Lelong/Repères, 1986.

Tanguy, Miró, etc. L'objet trouvé, les écritures trouvées, dans le droit fil du surréalisme, sont signes dans Cobra d'une rencontre entre le monde et le poème, dont le langage surajouté – celui iconique – ne serait qu'un simple trait d'union dans les strates du temps. Ainsi s'expliquent ces recherches vers les vieilles photos, sur les blocs-notes des hôtels, devant les téléphones, sur les vieux murs... Dubuffet avait traqué les graffitis sur des rues et Jorn, presque à la même époque, en 1959 crée ses « modifications ». Au moment où Alechinsky, commence à dessiner abondamment sur de vieux papiers – à partir de 1968, pour la série avec Butor, dans l'atelier de Ting²⁰ – ses dessins sont plus que des détournements ou des récupérations, mais des lectures sinueuses, des décryptages analytiques, ou sociologiques d'un monde – celui qu'il n'avait pas réussi à cerner pleinement dans *Les Métiers* (1948) – qui culmineront dans sa série des cartes de navigation aérienne, après 1981, qui portera la scolie à l'échelle des territoires.

L'avant-gardisme d'Alechinsky multiplie à l'extrême les dispositifs de circulation, les déplacements entre les choses et les mots, pour décentrer notre regard, enchaîner des formes ou termes éloignés : passages, aller et retours, balancements, alternatives... L'optique du dessin est traitée comme une entreprise « de longue haleine » et de vacillation où le réel se met tout entier à vriller, à faire des spires, pour sortir des ancrages d'espace et des chemins d'autorité, des lectures linéaires et discursives – et faire rayonner en tous sens *l'or du temps*.

20. Mais peut-être Alechinsky s'y est-il essayé avant : *Roue libre* nous apprend (p. 39) que Dotremont lui offrit un lot de vieux papiers en 1958. *Idéotracés* (1966) n'en contient qu'un seul, en couverture.

ISIDORE ISOU : LA PROBLÉMATIQUE DU DÉPASSEMENT

Robert SABATIER

Le Surréalisme et le Lettrisme. Breton et Isou. À eux deux, personne ne niera que, de plusieurs manières, ça fait *histoire*. Une histoire qui se passe devant quelques-uns et à l'insu des autres et que l'on peut présenter comme celle de celui qui *fin*it et qui ne veut pas l'admettre, et de celui qui *commence* – et *qui, déjà, ne le sait que trop*.

Se référant à l'ensemble des expressions poétiques modernes enregistrées depuis Rimbaud et Picasso, les futuristes et Joyce, André Breton notait, en 1953, dans *Du surréalisme en ses œuvres vives*, que celles-ci « ne pouvaient faire moins qu'aboutir au lettrisme. »

Avec cette déclaration, l'auteur de *Nadja* semblait rejoindre Isidore Isou qui, auparavant, dès 1946, dans *La Dictature lettriste*, puis, l'année suivante, dans *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, signifiât solennellement cet aboutissement en formulant le manifeste de la poésie et de la musique à lettres, non sans avoir incidemment hissé le promoteur du Surréalisme, encore négligé pour son apport poétique, au rang de l'un des dix plus grands poètes surgis depuis Baudelaire.

Cette apparente convergence dissimulait, en fait, une somme de malentendus que Breton esquivera de quelques mots, alors qu'Isou, en de très nombreuses publications, n'aura de cesse de les dissiper par des éclaircissements envisagés selon les voies de sa méthode de création, qu'il détenait déjà à l'époque, mais qu'il ne rédigera que plus tard, sous le titre de *La Créatique ou la Novatique (1941-1976)*.

Venu de Roumanie, Isidore Isou rejoint Paris, en août 1945. Il avait 20 ans et était inconnu. Son souhait avoué ne visait pas moins que de publier chez Gallimard le manuscrit d'un ouvrage, auparavant écrit, destiné à bouleverser les arts de la poésie et de la musique. Pour ce faire, il conquiert Jean Paulhan et Raymond Queneau. Mais le grand éditeur hésitait : sa décision d'introduire le nouveau venu parmi ses « belles pages » se faisait attendre. Pour provoquer, Isou, aidé par Gabriel Pomerand et Georges Perros, ses premiers disciples, pensa au Vieux Colombier où, contre Tristan Tzara et la lecture de sa pièce *La Fuite* que l'on présentait, en interrompant Michel Leiris, il fit scandale.

Le retentissement fut tel que le tout-puissant directeur de la *N.R.F.* en fut séduit au point que, aussitôt après la sortie de l'*Introduction*, en avril 1947, il s'accordait aux souhaits d'Isou en publiant, en octobre, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie* sur lequel Georges Bataille, sous le titre de *La Divinité d'Isou*, écrira quelques pages mémorables.

Mais pour le jeune poète, cela ne suffisait pas. Ce gain éditorial ne représentait pour lui qu'une première marche d'un projet bien plus ambitieux : s'imposer par ses apports, dont *L'Agrégation* nous prévenait, comme le Nom des Noms, précisément comme le créateur qui, sous son seul patronyme, aura accumulé le plus grand nombre de bouleversements théoriques et pratiques.

Mais, à ce projet qui déjà choquait par la grandeur de son annonce, il fallait l'*œuvre*, et, à l'appui de sa méthode de Création, à la concevoir le jeune Roumain s'attachera, jour après jour, seul, inlassablement. C'est à cette époque qu'il formulera, tout à la fois, une théorie économique d'envergure, un bouleversement intégral du théâtre, du cinéma et du roman, la conception d'un art plastique fondé sur les signes de la communication ou encore les bases d'une science de l'érotologie, qui paraîtront régulièrement de 1949 au début des années cinquante.

Un tel ensemble, en partie dévoilé, nécessitait d'être propagé. À cela, et dans le dessein d'aller plus vite, il convenait à son auteur de se doter de complices puissants. Il songea, du fait de leur stature intellectuelle et du crédit immense qu'on leur accordait, aux auteurs bénéficiant de la plus considérable renommée. Entre Sartre et Breton, c'est sur ce dernier avec lequel les affinités lui apparaissaient les plus nombreuses que se porta son choix.

Déjà, au début de cette année 1947, il y pensait et avait, d'une certaine manière, *préparé le terrain* en adressant au fondateur de la poésie automatique l'exemplaire qui venait de paraître de son *Introduction*, celle-là même où, définissant l'apport réel de son prédécesseur dans le lyrisme, il l'avait posé comme l'égal en créativité, *après* Tzara et *avant* lui, des plus grands Modernes. L'envoi qu'il avait rédigé témoigne de ses espoirs autant que de son impatience : – « Pour André Breton, avec la certitude qu'il saura déchirer les nappes des intrigues, tissées par des imbéciles, afin d'arriver à cette rencontre capitale tellement déterminante entre les gens significatifs. Avec l'espoir qu'il déchiffrera entre les lignes de ce livre toute la sympathie et l'estime (termes choisis et pesés) que je porte à son activité primordiale, Isou, 25 avril 1947. »

A ce message, Breton répliquera dans *Combat*, du 31 mai 1947, que « libéré de toute pensée de concurrence », il exprime « le plus sympathique

intérêt pour l'ouvrage d'Isidore Isou : *Pour une nouvelle poésie* » et qu'il ne parvenait « aucunement à tenir le *lettrisme* pour *ennemi*. »

Pour Isou, il était établi, cela déjà depuis 1942-1944, à l'époque où, encore en Roumanie, il rédigeait le manuscrit de son ouvrage sur les arts sonores, que par l'application du procédé de l'écriture libre, l'auteur de *Nadja* avait apporté à la poésie une méthode de jaillissement des mots et à la peinture un système de rencontre d'objets insolites qui constituaient des étapes passées immortelles dans les histoires respectives de ces arts. Dans *Précisions sur ma poésie et moi* il précisera que, « en dehors de tout », Breton devait rester « l'homme qui a fixé Dada par l'écriture automatique », celui qui a mis en évidence « la vacuité méritoire » de Tzara.

Mais c'est le *reste* du grand surréaliste, ce « en dehors de tout » qui pré-occupait surtout Isou. Il concernait tout ce dont Breton s'était occupé dans d'autres secteurs du Savoir où il n'aurait, selon lui, propagé que des copies diluées des conceptions souvent fausses des créateurs antérieurs : « Dans l'occultisme ou l'alchimie, il n'a proposé que du bavardage insignifiant de sous "souffleur" ou de sous "non-initié" ; dans l'économie politique, il n'a produit que du sous-trotskyisme invertébré ; dans l'érotologie, il n'a défendu que le préjugé réactionnaire de « l'amour fou perpétuel du couple unique. » Proposant une doctrine dépassée comme une valeur toujours novatrice, Breton, à ce moment-là, apparaît à Isou comme n'étant plus « le Breton d'autrefois qui révélait contre les conceptions usées, une conception authentiquement originale ». Le jeune lettriste ira jusqu'à affirmer qu'il était « devenu l'adversaire de lui-même ».

Le surréaliste n'allait pas jusque-là, mais, du reste, on peut juger qu'il doutait quand, en 1930, il écrivait, dans le *Second Manifeste*, que « Tout est à attendre de l'aiguillage moderne de certaines volontés à venir ; s'affirmant après les nôtres, elles se feront plus implacables que les nôtres ». C'est lui, qui tout en prônant continuellement la persistance éternelle de son moment, aurait laissé échapper, une fois : « Nous tiendrons à l'honneur d'adhérer à un mouvement plus libérateur que le nôtre. »

Lui, qui s'était hissé, après Dada, dans le dépassement ultime de la poésie, ne pouvait ignorer qu'à son tour un autre se hisserait au-dessus de lui. Ce qu'il n'avait pas imaginé, c'est que cette « volonté à venir » serait incarnée par Isou dont il n'a pas vu qu'armé de sa Créatique, il serait plus « implacable » que les « implacables » auxquels il songeait. Isou qui, comme Breton, lui-même, l'avait fait, pour se faire sa place et marquer son originalité, avait été conduit à l'établissement précis des limites de la place des autres.

C'est dans cet entourage de fulgurante clairvoyance que, de l'auteur de *Légitime défense*, il dira, en 1948, dans *Réflexions sur André Breton*, sur un ton brutal, – : « Breton n'est pas un voyant, mais *le plus voyant* parmi les invisibles. L'unique à tâter, à interroger. Auquel cela vaut la peine *de dire bonjour en passant*. C'est un "tempérament" qui a mâché, broyé de partout et a vomi les boyaux les plus bariolés, la mangeaille la plus amalgamique et dynamique d'un certain *instant* coloré de la littérature française. »

Son idée était faite, déjà, complètement, car, ce qu'il regrettait dans la génération passée et que le surréalisme avait perpétué était « la propagation du malentendu avec la suspicion du comportement "vivant" du poète ». La faute a été de prendre « les anecdotes qui circulaient sur les *grands hommes* pour le centre solaire de ces hommes et non pour leur poussière. »

Pour le *grand* du Lettrisme, il le dira encore dans *Précisions*, « l'Histoire de la littérature n'est pas une posture, elle est pure et retient peu. [...] Le rôle de toute nouvelle poésie est de ramener aussi une critique liquidatrice qui sache la rendre digne de cette histoire, à la hauteur de sa cruauté. » Sa connaissance livresque dévorante des plus grands Noms lui avait appris, depuis son enfance, à « savoir arracher de soi le sentimentalisme envahissant du temps pour certains personnages plus ou moins "sensationnels", épatants. »

À présent, comme toutes les créations devant une création ancienne, le Lettrisme « crache », non sur le Surréalisme passé, mais sur la subsistance du « Surréalisme encore vivant », toujours à l'avant-garde en cet après-guerre.

Personne ne contestera, aujourd'hui, que depuis la venue du Lettrisme, précisément depuis 1945, et surtout après la parution du livre manifeste d'Isou, Breton se trouvait dans une situation inconfortable. En vingt ans, le Surréalisme, réduit à ce qu'il était réellement, avait largement fait le tour de son exploration. Après 1945, Breton, même s'il l'ignorait, n'assurait plus que la survivance d'une bonne idée qu'il avait été.

Isou avait compris cela. À la limite, pour n'avoir connu aucun créateur passé agir autrement, il l'admettait. Aussi, à défaut de pouvoir agir dans le cadre des expressions neuves, il pensait que l'ancien créateur devait au moins combattre par l'écrit, la parole ou l'action, en faveur des représentants d'inédites données esthétiques ou philosophiques. Il lui semblait plus important pour l'auteur de *Nadja* de le soutenir, *lui*, que de former ou de soutenir quelques surréalistes impuissants de quatrième zone.

Pourtant, pour faire briller ses découvertes, c'est bien ce Breton-là qu'Isou devait voir. Il lui a téléphoné, un jour de l'année 1947, pour

l'inviter à l'une de ses manifestations pour des « questions purement politiques » et parce qu'il « fallait combler la salle par tous les moyens », écrira-t-il dans *Réflexions sur André Breton* où il rend compte de cet épisode. Isou rêvait de « le muer en appât pour d'autres », mais l'autre, dont il dit qu'il « semblait un lion pour certains », craignait cette intention. Il le dit : « Je ne suis pas venu vous voir jusqu'à présent, malgré mon désir, parce que j'avais peur de servir pour des fins publicitaires » ; et, après avoir précisé qu'il était, depuis longtemps, à l'affût de quelque chose de nouveau, il consentira à se rendre à la manifestation lettriste à la condition de pouvoir voir Isou, seul, auparavant.

Ils se sont rencontrés à la Rhumerie Martiniquaise. Isou, le découvrant « physiquement », le juge « plein de bon sens », « rien de ce théâtral » dont il avait peur, rien de cet air pontifiant dont ses ennemis le chargent. Il le voit « intelligent comme ses livres » et concède qu'il a eu autant de plaisir à s'entretenir avec lui qu'avec ses meilleurs amis. La discussion, toute intellectuelle, porte, selon Isou qui très brièvement, dans ses *Réflexions* toujours, se souvient, sur les présupposés connus de chacun : les « illiminables » du Surréalisme, Apollinaire que Breton affirme percevoir comme plus important que lui par son œuvre, mais moins que lui par sa vie, sur les « hommes » de Breton qui, selon ce dernier et d'après le rapport qu'Isou en fait « détournent le sens du surréalisme qui est une ouverture, une acceptation de nouvelles formules. »

Puis Isou lui résume sa conception politique dont il achève l'écriture. Il lui trace, en quelques mots, pourquoi la jeunesse est maintenant la nouvelle couche inférieure, économiquement et socialement, capable de faire la révolution après le prolétariat. Breton comprend l'importance de l'idée et, après avoir avoué n'avoir pas pensé à la jeunesse, suggère qu'« autour de l'idée de la jeunesse peut-être pourrait-on marcher ensemble. »

Ils en sont restés là, pour cette première fois, tous deux persuadés qu'ils s'étaient compris et qu'ils pouvaient s'entendre. Breton est venu assister à la manifestation lettriste. À son sujet, sympathique, il laissera échapper : « Les manifestations dadaïstes et surréalistes ne se passaient pas autrement. C'est le temps qui, après coup, ajoute à la légende, gonfle et arrange. »

Tout allait pour le mieux. C'est vers la fin de l'année 1947, juste après la sortie chez Gallimard de son ouvrage, *L'Agrégation d'un nom et d'un message*, que le jeune lettriste rappelle son aîné. Celui-ci l'invite aussitôt à son domicile. C'est donc, là, rue Fontaine, qu'Isou marque que les premiers soupçons d'une querelle possible l'ont effleuré. Lorsque, comme pour parler d'un sujet passe-partout, il évoque qu'une phrase d'Aragon l'avait

ému, Breton se serait fâché au prétexte qu'« on ne peut pas être ému par Aragon », et que lui-même, du reste, ne le lit plus. Isou n'en revient pas. Étonné par la réaction violente de son interlocuteur, il pense que l'« on doit être complexe et libre, en sachant distinguer », que l'« on ne doit pas avoir peur devant ce qu'on aime comme devant ce qu'on méprise ». Mais, il était *chez lui*. De plus, il n'était pas homme à faire des histoires pour une émotion et décide de laisser à l'autre le dessus. Breton poursuit : « À propos de la jeunesse, j'ai voulu convaincre mes amis d'envoyer une lettre à « Combat ». J'ai expliqué ce qu'il y a de spécifique dans cette couche nouvelle [...]. Mes amis ont repoussé mon idée, après toute une soirée de discussion, parce qu'on ne s'était pas mis d'accord. »

Isou devenait méfiant :

Je savais, dira-t-il, que Breton avait volé et pastiché l'œuvre de plusieurs prédécesseurs qui l'avaient aidé à se tailler un immense complet monstrueux, large et mal façonné, en commençant avec Apollinaire, en passant par Jacques Vaché ; je me souviens encore de Tristan Tzara qu'il avait, d'une façon diplomate, usé et dépouillé. Ce tempérament avait gonflé les toiles des autres, mais lui-même n'avait jamais eu une idée propre. Il était le vent qui soufflait parmi les ballons des voisins, un type à poumons. Déjà, il voulait rendre ma création une sauce, une garniture pour sa marmite de matador et vétéran de la littérature. J'aurais été d'accord qu'il patauge là-dedans, dans mes idées, mais après que je les aurais publiées, pas auparavant. Je me savais assez doué pour côtoyer cela aussi.

Pourtant, pour couper court et comme pour conclure, car il avait besoin d'une adhésion du « surréalisme » à son mouvement – certaines phrases du *Discours de Yale* lui semblaient rendre cela possible –, il propose d'expliquer cette conception politique devant les surréalistes réunis, au cours d'une prochaine de leur réunion.

Le rendez-vous fut pris, un mercredi soir au café de la Place Blanche, auquel Isou arriva en retard d'une demi-heure. « Cette grossièreté », dira Breton plus tard. Tandis qu'il expliquait les différentes articulations de ses théories, Isou surprit le plus grand des surréalistes, dont aucun écrit n'accréditait l'idée qu'il connaissait l'économie, hochant la tête d'un air très entendu – il écrira « comme ces vieilles commères qui devinent tous les événements du quartier avant même qu'ils ne se passent. » En fait, Breton liait ce discours neuf « à ce qu'il aurait pu dire, lui ». Il semblait à Isou qu'il l'écoutait comme si « tout avait été fait », en lui donnant l'impression de lui faire un grand honneur en lui empruntant une idée mal assimilée qu'il développerait mieux.

Parce que la discussion prenait cette tournure, Isou s'est levé, mettant, de ce fait, un terme à ses explications.

C'est alors que Breton a jailli : « Vous ne voyez que votre gloire. Vous ne croyez même pas en vos amis, vous les employez ». « Vous êtes un arriviste ». « Vous voulez faire des recrues ; moi, Breton, je ne veux pas en faire. » Puis, l'énorme : « Sans doute vous accepterez comme adeptes des curés. »

À chacune des apostrophes et face à la volubilité de l'interlocuteur, le jeune lettriste, qui dira se mouvoir lourdement en de pareilles circonstances, répliquait comme il le pouvait. C'est ensuite, l'année suivante, dans ses *Réflexions*, qu'il répondra durement à ces attaques en se justifiant et en les retournant contre leur auteur en faisant valoir qu'il avait lui-même été conpués par tous les siens, ou, entre autres, qu'il en était à sa quatrième génération de recrues.

Au terme de cet échec, Isou conclut en considérant que l'on « n'apprend jamais rien d'une discussion avec un homme qui a écrit des bouquins. Le premier choc de la rencontre disparu, il ne restait plus qu'un monsieur qui mâchait assez mal, avec des oublis, la pauvre pâture d'André Breton. »

La « rencontre capitale » qu'Isou avait tant espérée venait de se dérouler. À présent, elle était achevée et ne se poursuivra plus que très épisodiquement, chacun à son tour tentant à travers de brefs élans lointains de se rappeler au souvenir de l'autre.

En 1950, André Breton signera, conjointement avec Jean Cocteau, Abel Gance, Philippe Soupault, Tristan Tzara, et quelques autres, une *Défense d'Isidore Isou*, destinée à s'opposer à la poursuite devant les tribunaux de l'auteur pour avoir préfacé un livre érotique de Catherine Noël.

Au cours de la même année, Isou adressera à Breton un exemplaire de son ouvrage *Les Journaux des dieux*, précédés de son *Essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman*. Un envoi l'accompagnait : « À André Breton, avec l'espoir qu'au-delà de ses sentiments personnels qui ont toujours seuls compté, il saura reconnaître la nouveauté de ce bouleversement du roman. Malgré l'inutilité de nos relations, son ami et son admirateur. »

C'est en 1953, l'année où, dans *Le Surréalisme dans ses œuvres vives*, Breton constatait que son mouvement « a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage », qui « ne pouvait faire moins qu'aboutir au "Lettrisme" ». Et d'ajouter que, « sur le plan plastique, l'évolution devait refléter la même inquiétude ». Ce qui, dans l'instant et pris isolément, pouvait passer pour une reconnaissance, au moins

comme « aboutissement », se révélait, à l'opposé, être une critique, car il confirmait, une nouvelle fois, que « les produits de l'automatisme verbal ou graphique ne relevaient aucunement du critère esthétique ».

Pour lui, le surréalisme, n'ayant pas de commencement, ne peut plus avoir de fin. « Dans des siècles encore, sera surréaliste en art tout ce qui, par des voies nouvelles, visera à une plus grande émancipation de l'esprit », déclarera-t-il encore, en 1950, dans l'interview de José Valverde qui figure dans ses *Entretiens*.

Ainsi, contre l'état d'esprit général, humain, qui se fonde sur l'ensemble des valeurs de la connaissance, lui, affirme qu'il n'est qu'une seule valeur, éternelle et immuable, l'état d'esprit surréaliste.

En 1954, un nouveau signe d'Isou. Ce sera, sur la page de titre de son *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*, un : « A André Breton, grand et, pour certaines parties, dangereux exemple [...] avec l'espoir qu'il réussira à parcourir ce livre ; malgré tout. Cordialement, son Isidore Isou. »

En 1960, cette fois dans *Initiation à la haute volupté* : « A André Breton, avec l'espoir qu'il saura découvrir ce qu'il y a d'important dans ce livre. Amicalement, Isidore Isou ».

C'est donc sans l'appui de l'auteur de *l'Union libre*, mais, semble-t-il, sous son constant regard lointain, mais bienveillant, qu'Isou poursuivra la conception et la propagation de son œuvre, aidé seulement par son propre groupe et, régulièrement, mais de manière ponctuelle, par des appuis extérieurs limités, avec un certain nombre de personnalités, notamment issues du Surréalisme, parmi lesquelles il faut compter Alberto Giacometti, André Masson, Matta ou Jean Cocteau qui prendra publiquement sa défense lors du procès de *La Mécanique des femmes*.

Ici une question se pose : au nom de quelles raisons Isou se permet-il de s'affirmer égal sinon supérieur au créateur du surréalisme ? Et pourquoi, avec Breton, comme avec tant d'autres, se comporte-t-il comme nous l'avons vu, sans ménagement, en manifestant autant d'impatience et de certitudes ?

Déjà, Bataille, dans *La Divinité d'Isou*, écrit après la lecture de *L'Agrégation* et paru, en 1948, dans *Critiques*, en avait été frappé : « Isou est infiniment grossier, sans mœurs et sans raison. Son récit est souvent superbe : on crierait au génie si le mot, après Isou, n'était pas superflu. »

De là, une légende, celle de l'être insupportable accolée à celui qui a toujours raison sur tout, raison contre tous. Mais, que peut-on attendre d'un créateur si ce n'est qu'il invente ou qu'il découvre ? Et, par là, que sur son invention ou sa découverte, il s'explique en démontrant inlassa-

blement sa différenciation. C'est la novation qui est insupportable pour ceux qu'elle dérange, et non son auteur. Breton, longtemps agacé. Et Isou, à cela, ira beaucoup plus loin, car ce qu'a fait le surréaliste, lui, il devra l'accomplir de multiples fois, autant de fois qu'il a innové dans différents secteurs culturels, et plusieurs fois dans chacun d'eux.

Alors, oui, Isou dérangeait déjà en 1948 par l'ampleur de ses buts énoncés ; il dérange autant aujourd'hui, par l'ampleur des buts concrétisés – dans un monde qui se contente du peu d'un acquis sclérosé souvent non encore complètement compris.

Pour le comprendre, il convient de saisir que très tôt, déjà bien avant son arrivée à Paris, Isou, du fait d'une éducation rigide et exigeante, avait accumulé tout ce qui comptait à cette époque de progressiste. Très rapidement, il est parvenu à entrevoir que tous les créateurs qu'il admirait avaient usé d'une méthode particulière, mystérieuse pour eux, distincte de la logique et située au-delà, dont l'application a permis à chacun d'inventer ou de découvrir. Mais cette méthode leur était inconnue et c'est empiriquement, par hasard, qu'ils l'appliquaient au risque d'errements, de lenteurs ou de positionnements excessifs, débordants de leur trouvaille.

Des constantes qu'il découvrit chez eux et qu'il mit en parallèle le conduisirent à systématiser cette pratique et à l'ériger en un système susceptible de répéter indéfiniment et rapidement, les mêmes effets.

Cette conception s'imposait comme la base de l'ensemble de ses activités culturelles qui devaient embrasser la poursuite de la création séculaire, acquise, par l'apport de nouvelles dimensions du savoir, et, également, qui permettait de fouiller tout ce qui existe, et, dans l'absolu, de remonter jusqu'à la création première, « jusqu'à la naissance de l'univers, pour reconstituer les différents moments de l'invention et de la découverte de l'humanité ».

En 1945, le lettrisme, en tant que nouvel art poético-musical, sera un de ces effets ; de même que l'analyse qu'il dressera de Breton dont il fera émerger la part positive, le meilleur quintessenciel, qui, avant lui, se trouvait noyé, perdu, dans un fatras invertébré de données extrinsèques et contradictoires empiétant inutilement, sous le couvert d'une thématique postromantique généralisante, sur des disciplines connexes dont ce mouvement « libérateur » falsifiait l'évolution sans rien apporter de neuf.

La critique créatrice – qui est *super-vérification* – aboutit à la conclusion de la certitude de la validité d'une proposition. C'est de cette certitude que, devant Breton, Isou transpire.

Tandis qu'on louait l'auteur de *Fata Morgana* sur tous les continents, plus au nom du *sentiment poétique*, sans cesse débordant sur toutes les dimensions du savoir et de la vie (du politique, de l'amour « fou », de l'ésotérisme médiumnique ou du révolutionnaire) qui émaillaient ses déclarations, que pour son apport réel dans le lyrisme poétique, Isou, le premier avec justesse, sur la foi en sa méthode de création implacable, décelait méthodiquement ses insuffisances.

D'autres remises à jour du passé suivront. Elles concernent les auteurs antérieurs qui, de Platon à Heidegger, en passant par Marx et Freud, au-delà de leurs découvertes réelles, se sont fourvoyés dans les extravagances dialectiques dont eux-mêmes contrôlaient mal les conséquences. Mais aussi des contemporains, dont les propositions dans tels ou tels secteurs, baptisées de noms neufs, revenaient en arrière, vers des explorations épuisées. Ce travail d'évaluation critique accompagnait la venue d'explorations inédites qui, progressivement, ont marqué à peu près toutes les dimensions de la culture et de la vie.

Car, ce que l'on nomme, aujourd'hui encore par commodité médiatique, *le Lettrisme*, est d'abord un signifiant qui produit toutes sortes de d'effets de signifiés dans un registre public qui s'étend, dirons-nous, du scandale intellectuel à la « poésie ».

Mais si on pouvait, avec raison, nommer « lettrisme », l'école littéraire première du fait qu'elle se fondait sur les « lettres sonores », ce terme devenait inapproprié et résonnait d'une manière réductrice, dès l'instant où il se rapportait à d'autres propositions culturelles, propres à d'autres disciplines dans la constitution desquelles l'élément alphabétique n'avait plus aucune place. À l'égard de la nature et de la spécificité de l'apport, ces résolutions seront qualifiées autrement.

En dépit de la volonté de ses protagonistes de substituer à l'appellation première, un terme général susceptible de témoigner du point créatif central qui leur est commun, l'entité de « lettrisme », comme représentative d'une simple partie, s'est finalement imposée pour désigner l'ensemble. C'est à cette facilité que, sur un certain plan, ce mouvement a pu gagner en popularité ce qu'il a perdu en compréhension.

Ainsi, à vouloir le considérer dans la totalité de ce qu'il est, celui qui cherche à savoir ce qu'il est risque de s'y perdre. Pour en saisir sa réalité plutôt que ses buts, qui restent à atteindre, il convient de localiser ce que dans chaque discipline il a apporté d'original. Rien que là, déjà, son bien propre est considérable.

On comprend donc, parfaitement, que, sur le plan général de ses préoccupations, le Lettrisme, exclusivement porté par la créativité agissant

sur une multitude de composants et d'éléments précis dans le cadre de l'ensemble des structures déterminées du Savoir, n'emprunte rien au Surréalisme qui, dans une justification thématique générale, de rêve, de libération ou de beauté convulsive, forçait le même et unique composant, l'écriture spontanée, à pénétrer indifféremment chacune des structures de la Connaissance.

Sur le plan esthétique du lyrisme et de la représentation figurative, où les apports limités de Breton, s'inscrivent durablement, il ne lui est non plus redevable de rien, car le chef de file du Lettrisme se détache totalement de lui en dévoilant dans ces secteurs trois structures inédites fondées sur des éléments différents du mot.

Enfin, sur le plan du scandale et du comportement publicitaire, où certains ont pu relever des analogies, rien non plus chez Isou n'appartient à Breton. Ce dernier identifiait le scandale, pour sa valeur anecdotique d'attitude, à l'insoumission révolutionnaire, tandis qu'il n'a pour le premier jamais été qu'une nécessité de super-propagation et d'action destinée à répandre ses conceptions.

D'ailleurs, si Isou, en cette matière, a pu s'inspirer du connu, c'est plus, du moins à l'origine, des stratégies marxistes auxquelles il a assisté dans sa jeunesse en Roumanie, que de celles du groupe automatique dont la rébellion s'est achevée dans le « moralisme ». Dans ce registre, on ne peut même pas créditer l'auteur du *Poisson soluble* d'avoir libéré les mœurs, car celles-ci l'avaient été auparavant par Freud dont le surréaliste n'a été qu'un bon propagateur.

Breton, selon ses propres termes, soutenait vouloir *changer le monde* : parmi la multitude de constructions qui ne sont qu'*images*, il n'est parvenu qu'à changer le monde de la versification et de la plastique. Avec ses apports concrets, inscrits dans les différentes sphères du Savoir humain, Isou, sans doute ne changera-t-il pas le monde, mais il en élargira le cadre bien au-delà des limites auxquelles Breton s'est résigné.

Au début de 1966, c'est dans une rue de Saint Germain des Prés qu'ils se sont croisés, par hasard. Isou, spontanément, l'aurait abordé en lui tendant la main. Dans *Introduction à la psychokladologie* qu'il écrit en 1968 où il rapporte cette anecdote, il se souvient de la réaction de Breton qui, surpris, lui aurait déclaré : « Vous m'avez lancé l'épithète de *traître*, dernièrement, et maintenant vous m'abordez... ». Il faisait allusion à un tract que les lettristes avaient lancé à la galerie Charpentier à l'occasion de la dernière grande exposition surréaliste pour dénoncer l'idée que le surréalisme était toujours vivant. Isou : « Je vous ai considéré comme un traître partiel, mais vous savez que je vous ai toujours admiré, avant les autres,

pour votre apport dans la poésie.» Après quelques mots échangés et avant de se quitter, Breton, répondant à la poignée de main de son interlocuteur, aurait déclaré : « Je vous donne la main d'autant plus volontiers que si, pour vous, je suis un traître partiel, pour moi, vous ne l'avez jamais été. » C'était là leur dernière rencontre.

LE LETTRISME : UN NOUVEAU CONCEPT DE GROUPE

Éric MONSINJON

En 1942, André Breton répondait, dans son discours de Yale, aux fossoyeurs du surréalisme qu'il prétendait « en savoir plus long qu'eux sur ce qui pourrait signifier au surréalisme son heure dernière : ce serait la naissance d'un mouvement plus émancipateur ». En 1946, Isidore Isou annonçait, quelques mois après la naissance du lettrisme, la mort historique du surréalisme : « Quant au surréalisme poétique, il disparaît comme une force d'avant-garde à l'instant même de notre parution ». Après une déclaration aussi détonante, on est en droit de se poser la question suivante : sous quelles conditions la naissance du lettrisme annonce-t-elle la mort du surréalisme ? Il s'agit, à n'en pas douter, d'une provocation de la part d'Isou. Mais ce n'est pas seulement cela. Isou affirme que le lettrisme incarne ce « mouvement plus émancipateur » dont parlait Breton. On se souvient que la position éthique du fondateur du surréalisme avait pris la forme suivante : « Un tel mouvement, de par la force dynamique même que nous continuons à placer au-dessus de tout, mes meilleurs amis et moi nous tiendrions à honneur, du reste, de nous y rallier aussitôt ». Isidore Isou décelait dans ces propos une droiture qu'il reliait au comportement éthique de tout créateur. Comportement qu'il avait déjà admiré chez Tristan Tzara, son compatriote roumain, « car lorsque le dadaïsme a fourni une masse suffisante d'œuvres, il l'a sabordé pour adhérer [...] au surréalisme ». Alors ce que l'on a souvent appelé l'« honnêteté lucide » de Breton, tantôt glorifier, tantôt critiquer, Isou entend ici la défier dans un moment qu'il juge décisif pour le lettrisme, le surréalisme et la création en général. Les mythes fondateurs semblent se faire écho à l'intérieur de l'avant-garde. Isou tente une alliance avec Breton, une main tendue « faite de certitude et de but ». Mais nous savons que la rencontre entre les deux hommes se soldera par un échec qu'Isou rendra officiel dans ses *Réflexions sur André Breton*, publiées en 1948. Bien au-delà des querelles individuelles, l'affrontement Breton-Isou dissimulait de profondes différences d'ordre intellectuel, artistique et éthique. Dans ce cas, il ne faut pas réduire le lettrisme à sa terminologie trop étroite qui ne reflète pas le vaste ense-

ble de ses apports. D'ailleurs Breton, si l'on s'en tient à ses minces déclarations sur le sujet, n'a eu qu'une connaissance mutilée et donc parcellaire du lettrisme.

On ne connaît généralement que les actes subversifs des lettristes. Ces célèbres scandales avaient deux objectifs essentiels : propager les créations lettristes en France et dans le monde ; répandre les conceptions révolutionnaires du *Souèvement de la Jeunesse*. Le 21 janvier 1946, la perturbation de la lecture spectacle de *La Fuite* de Tristan Tzara, au Théâtre du Vieux Colombier, constitue le point de départ déterminant de la diffusion du lettrisme. En 1950, un commando lettriste annonce solennellement, le jour de Pâques dans la cathédrale de Notre-Dame, la mort de Dieu. Les protagonistes échappent de peu au lynchage. La même année, la revue *Ur*, organe politique des lettristes, fait paraître un provocant article réclamant la libération des « jeunes miliciens des prisons » ; une jeunesse trompée ne peut être tenue pour responsable des crimes. Un autre raid lettriste à l'orphelinat d'Auteuil dénonce les mauvais traitements infligés aux jeunes pensionnaires. Ces affrontements précis et calculés se révèlent nécessaires à certains moments de l'évolution d'une conquête intellectuelle, pour que le regard de la société dirigé vers le passé se tourne vers cette jeunesse insurrectionnelle. Voilà donc une avant-garde qui présente en apparence quelques points communs avec l'actionnisme surréaliste. Mais ces ressemblances disparaissent dès que l'on pénètre dans le domaine de la création pour se muer en différences. Ainsi, tous ces scandales et comportements extrémistes demeurent toujours extérieurs à l'acte de création. Aucune valeur artistique ne sera accordée à ces actions spectaculaires. Elles ne seront jamais placées dans la perspective d'un projet qui viserait à dépasser l'art pour la vie réelle. On tracera donc une ligne de partage entre l'art et la vie, entre esthétique et éthique.

Le premier principe éthique doit jeter une certaine lueur sur l'apport esthétique de ses prédécesseurs. La principale originalité d'Isou vient de la force avec laquelle il défend l'œuvre d'André Breton. Pareille position ne peut s'envisager rigoureusement que dans une opposition catégorique avec tous les efforts pseudo-critiques qui ont tenté de réduire la dimension poétique de Breton, soit en limitant l'œuvre à une théorie froide, soit en critiquant l'aspect doctrinaire de sa personne. Aussi aime-t-il se comparer au fondateur du surréalisme quand il déclare « aucun surréaliste qui a quitté Breton [...] même s'il a eu raison avec Breton, n'a pas eu raison contre Breton ». Ainsi Isou examine, évalue tous les apports surréalistes à partir de sa méthode de création qui a pour nom et pour titre *La Créatique*. Ce n'est qu'à partir de ce travail préalable de classements des apports

surréalistes qu'il situe ses propres dépassements. Le combat pour tout ce qui forme un acquis doit être la première démarche de tout créateur. « Moi, dira Isou, j'ai toujours défendu mes grands prédécesseurs, [...] persuadé que nous devons protéger le quintessentiel, qui nous sert de fondement ». Et de poursuivre : « Même mes luttes, mes disputes, avec les auteurs originaux, mes désaccords, qui ont abouti à des séparations, à des ruptures totales, ont été des combats en faveur de leur œuvre ». De ce fait, Isou ne cherche nullement à détruire les apports surréalistes qui forment sa *carte de l'acquis*. Mais cette rigueur intellectuelle ne lui interdit nullement de critiquer vivement le surréalisme. La critique la plus générale d'Isou est la suivante : dénoncer radicalement tout esprit de synthèse visant à allier écriture, art et politique. Cela semble aux lettristes le comble de la confusion et de la mystification intellectuelle. Isou oppose à « l'association libre » et au « mélange surréaliste » un principe de dissociation méthodologique. Dissociation plutôt qu'association. Autrement dit, il s'agit de dresser une nouvelle image de la pensée et de la vie, à partir de l'autonomie, de l'indépendance de chaque discipline dans la carte du savoir. L'objet de cette communication est de démontrer que le projet lettriste se distingue radicalement de celui des surréalistes et que la portée, souvent méconnue, en est beaucoup plus grande et surtout autre.

Je voudrais présenter cinq domaines de la culture abordés par les lettristes à la suite des surréalistes, à savoir : la poésie, la peinture, le cinéma, la passion du couple et l'économie politique.

- Dans le domaine poétique, l'apport lettriste se distingue de l'automatisme surréaliste en proclamant la destruction des mots au profit d'un nouveau matériel, la lettre. Isou dépassera, par la suite, ces éléments alphabétiques pour inventer de nouveaux régimes de signes : les phonèmes imaginaires de la poésie infinitésimale (1956) et les versifications silencieuses de l'aphonisme (1959). En 1960, avec le lyrisme supertemporel, il demande à ses lecteurs de participer au processus poétique.
- Dans la peinture, la métaphore des objets figuratifs que l'on trouve chez les surréalistes dirige la peinture vers son anéantissement. Univers formel considéré comme épuisé par les signes d'hypergraphie, les éléments virtuels de l'art infinitésimal et le cadre supertemporel d'Isidore Isou.
- Dans le cinéma, le film surréaliste composé d'images inconscientes a été classé comme une forme acquise dans l'histoire du cinéma. Les lettristes prétendent aller plus loin que les films de Buñuel avec

L'œuvre cinématographique discrétante, ciselante, hypergraphique et infinitésimale.

- Dans la vision de la passion du couple, Isou considère qu'il a grâce à son système d'érotologie renouvelé *l'amour fou* d'André Breton. Cette conception scientifique de l'érotisme prend sa source dans l'hérétique *Isou ou la mécanique des femmes*, publié en 1949. L'ouvrage, jugé comme une « atteinte aux bonnes mœurs », vaudra à son auteur une condamnation d'emprisonnement et une lourde amende. Avec *Je vous apprendrai l'amour* suivi de *Traité d'érotologie mathématique et infinitésimale*, il envisage l'acquis sensuel d'un être à partir de toutes ses combinaisons imaginaires, tant négatives que positives. L'ensemble se traduit par une formule algébrique qui théorise l'*étreinte parfaite* : conquête voluptueuse, perversité infinie, amour prodigieux conduisant à l'extase et, au-delà, à l'anti-érotologie.
- Dans le domaine de l'économie politique, Isou critique l'engagement marxiste ou trotskyste de l'auteur de *Nadja*. Déjà en 1946, dans la *Dictature lettriste*, il affirmait que « la révolution politique surréaliste n'existe pas, car [...] nous ne connaissons aucune révolution véritable (d'ailleurs tous sont devenus communistes) ». Les lettristes, quant à eux, luttent pour imposer les thèses d'Isou sur le *Soulèvement de la Jeunesse*. Ce système économique dynamique vise à libérer les forces révolutionnaires de la jeunesse. Une jeunesse externe, c'est-à-dire en marge de la sphère économique, se manifeste, soit par la *créativité pure*, canalisée dans les inventions et les découvertes culturelles, soit à l'inverse par la *créativité détournée* engendrant les guerres et les révolutions. Pour réduire les désastres de la *créativité détournée*, Isou, prévoit, dès 1949, un programme de *Protégisme juventiste* destiné à favoriser l'insertion des jeunes externes dans la société. Ces conceptions visionnaires annonçaient une partie des revendications dont se sont nourris les événements de 1968, à Paris et dans de nombreux pays.

Après avoir considéré quelques apports du lettrisme, nous allons envisager le mouvement lettriste depuis ses origines jusqu'à l'avènement des règles éthiques, en enregistrant les désaccords et scissions qui ont animé son histoire.

Le lettrisme est à l'origine l'invention d'un seul homme, Isidore Isou Goldstein. Il vit en Roumanie et rêve de Paris. En mars 1942, à Botoșani, en lisant une phrase de Keyserling, il a la révélation de la poésie alphabétique. Puis l'inspiration du *Manifeste de la poésie lettriste* et sa célèbre *Introduc-*

tion à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique. Aller en France, publier à Paris, mobilise toute son énergie. Ses manuscrits dans une valise, il traverse l'Europe en guerre et arrive dans la capitale, après la Libération, le 23 août 1945. Il abandonne son nom de famille pour ne conserver que ses deux prénoms. Il devient Isidore Isou. Commence l'amitié avec Gabriel Pomerand, qu'il avait rencontré dans une cantine pour juifs réfugiés, et qui allait devenir l'une des plus illustres figures du lettrisme. Pomerand, instruit des thèses d'Isou, forme, avec ce dernier, le premier noyau lettriste, probablement au mois de novembre 1945. Le lettrisme sort de la clandestinité le 8 janvier 1946. À l'occasion de la première manifestation à la salle des Sociétés Savantes, Isou lit ses premiers poèmes alphabétiques en public ; Pomerand explique l'histoire de la poésie d'Homère au lettrisme. Activiste convaincu, Pomerand, surnommé « l'ange Gabriel », devient une légende de Saint-Germain-des-Prés. Son excentricité et son mode de vie bohème contribuent à étendre la notoriété du lettrisme. En juin 1946, il transforme la Librairie de la Porte Latine en « centrale lettriste » et y organise les premières expositions de peintures de Roberdhay et de Guy Vallot. Mais Pomerand n'est pas seulement un grand propagateur du lettrisme, il en est, avant tout, l'un des premiers créateurs. Dans le domaine poético-musical, il impose des poèmes aux sonorités sauvages déclamés lors de récitals spectaculaires au Tabou et au Vieux Colombier ; il compose, au moyen de lettres latines, la *Symphonie en K*, parmi les premières symphonies lettristes. Entre 1948 et 1952, il écrit *Le Cri et son Archange*, *Saint-Ghetto-des-Prés*, un roman métagraphique, et *Le Testament d'un acquitté*. Dans l'art plastique, il développe une peinture hypergraphique peuplée d'idéogrammes à formes hébraïques, humaines et monstrueuses. Chez Pomerand, les alternances d'euphorie et de dépression se succèdent, de plus en plus serrées. « L'ange Gabriel » finira par quitter le groupe lettriste en 1952. Isou conservera l'image de celui qui « a paré l'histoire du lettrisme de quelques-uns de ses plus beaux éclats ». *La Dictature lettriste*, la première publication lettriste de l'histoire paraît en juillet 1946. C'est la naissance de la poésie lettriste. Une vingtaine de poètes éphémères rejoignent le groupe, parmi lesquels Georges Poulot, Brasil, Henri Joffre et Guy Marester. En 1947, Isou publie des textes importants : *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* et *Agrégation d'un Nom et d'un Messie* chez Gallimard. Après la poésie, la musique et la peinture, Isidore Isou renouvelle progressivement tous les territoires de la culture : l'économie nucléaire et l'Érotologie (1949), le roman métagraphique (1950). Puis il se tourne vers le cinéma avec le premier film discrèpant *Traité de bave et d'éternité* (1951), procédé qui se prolonge dans le

théâtre (1953). Avec l'hypergraphie (1950) qui dépasse la lettre, l'esthétique imaginaire (1956) et le cadre supertemporel (1960), il bouleverse et relance l'ensemble des branches de l'esthétique. Parallèlement aux déploiements des apports créateurs, le groupe lettriste, essentiellement composé du noyau Isou-Pomerand, s'élargit avec les adhésions de Dufrene, Brau, Wolman, Lemaître et Debord. François Dufrene rencontre Isou en 1946, mais ne publie ses premiers poèmes lettristes qu'en 1947. Dans sa volonté de dépasser la *lettre*, il crée ses premiers « crirythmes » en 1953, poèmes basés sur le *cri*, enregistrés sur magnétophone. Suit un désaccord majeur avec Isou. Car le créateur du lettrisme, dans son *Introduction*, avait déjà envisagé les ressources du cri dans la poésie. Jean-Louis Brau fréquente le groupe lettriste à partir de 1949. Il réalise très peu d'œuvres poétiques et plastiques et on ne lui connaît qu'un projet de film à son actif. Gil J. Wolman rejoint les rangs du lettrisme en 1950. Il invente la *mégapneumie*, une poésie du « grand souffle », séparant radicalement les voyelles des consonnes. Mais l'année 1950 est marquée par l'arrivée de Maurice Lemaître dans le groupe lettriste. Ce jeune intellectuel de formation anarchiste avait rencontré Isou, en décembre 1949, pour l'interviewer au sujet de ses conceptions révolutionnaires sur la jeunesse. Ce combattant infatigable ira jusqu'à se présenter aux élections législatives de mars 1967, pour défendre le combat social en faveur du *Soulèvement de la Jeunesse*. Depuis son engagement dans le mouvement lettriste, il n'a pas cessé de développer une œuvre proliférante abordant la quasi-totalité des disciplines culturelles explorées par Isidore Isou. Sa première poésie est publiée dans *Ur*, en 1950. Par la suite, il explore toutes les possibilités ampliques et ciselantes de la poésie lettriste, aphoniste et infinitésimale. Simultanément directeur de revues, éditeur de textes théoriques fondateurs, organisateur de manifestations retentissantes, il s'attache, avec une ténacité sans égale, à favoriser le développement social du lettrisme. En peinture, Lemaître élabore un langage plastique constitué tantôt d'alphabets personnels, tantôt de signes hypergraphiques ou imaginaires. On soulignera aussi son rôle majeur dans l'histoire du roman, avec notamment *Canailles*, un livre autobiographique approfondissant la multi-écriture. L'auteur de *Canailles* a également bouleversé l'histoire du cinéma. En 1951, il réalise *Le Film est déjà commencé ?* approfondit le montage discrèpant et invente le *Syncinéma*, un procédé élargissant les dimensions spatiales et temporelles de la séance de cinéma. Celle-ci débute sur le trottoir avec des acteurs *in vivo* se mêlant à la file d'attente des spectateurs. Enfin, il est important de signaler qu'Isou l'a quelquefois critiqué sur le plan esthétique et sur le plan éthique. En 1951, après le *Traité de bave et*

d'éternité d'Isou et *Le Film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître, la plupart des lettristes vont réaliser leurs premiers films. Wolman réalise *L'Anticoncept* en 1952, un film sans images projeté sur un ballon-sonde. Le lycéen Guy Ernest Debord rencontre Isidore Isou à Cannes, puis il rejoint le mouvement à Paris pour réaliser *Hurlements en faveur de Sade* en 1952, un film comportant une séquence noire de 24 minutes. Mais l'année 1952 annonce les premières scissions. Les réserves sur Isou deviennent de plus en plus explicites. Certains lettristes dont Wolman, Brau et Debord s'éloignent progressivement du groupe originel. Isou ne paraît nullement affecté par la constitution de l'Internationale Lettriste, cette « tendance clandestine » au sein de son propre mouvement. L'I.L. a besoin d'une rupture publique avec le lettrisme orthodoxe. Le moment de la visite à Paris de Chaplin est choisi. Le 29 octobre 1952, la nouvelle dissidence engage une action contre le cinéaste américain dont Isou, Pomerand et Lemaître se désolidarisent. Après cette action, autant contre Chaplin que contre Isou, les membres de l'I.L. proclament leur indépendance officielle. Néanmoins la rupture définitive avec Isou ne surviendra qu'en 1954, dans le bulletin *Potlatch*. Par la suite, en 1957, l'Internationale Lettriste, sous l'impulsion de Debord, deviendra l'Internationale Situationniste. En 1953, une deuxième scission intervient, conduite par Dufrêne et les ex-lettristes Marc'O, Yolande de Luart et Poucette : le groupe du Soulèvement de la Jeunesse. En 1958, Dufrêne fonde l'Ultra-lettrisme, avant de signer le *Manifeste des Nouveaux Réalistes* en 1960. Considéré par Isou comme définitivement réactionnaire, le créateur du lettrisme le condamnera cruellement, sans jamais le nommer, dans un film intitulé *Contre un ex-créateur devenu porc*. Les autres membres du groupe lettriste trouvent dans un ajustement au principe de création, dans le combat en faveur de l'économie nucléaire et dans l'évolution des territoires de la culture, les raisons profondes de leur union. Cette union reste fragile et la plupart des groupes d'avant-gardes ont souvent été anéantis par des problèmes extérieurs aux disciplines créatrices. D'autre part, Isou remarque que jamais les rapports interpersonnels des membres d'un groupe d'avant-garde n'ont été théorisés.

L'Agrégation d'un nom et d'un Messie, publié chez Gallimard en 1947, doit être considéré comme le premier livre d'éthique du corpus lettriste. Dans cet ouvrage essentiellement autobiographique, Isou évoque une éthique de vie vouée et dévouée à la création en promulguant « la création comme valeur quintessentielle ». Mais le principe de création ne résout pas tous

les problèmes. Ces difficultés incitent Isou, dans un premier temps, à édicter deux règles éthiques, convaincu qu'une éthique mal définie et mal délimitée conduit toujours à des querelles injustifiées. Elles sont dans un premier temps formulées oralement en octobre 1961, puis par écrit en mars 1963. La première règle lutte contre les injures au sein du groupe en énonçant que « toute injure grossière et totale d'un camarade envers un autre camarade au cours d'une conversation quotidienne est interdite et doit être sanctionnée ». La deuxième règle concerne *la loi du responsable*. Elle protège l'organisateur d'une manifestation contre toute attaque d'un autre membre du groupe, car « toute intervention indésirable d'un participant lettriste à une manifestation organisée par l'un des compagnons du groupe, intervention tendant à empêcher le producteur de cette manifestation, devenu par là même son responsable, de donner à l'ensemble sa propre vision de cette action ». Le non-respect de ces deux lois sera sanctionné par une amende fixée à 100 francs entre Isou et Lemaître. Rapidement, ces deux règles initiales se révèlent insuffisantes et difficilement applicables. Par exemple, à l'occasion du *Salon Comparaisons*, Maurice Lemaître n'avait pas respecté les deux lois du protocole, en refusant d'enlever une de ses œuvres de l'exposition et en injuriant publiquement le fondateur du lettrisme, alors responsable de l'accrochage. Si la règle tient de son respect, le fautif doit, sur le champ, procéder au paiement des amendes avant toute réconciliation. Dans un premier temps, Lemaître s'y refuse, prétextant une autre interprétation des lois. Ce différend brouillera les deux hommes pendant près d'un an. Maurice Lemaître reviendra solliciter Isou, lui proposant d'engager un dialogue dont certaines parties seront enregistrées et finira par payer les amendes. D'une certaine manière, le débat permet une confrontation qui se traduit par un enrichissement de nouvelles règles. La somme de ces réflexions aboutira à la publication du *Dialogue Isou-Lemaître* contenant également les *Règles d'Isidore Isou*. Les premières règles éthiques se rassemblent et s'articulent entre elles selon quatre sections.

— Première section : *Sur la réalisation du protocole et son application*. Le protocole est rédigé par Isou, parce que, comme il le dit lui-même, « j'ai pensé tout seul ces règles de conduite en tenant compte de mon échelle de valeurs et de mes connaissances ». Les autres membres du groupe pourront, à leur tour, forger des nouvelles normes selon le code ou la jurisprudence du mouvement lettriste. Le refus d'obéir à l'une de ces règles ne punit pas globalement l'individu qui s'y refuse, comme l'indique, l'article 1.VIII : « Toute inacceptation ne peut entraîner que la punition ou la rupture de l'action dépendante de cette règle, et

non une rupture totale des travaux communs, sauf si le principe en question ou la somme des principes transgressés aboutit à cette cessation intégrale de relations pratiques, lettristes ou non, sans que cette cessation intégrale puisse, d'ailleurs, entraîner un jugement biologique général sur cet individu – capable de se transformer, de se reconverter ».

- Deuxième section : *Attaque biologique, physique, injures*. Les ruptures et coups de poings qui faisaient partie de l'attitude surréaliste, et même des lettristes à leur début, sont dorénavant considérés comme des expressions réactionnaires qui ramènent un créateur à un niveau inférieur et indigne. L'article 2.III précise qu'« il est interdit à tout lettriste de recourir à des sanctions physiques ou de menacer de sanctions physiques un autre homme et d'autant moins un autre lettriste. Les lettristes ont le droit de se défendre et de répliquer sur ce plan, mais jamais d'attaquer. Toute infraction à cette règle peut être portée devant les tribunaux réguliers du pays, tribunaux inférieurs à la justice que nous souhaitons forger, mais néanmoins supérieurs à l'attitude réactionnaire de la brute ». Isou dénonce la dispute intégrale comme la situation éthique la plus grave ; « une dispute totale n'a aucun sens entre deux êtres, supérieurs au monde arriéré actuel – rempli de racistes et d'imbéciles –, êtres qui, au moins par la compréhension des expressions neuves artistiques, [...], ne peuvent pas se considérer l'un ou l'autre comme les plus grands ennemis possibles, mais au contraire comme des alliés virtuels d'un combat d'avant-garde ». Par conséquent, une telle posture empêche toute discussion qui pourrait se résoudre par la conservation d'un lien social. D'une certaine manière, les règles contrecarrent toute impulsion qui tendrait à une *surdétermination intégrale*. Dans ce cas, si le fautif ne s'excuse pas par une lettre, il verra tout le groupe s'ériger « tous unis devant lui ».
- Troisième section : *Les manifestations, les droits des responsables et des participants lettristes*. La loi du responsable est complétée par de nombreux articles concernant les modalités pratiques à respecter lors d'un événement. Par exemple, si l'un des participants désire adresser une remarque au responsable, il ne peut le faire qu'un mois après la fin de l'action. Par contre, les lettristes ont le droit d'interrompre toute manifestation extérieure au groupe considérée comme réactionnaire.
- Quatrième section : *Autres problèmes de rapports quotidiens*. Isou aborde, successivement, des questions aussi diverses que les rapports d'argent, la propriété intellectuelle des œuvres collectives, les secrets lettristes qui doivent rester inviolables, le déplacement physique d'un

lettriste vers un autre en cas de litige, ou encore l'utilisation de pseudonymes, l'écriture des tracts contre des adversaires ainsi que la publication et la protection des textes.

À la suite de toutes ces lois éthiques énoncées par Isou, Lemaître proposera une extension du protocole. Ces nuances feront l'objet des *Règles de Maurice Lemaître*, publiées conjointement avec le *Dialogue*. Deux lettres d'Isou, adressées à des poètes surréalistes, viennent compléter la vision éthique du mouvement lettriste.

- Une première lettre envoyée à Alain Bosquet en 1967. Isou y expose pour la première fois ce qu'il nomme son « éthique nucléaire » (comprendre « nucléaire » au sens de particule, partie d'un être). Cela revient à dire que toute critique morale ne s'exerce que sur des valeurs partielles. L'éthique « nucléaire » définira la ligne de conduite du groupe lettriste. À l'opposé, la conception dite « moléculaire » des surréalistes est jugée « grossière » parce qu'elle condamne totalement un individu. À titre d'exemple, Isou rappelle sa différence avec le fondateur du surréalisme : « Nous ne sommes pas Breton, pour qui un Max Ernst est d'abord un *être très cher et très précieux* avant de devenir *rien du tout* ». Cette lettre présente une double fonction : adresser trois grandes critiques aux conceptions morales des surréalistes et mieux définir les positions éthiques des lettristes. Première critique, il accuse les surréalistes de déprécier l'œuvre d'art au profit d'une valorisation de la vie quotidienne. Conception jugée confuse et ne permettant pas de distinguer les domaines de l'art, de l'amour, de la révolution et de l'éthique. À l'inverse, les lettristes ne croient qu'à la création culturelle éternelle et la vie quotidienne, passagère, doit être dirigée tout entière pour « mieux forger cette création durable ou pour propager leurs apports ».
- Deuxième critique, les surréalistes ont une conception de l'individu basée sur des principes « totalitaristes ». À l'opposé, même si Isou a lui-même beaucoup insulté, il s'est toujours prémuni de toute condamnation intégrale d'un individu. Par conséquent, un désaccord partiel ne peut conduire qu'à une remise en cause partielle d'un individu, jamais à la totalité de sa personne. Cela signifie qu'il n'y aura jamais d'exclusion dans le groupe lettriste. Troisième critique adressée à la morale surréaliste qu'il qualifie de « grossière » ou de « moléculaire » et qui se révèle incapable de distinguer les données de la culture. Cela signifie que les lettristes peuvent d'un côté respecter Breton pour l'invention de l'écriture automatique et, par ailleurs, contester ses erreurs dans un autre secteur culturel. Par exemple, son

incompréhension de l'art abstrait, sa surdétermination de poètes mineurs comme Léo Ferré et évidemment sa vision étriquée du lettrisme. Enfin, pour terminer la partie consacrée à l'éthique, signalons qu'un chapitre de la *Créatique* est consacré à l'*hyper-éthique*. Dans cette section, Isou passe en revue les sens de la personne, les excès de ses plaisirs, les entraînements du corps, aborde également les styles de vie (de l'attitude bohème au surhomme nietzschéen) pour aboutir à une vie remplie de joie grâce à la création.

Je voudrais conclure en rappelant que les lettristes, contrairement aux surréalistes, n'accordent aucune espèce d'importance à la célébration de la vie hors du système de la culture. L'art, éternel, est supérieur à la vie, passagère. La valorisation permanente de la vie quotidienne au détriment de l'esthétique reste définitivement inacceptable pour les lettristes : « Nous sommes différents des surréalistes qui croyaient à la vie et méprisaient l'œuvre ». Ainsi, le programme du groupe lettriste se présentera uniquement comme un bouleversement total des territoires de la culture, de l'économie et de l'éthique dans une optique purement créatrice, utopiste et essentiellement humaniste.

L'ŒUVRE À RAVIR LES AFFICHISTES OU LE FONCTIONNEMENT RÉEL DE L'INCONSCIENT COLLECTIF

Jérôme DUWA

Les affaires d'héritage sont déchirantes. S'agissant du surréalisme d'après 1945, le dossier se complique dans la mesure où l'on oublie ou néglige souvent que des héritiers légitimes existent bel et bien et se réorganisent progressivement à Paris autour de Breton et Péret jusqu'à la dissolution nécessaire du mouvement en 1969. Mais c'est la posture singulièrement inconfortable ou discrète d'héritiers souterrains qu'il faut ici examiner. Il serait assez cocasse de prendre les affichistes en flagrant délit de détournement de l'or surréaliste, mais on ne se laissera pas tenter par un tel abus d'interprétation, puisqu'à une exception près – celle de François Dufrêne – le rapport qu'on peut établir entre les trois initiateurs de la collection d'affiches en France et le surréalisme est pure reconstruction rétrospective et indirecte. C'est seulement aujourd'hui, avec le recul qui commence à être le nôtre, qu'on peut percevoir quelques signes de continuité de la logique surréaliste dans une pratique qui ne s'est jamais pensée sur le coup dans une telle filiation. L'attachement du surréalisme à la peinture restait trop visible pour que les affichistes puissent même envisager un tel rapprochement. Si les affichistes se sont tenus à une certaine distance de Breton et ses amis, leur réticence ne les a cependant pas conduits à être à l'initiative de déclarations de guerre lancées à la face du surréalisme vivant, quelle qu'ait été leur plus ou moins grande proximité avec les groupes lettristes d'Isou, de Debord ou le mouvement des Nouveaux Réalistes. Si l'on peut considérer sous un certain jour les affichistes comme recueillant quelque chose de l'hétéroclite héritage du surréalisme, cela tient peut-être au savoir qu'ils avaient de manipuler en commun, quoique différemment, la même charge explosive : celle de l'inconscient.

Le merveilleux s'affiche

Il semble bien que l'homme soit doué d'une faculté d'étonnement toujours susceptible de nouveaux sursauts. Le renversement de l'assertion

liminaire de *La Peinture au défi* paraît nécessaire pour enregistrer certains progrès réalisés dans l'art de la flânerie et conséquemment dans l'art tout court au sortir de la deuxième guerre mondiale.

Les faits sont connus : en 1949, deux amis, Raymond Hains et Jacques Villeglé, parcourent ensemble Paris et s'étonnent de la beauté éclatante de murs couverts d'affiches et livrées aux intempéries, ainsi qu'aux jugements lacérateurs du passant anonyme. Le choix qu'ils font de décoller certaines d'entre elles ouvre un nouveau chapitre de l'histoire du merveilleux. C'est du moins l'hypothèse qu'on voudrait défendre ici en plaçant l'affiche illisible à la suite de la ruine ou du mannequin moderne, conscient, comme l'écrit Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, que « le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ». Cela revient à faire de l'affiche lacérée un de ces détails urbains révélateurs de l'époque d'après-guerre dont le pouvoir est propre « à remuer la sensibilité humaine ». À l'instar de la ruine romantique, l'affiche lacérée, recueillie et transplantée, devient le témoin d'un processus d'usure par des forces anonymes dont le pouvoir créateur dépasse l'individu. Et de même qu'il a fallu des peintres, par exemple un Hubert Robert ou un Monsù Desiderio pour qualifier esthétiquement la ruine, de même il a fallu le regard de Hains, de Villeglé, de Dufrené, de Rotella à Rome ou encore de Jorn pour voir l'affiche lacérée comme une manière de ruine moderne : dépositaire d'une certaine trame de temps et d'espace, l'affiche recueille également l'héritage de l'art moderne, mais parmi ses réminiscences automatiques, le surréalisme n'a pas la place de l'abstraction ou de l'art informel. La nature imite l'art, disait Oscar Wilde en renversant Aristote : automatiquement, l'affiche n'échappe pas à cette loi sans que toutefois le surréalisme soit au rendez-vous du vaste musée sans porte ni fenêtre de la rue. Quoique la première émotion esthétique profondément ressentie par Villeglé ait sa source dans la découverte d'une reproduction de Miró¹, le surréalisme ne se retrouve pas de manière manifeste dans ses décollages non plus que dans ceux de Hains ou de Rotella. On ne croise pas Max Ernst, Miró, Lam ou Matta sur les palissades des villes. En revanche, les Monet, les papiers découpés de Matisse, les Clyfford Still, les Nicolas de Staël, les Vuillard, les Bonnard, les Schwitters ou même les dripping de Pollock se rencontrent assez aisément. Est-ce à dire que *Lacéré anonyme* désigné par Jacques Villeglé ou le producteur d'abstractions personnifiées de Raymond Hains sont foncièrement opposés au surréalisme ? Si la rue crée

1. Villeglé a vu la reproduction d'« Amour » de Juan Miró dans l'*Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, un livre de Maurice Raynal paru à Paris en 1927 (*La Traversée, Urbi & Orbi*, Transédition, 2005, p. 19).

automatiquement avec une prédisposition pour l'abstraction, est-ce que ce jugement de la volonté générale n'est pas la pire contradiction que le surréalisme puisse recevoir, celle de l'art fait par tous ? Toutefois, si la peinture surréaliste n'est manifestement pas dans la rue, le surréalisme s'y retrouve à un niveau d'analyse plus profond, qu'on peut qualifier, comme dans le rêve, de latent. Davantage même que du côté de Léo Malet, c'est au plan du processus créatif qu'il faut rechercher la trace du surréalisme dans la démarche des collectionneurs d'affiches.

Après l'avoir légèrement contesté, revenons sur les pas d'Aragon en relisant *La Peinture au défi*, comme le recommande d'ailleurs Villeglé. Il est certain, écrit Aragon, que « le merveilleux apparaît à celui qui peut le considérer avec lenteur comme une instance dialectique née d'une autre instance perdue. » Si l'on s'en tient à cette définition du merveilleux, il faut donc qu'une négation soit à l'œuvre et qu'elle libère une « réalité nouvelle ». Que nient les affichistes par leurs prélèvements urbains ? Le monde qui ne reconnaît pas la beauté qu'ils ont su voir. Il y a bien en effet une dimension critique dans leur geste. Critique, au sens étymologique du terme, puisque l'artiste *sépare* par son regard photographique un aperçu de la matière vive et feuilletée des affiches lacérées. C'est par *la personnalité du choix* (Aragon) effectué, qu'il donne naissance à une nouvelle réalité. Que ce soit le vent, la pluie ou le passant, leur action conjuguée sur l'affiche produit finalement un même effet : on passe d'un art reproductible d'essence propagandiste à un art inimitable et insoumis.

Jacques Villeglé, qui a porté le plus loin la réflexion théorique sur sa propre pratique, note dans un chapitre de *La Traversée Urbi & Orbi* : « L'image brouillée ou le mot déformé n'agit plus comme un signe, mais tel un phénomène de la logique de l'inconscient, comme incitatif subjectif [...] . » Aux yeux des affichistes, la logique de l'inconscient à laquelle les surréalistes se sont voués comme à une vérité à vivre dans un corps et dans une âme a besoin de nouvelles ruses pour demeurer efficiente après la grande vague d'expérimentations tous azimuts de l'entre-deux-guerres. Les ressources de la peinture sont épuisées. D'où la ruse de l'affiche au message occulté comme dépassement de la peinture par trop à l'aise, quel qu'en soit le sujet, dans les salons ou les musées bourgeois. Aragon le notait déjà en 1930 : « La peinture tourne au confortable, flatte l'homme de goût qui l'a payée ». Si l'affiche lacérée est moins docile qu'un tableau, cela tient à plusieurs raisons : d'abord, la méfiance qui a accueilli les collages cubistes au début du XX^e siècle ne pouvait que rejaillir sur cette activité particulière qui consiste à choisir son matériau dans les rues par de grands arrachages nocturnes propres à inquiéter les éventuels badauds.

Ensuite, ces équarrisseurs de la peau des villes appartiennent à la tribu assez louche de ceux qui osent intervenir brutalement dans l'espace public en emportant leur proie dans le secret de leur atelier.

Si Villeglé revendique volontiers l'épithète de ravisseur, c'est, à n'en pas douter, après avoir bien pesé toutes ses connotations. Ravir signifie arracher avec violence et aussi transporter au sens d'une exaltation de l'âme : sans envisager ici une dimension proprement mystique, cette exaltation s'imagine aisément comme l'état d'excitation du ravisseur d'affiches tout entier hors de lui (extase matérielle, en somme) dans l'attente de « la surprise poétique » (Villeglé²) à fleur de mur.

Cette œuvre à *ravir* et non plus à *faire* présuppose enfin que la ville demeure le grand réservoir du merveilleux. Aujourd'hui, alors que les affichages sauvages sont de plus en plus rares dans un Paris ravalé, le ravisseur est contraint à un mouvement de décentralisation le conduisant soit dans les périphéries suburbaines, soit dans des villes de province. Des réserves à ciel ouvert de merveilleux subsistent et Villeglé poursuit résolument une manière de *Postface à une mythologie moderne* : c'est certainement là ce qui le lie poétiquement aux surréalistes.

Sur quelques relations buissonnières entre surréalistes et affichistes

Les faits ne sont pas légion, mais à les tenir tous ensemble, ils permettent de ne pas faire comme si les collecteurs d'affiches lacérées actifs en France à partir de 1949 étaient passés sans même un regard à côté du surréalisme. Partir en quête de l'éventuel en parcourant Paris de long en large ne peut se concevoir en toute innocence après *Nadja* ou *Le Paysan de Paris*. Hains le sait pertinemment qui définissait la lacération en 1961 comme « ce point noué du *Paysan de Paris* », œuvre de « nos gobelins des faubourgs, tissés sur la basse-lice des trottoirs³ ». Relever les minces indices qui lient de manière factuelle surréalistes et affichistes a aussi pour conséquence de quitter les chemins légitimes, mais déjà trop frayés par l'histoire de l'art, présentant la collecte d'affiches par rapport au Néodadaïsme, au Nouveau Réalisme ou encore aux positions situationnistes. Notre optique consiste à chausser rien qu'un instant d'autres lunettes, comme Hains a pu le proposer lors de l'exposition d'Amsterdam en 1961 (« *Bewogen Beweging* ») en mettant à disposition du public des montures

2. Villeglé, *op. cit.* p. 26.

3. Raymond Hains, Carton d'invitation de l'exposition *La France déchirée*, Galerie J. Paris, juin 1961, cité par Villeglé, *op. cit.*, p. 67.

équipées de verres cannelés. Encore lisible, quoique déjà aspiré par le « courant d'air » de l'inintelligible, un premier nom propre apparaît alors : Camille Bryen.

Bryen et l'abhumanisme ou le surréalisme à travers des verres cannelés

Lors d'un colloque qui eut lieu en 2004 à Nantes, Philippe Forest⁴ a déjà montré la voie d'une mise en rapport entre Hains et le surréalisme en insistant à juste titre sur sa collaboration avec Bryen en 1953 pour réaliser *Hépérile éclaté* : *Hépérile* est le nom d'un poème phonétique de Bryen comptant 16 vers, qu'Hains et Villeglé ont photographié à la chambre cannelée. La gestation de ce projet fut longue : il faut remonter 5 ans en arrière. Dans le catalogue de l'exposition *Poésure et peinture*, l'entretien de Christian Schlatter avec Raymond Hains rappelle que le texte initialement prévu devait être de la main de Charles Estienne, lequel avait consacré un article aux photographies hypnagogiques de Raymond Hains dans *Combat*, en juillet 1948. À cette date, Estienne ne s'est pas encore rapproché de Breton, l'aventure tachiste ne démarre qu'en 1953-1954 et son pamphlet contre l'abstraction – *L'Art abstrait est-il un académisme ?* – ne fait qu'en préparer le terrain en 1950. En 1948, Estienne est d'abord le co créateur avec Léon Degand et Nina Kandinsky du prix Kandinsky décerné depuis 1946 et il fréquente principalement les artistes réunis par Denise René dans sa galerie de la rue de La Boétie comme Dewasne, Mortensen, Vasarely ou Poliakov. On comprend alors pourquoi Raymond l'Abstrait songe naturellement à solliciter Charles Estienne.

C'est durant son exposition de *Photographies hypnagogiques* en 1948 à la galerie Colette Allendy que Raymond Hains fait la connaissance de Camille Bryen. Il représente alors l'antipode de l'art défendu par Estienne, puisqu'il est à l'initiative avec Georges Mathieu des expositions « L'Imaginaire » (1947) à La galerie du Luxembourg et d'« HWPSMTB » (1948) chez Colette Allendy : il est un des artisans de cette peinture autre « Qui ocre/Qui informe/Qui pilote/Qui gouverne/Qui défigure », comme il l'écrira un peu plus tard en 1956 dans un poème intitulé *Jepeinsje*. Que Raymond Hains ait conçu son projet en l'envisageant successivement avec Estienne puis avec Bryen donne à penser que c'est d'abord l'amitié qui a compté dans cette aventure plus que des mobiles strictement théoriques.

4. Philippe Forest, « Surréalisme et Nouveau Réalisme : Raymond Hains et Nantes », in *Au-delà de la peinture. Ces rêveurs définitifs*, Nantes, Éditions Joca séria, 2006.

Lorsqu'en 1953 se réalise finalement *Hépérile éclaté* à partir du poème de Bryen publié trois ans plus tôt par P.A.B. à Alès, les positions respectives d'Estienne et de Bryen par rapport au devenir de l'art et en particulier de la peinture ne paraissent plus extérieurement si dissemblables : tous deux défendent sous des épithètes différentes une abstraction lyrique, autrement qualifiée d'art informel, celui-là même que Hains et Villeglé repèrent sur les murs et les palissades de Paris. Estienne milite pour le tachisme avec le soutien de Breton et Bryen colloque avec Audiberti sur l'abhumanisme dans *L'Ouvre-boîte* (Gallimard, 1952). Dans la revue *Grammes* n° 2 (1958), on peut d'ailleurs lire sous la plume de Villeglé : « Voir la lacération, activité abhumaine ».

Qu'est-ce au juste que l'abhumanisme ? La réponse apportée à cette question par Audiberti et Bryen dans *L'Ouvre-boîte* a pour conséquence immédiate de l'ouvrir à nouveau : « Le monde sans l'homme. Sans l'homme que nous connaissons. L'abhumanisme a besoin des porte-voix humanistes, mais il demeure convaincu que l'humanisme est d'abord l'abhumanisme. Un humaniste est un abhumaniste qui s'ignore. Comme il pourrait se faire du canisme, du chauve-sourisme ou du cachalotisme. Avoir un sentiment de l'abhumanisme, mais un sentiment vrai, autorise toutes les bifurcations y compris la grande route, celle de l'humanisme. » (p. 153)

On comprend aisément à la lecture de ce passage que le souci des rédacteurs de ce livre n'est pas au premier chef la clarification. Pour Bryen, « abhumanisme » est précisément un mot ouvre-boîtes qu'il faut faire jouer sur notre propre boîte crânienne. Qu'il veuille dire tout et son contraire n'est pas un mince avantage. « L'abhumanisme ne codifie ni ne cristallise [...] ne refuse de considérer aucun mouvement, aucun itinéraire particulier de la science et de l'intelligence. Mais il n'en préfère aucun. C'est par là qu'il est ouvre-boîtes et cheval de Troie. » (p. 47) Le rapport de Bryen au surréalisme est précisément de cette nature : il y pénètre nuitamment par la ruse, procède au pillage et s'en retourne chez lui en oubliant son long voyage. « Une visite que j'ai faite à André Breton m'a tout à fait entamé, écrit-il encore en 1971. J'avais de nouveau l'impression de rentrer dans une organisation : rien que le fait que ce soit un groupe était déjà désagréable pour moi. Dada me semblait beaucoup plus intéressant à cause de sa liberté.⁵ »

L'apparition d'un cheval de Troie ne pouvait que mener à Dada et à la « nostalgie » que Bryen éprouvait pour ceux qu'il appelle en 1963 les

5. *Camille Bryen*, Archives de l'art contemporain, 20, CNAC, Paris, 1971, p. 48.

« chevaliers de la table rase » et auxquels il consacra en pleine guerre, en 1943, une conférence prononcée à Lyon sous le titre « L'esprit Dada ». Cet intérêt pour Dada, on le retrouve jusqu'à un certain point chez les affichistes. Si Villeglé enquête de manière approfondie sur Baader, curieux en particulier d'informations sur son immense montage disparu, la lecture Néodada du Nouveau Réalisme avancée par Restany lui-même est mal perçue par les principaux intéressés. Dans le texte de présentation de l'exposition des Nouveaux Réalistes à la Galerie J en 1961 intitulé *40° au-dessus de Dada*, Restany cite les ready-mades de Duchamp et les objets à fonctionnements de Bryen à titre de références exclusives, tout en attribuant perfidement à Breton une volonté d'annexion de Dada. C'est quand même négliger un peu vite que l'objet à fonctionnements symboliques a sa source dans l'œuvre de Breton qui propose la mise en circulation d'objets vus en rêve dès 1925, en réalise lui-même à partir de 1931, après Man Ray et Giacometti, puis de concert avec Dalí, Miró, Ernst, Meret Oppenheim, Dominguez ou Paalen. On ne voit pas comment présenter avec un minimum de rigueur historique les objets que Bryen produit seulement à partir de 1934 sans les inscrire totalement dans cette grande vague d'objets surréalistes qui les dépasse et sur lesquels Breton fait le point en 1936 à l'occasion de l'« Exposition surréaliste d'objets » de la galerie Charles Ratton, après les avoir rêvés en 1925 dans son *Introduction au discours sur le peu de réalité*. Durant sa conférence de 1937 sur *L'Aventure des objets*, Bryen ne cite ni Breton, ni le mouvement surréaliste, quoique l'année précédente et la seule fois de sa vie, il ait participé à une exposition surréaliste en Belgique, à La Louvière. En commençant sa conférence par la déclaration : « Je ne suis engagé dans aucun système⁶ », Bryen entend certainement signaler qu'il ne se veut pas surréaliste en dépit des apparences et il démontre également que sa compréhension du surréalisme est au fond tout à fait caricaturale. Tout dans sa démarche d'invention d'objets, de la référence à Sade au processus de production d'origine onirique, le rattache à ce qu'il appelle en parfaite méconnaissance le « système » du surréalisme. Restany n'ayant pas une perception plus juste du groupe d'André Breton, on imagine aisément qu'il était dans l'incapacité de comprendre qu'en citant Bryen comme précurseur des Nouveaux Réalistes, il invoquait sans le savoir un héritage surréaliste plutôt que le sacro-saint Dadaïsme crédité de toutes les vertus. Disons donc que l'héritage surréaliste qui chemine via Bryen n'est pas de ceux qui

6. Texte reproduit intégralement dans Daniel Abadie, *Bryen abbomme*, Bruxelles, La Connaissance, 1973, p. 84 à 95.

s'endossent franchement, puisqu'il est recouvert d'un discret maquillage dadaïste par Bryen lui-même, que Restany va s'employer régulièrement à accentuer dès qu'il en a l'occasion. Un exemple suffira : « Ce délire ordonnateur des émotions primaires n'est jamais bas : le postimpressionnisme de Bryen a été vivifié par Dada.⁷ »

La surprise par rapport à ce fantasme dadaïste, c'est que contrairement à Bryen, ni Villeglé ni Hains, ne vont se trouver tout à fait satisfaits d'être ainsi placés dans une telle filiation, quand bien même ce serait 40° au-dessus.

La réplique de Raymond Hains ne se fait pas attendre : en 1961, il crée un « Néodada emballé par Christo » qui fut présenté en 1963 au Salon Comparaison. « C'était une réaction à l'interprétation du Nouveau Réalisme dans le sens de la notion "néodada", explique Hains. Car nous n'avions vraiment rien à voir avec le dada. »⁸ Et Hains précise ailleurs : « Ce qui m'intéressait c'était aussi bien le lisible que l'illisible. »⁹ Cette orientation vers le lisible qui va détourner Hains des affiches lacérées à partir de 1962 se retrouve aussi chez Villeglé s'occupant de collecter et constituer un alphabet sociopolitique à partir duquel il retranscrira, entre autres, *Le Déshonneur des poètes* de Benjamin Péret (2004).

Cette propension pour le lisible est ce qui différencie le plus Hains et Villeglé dans leurs orientations personnelles de François Dufrêne, lequel a eu avec le surréalisme des liens plus profonds que ses deux amis.

Dufrêne, malentendu

Le numéro 2 de *Médium, informations surréalistes* (décembre 1952) consacre quelques lignes au *Soulèvement de la jeunesse*, dont la quatrième livraison, en rupture avec Isou, est saluée avec une sympathie appuyée. Georges Goldfayn souligne que « l'accent porté sur l'insurrection primordiale qui conditionne la jeunesse, jusqu'à nimer ses manifestations d'une éclatante lumière, est à comprendre dans les constantes du surréalisme. » Et il conclut : « Il faut prêter une oreille lucide à ce que disent Dufresne (*sic*), Monique Geoffroy, Yolande du Luard et Marc'O. »

Deux mois plus tard, le numéro 4 de la feuille *Médium* datée de février 1953 donne directement la parole à Dufrêne au sujet de l'affaire

7. Cité dans D. Abadie, *op. cit.*, p. 132.

8. Raymond Hains dans un entretien avec Robert Fleck, in *Raymond Hains, Accents 1949-1995*, Wien, 1995, p. 68.

9. *Poésure et peinture, d'un art, l'autre*, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 270.

Finaly, du nom de ces deux enfants juifs confiés à une institution catholique qui les a sauvés de la déportation, mais les a aussi baptisés et même dissimulés quand il s'est agi de les rendre à leur famille. L'article de Dufrêne prend parti contre tous les *Tuteurs à gages* et, dépassant toute considération religieuse, il demande que les enfants Finaly « s'appartiennent ».

Si les positions d'ordre politique de Dufrêne convainquent sans difficulté les surréalistes et en particulier Breton, qui lui accorde même une telle confiance qu'il lui reprochera plus tard de ne pas avoir porté le mouvement d'émancipation « externiste » à son terme¹⁰, il n'en est pas tout à fait de même de ses expérimentations poétiques.

Nul écho dans les publications surréalistes de la représentation assurée en 1953 par le seul Dufrêne de ses *Tambours du jugement premier*, un film lettriste sans écran ni pellicule, initialement créé pour quatre diseurs dont les rôles, lors du festival de Cannes en 1952, étaient tenus par Wolmann et Marc'O pour les aphorismes, Debord pour les images à lire et Dufrêne pour les poèmes phonétiques. La double filiation d'Antonin Artaud et d'Isidore Isou que revendique Dufrêne dans le prodrome du scénario des *Tambours*, paru dans la revue *UR*, les laisse certainement perplexes.

Lorsqu'après avoir rompu avec Isou en 1953, François Dufrêne coupe court à ses relations avec ses amis du *Soulèvement de la jeunesse* dans *Des pas dans la course* daté du 1er mars 1954, rien n'indique un rafraîchissement des rapports avec le surréalisme ; au contraire, il attaque même vigoureusement dans un article intitulé *La Révolution au service de la Sorbonne* les interprétations contestables du mouvement de Breton élaborées, il est vrai en toute amitié, par Ferdinand Alquié dans sa *Philosophie du surréalisme*.

En 1959, à l'invitation de Robert Benayoun, Dufrêne propose de « donner à entendre » l'un de ses crirythmes en guise de sonorisation de l'exposition E.R.O.S. à la galerie Cordier. Breton jugera cette proposition par trop bruyante et, de manière plus littérale relativement au thème de cette manifestation, Radovan Ivsic assura la relève. On pourrait d'ailleurs regretter qu'au sein d'une telle exposition n'ait pas figuré un des *dessous* d'affiches de Dufrêne, qui pourrait se penser comme dévoilement maximal des murs de Paris, comme mise à nue radicale de leur vénusté d'écorché, ainsi que le démontre *L'Inconnue* découverte deux ans plus tard.

C'est finalement sur le rendez-vous manqué de 1959, l'année de la Première Biennale de Paris où il parle à Hains d'une « palissade en

10. Mais Breton faisait bien la différence entre Dufrêne et certains de ses amis lettristes comme Marc'O, dont Péret signale dans *Médium* n° 5 (mars 1953) les confusions politiques dans un article intitulé « La Paille et la poutre ».

palissandre pour les Cendres de Sade¹¹ » que s'interrompent les relations directes entre Dufrière et le groupe surréaliste parisien occupé à exécuter par le truchement de Jean Benoît le testament du divin marquis.

Une fois abandonnées les revendications politiques du *Souèvement de la jeunesse* qui avaient su séduire Breton et ses amis qui s'y reconnaissaient, la manière dont Dufrière incorpore l'héritage surréaliste passe par l'automatisme pur, qu'il entend mettre en œuvre dans ses cris automatiques dénommés crirythmes. En 1961, à rebours de tous ceux qui estiment le surréalisme dépassé, Dufrière interroge : « Ce fameux toupet de l'écriture automatique, cette méchante mèche s'est-elle tellement vendue, qu'allumait le revolver à cheveux blancs ? » Assurément, non. À ses yeux, la source de création que le surréalisme a mis à jour conserve toute sa vitalité.

Mais n'y a-t-il pas là un malentendu sur héritage ? On pourrait à la limite tirer un fil tout vibrant de cet idiome phonétique qu'on a coutume d'appeler *la langue des oiseaux* et qui cheminerait à travers les glossolalies d'Hélène Smith, d'Artaud, de Hugo Ball ou de Bryen et, enfin, de Dufrière. Mais la poésie à « dé-lire », pour reprendre l'expression de Bryen qualifiant *Hépérile*, mène-t-elle quelque part ? Dans une discussion à propos de son ami Dufrière, Raymond Hains remarquait mi-sérieux, mi-rieur : « La poésie lettriste pour moi, dit-il en 1988, c'est ce qui correspondrait à la peinture abstraite ; je pensais d'ailleurs : si des peintres font des vitraux (et même des peintres peu pratiquants comme Fernand Léger) pourquoi ne verrait-on pas des Petits Chanteurs à la Croix de Bois réciter des poèmes lettristes à Notre-Dame¹² ? »

On peut en outre se demander si l'imitation poétique du délire par le crirythme dépasse le plan strictement esthétique, qui demeure, comme on sait, insuffisant d'un point de vue surréaliste. En disant sa dette envers Artaud, inventeur d'un « langage neuf » grâce auquel il a remis la « musique lettriste mélo melliflue » et s'est orienté vers l'ultra-lettrisme, Dufrière définit le crirythme comme « production volontaire de phonèmes purs, asyllabiques, non-prémédités, dans une perspective esthétique d'automatisme maximum excluant toute possibilité de reproduction autre que mécanique¹³ ». C'est à une sorte de dépassement du surréalisme à quoi rêve Dufrière avec bien d'autres. Mais si ce dépassement, comme

11. *François Dufrière*, Musée de l'Abbaye de Sainte-Croix, les Sables d'Olonne, 1988.

12. *Ibid.*

13. « Le Crirythme et le reste », 1967, in François Dufrière, *Archi-Made*, Paris, ÉNSBA, 2005, p. 288.

l'avait déjà vu Crevel¹⁴, conduit à des onomatopées, on peut se demander s'il n'est pas alors victime d'une illusion régressive postulant la réalité d'une origine de la langue en deçà ou au-delà des mots avec laquelle le poète pourrait coïncider. Philosophiquement, les surréalistes considèrent plutôt que la pensée est coextensive aux mots : c'est là ce qu'on peut désigner comme la position d'un nominalisme absolu.

La question de l'héritage surréaliste de Dufrêne ne devient-elle pas alors celle, quelque peu différente, de la difficile fidélité à Artaud ? Pour les surréalistes, on peut dire que le problème du délire s'est posé concrètement lors de l'écriture de *L'Immaculée conception* et dans des formes qui ne sont pas du tout celles d'une poésie phonétique. Il est peu vraisemblable que Dufrêne aurait admis que ses crirythmes soient entendus comme des simulations, à l'instar de ce qu'ont revendiqué Breton et Éluard. On sait d'ailleurs que Breton n'aimait guère ce poème, précisément parce qu'il reposait sur un leurre. Mais ce qui chez Artaud était viscéralement rivé au chavirement de sa vie est incroyablement moins tendu à rompre dans le cas de Dufrêne, virtuose de l'allitération. On a même quelque difficulté à croire que le crirythme puisse être donné en spectacle, s'il est réellement vécu à la manière d'un cri, c'est-à-dire comme un arrachement.

Au final, ce qui peut fonder l'héritage surréaliste des trois Nouveaux Réalistes qui nous occupent sur un malentendu sûrement inévitable, c'est la question du primat ou non du critère esthétique ; mais on voit par *L'Immaculée conception* même que cette question travaille aussi occasionnellement le mouvement surréaliste de l'intérieur.

Du Nouveau Réalisme au surréalisme et même par rapport à Marcel Duchamp, l'enjeu se déplace de la question de l'art, qui pour Hains, Dufrêne et Villeglé a lieu automatiquement, à celle de l'artiste. Dufrêne trouve un poème au fond de sa gorge, comme il trouve une œuvre d'art « naturelle » en montrant un dessous d'affiche : l'œuvre est déjà là, il n'est pas besoin d'y ajouter. Quoique le plus proche à titre personnel du surréalisme, sa démarche, toute esthétique, est peut-être celle qui s'en éloigne le plus. La ressemblance des affiches trouvées avec le tachisme, l'impressionnisme ou le nabisme les institue d'évidence en tant qu'œuvres d'art concurrentes, bien qu'ironiques. Mais Hains et Villeglé entendent présenter en outre les affiches lacérées comme la preuve d'une résistance

14. Crevel est d'ailleurs cité par Dufrêne dans la revue *Grâmmes* (n° 2, 1958) en exergue de son texte « D'un pré-lettrisme à l'ultra-lettrisme ».

collective, d'un refus d'acquiescer à ce que le psychosociologue Serge Tchakhotine appelait le viol des foules. L'alphabet sociopolitique de Villeglé confirme d'ailleurs cette tendance critique : les lettres A et B de cette *guérilla des signes* s'écrivent comme de juste 1713.

CHERCHEUR ASSOCIÉ À L'IMEC

AU SEIN DE LA NÉBULEUSE SURRÉALISANTE : ENRICO BAJ ET LE MOUVEMENT D'ART NUCLÉAIRE

Fabien DANESI

Peu nous chaut que Baj, par ailleurs admirateur de Francis Picabia, soit peut-être issu du dadaïsme, du surréalisme. Qu'il soit baroque, pop art ou nouveau réaliste. Enrico Baj ne saurait être définitivement classé : ce n'est pas un homme facile pour les historiens.
Jean Petit, 1970.

En 1965, la troisième édition du livre d'André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, parut chez Gallimard. Sous cette forme actualisée, elle comprenait un article consacré à Enrico Baj qui avait été publié pour la première fois dans le numéro de l'été 1963 de la revue *L'Œil*. Le surréaliste y soulignait son intérêt pour les figures monstrueuses qui peuplaient les toiles du peintre italien, en qui il discernait l'expression inquiète d'Apollinaire, accompagnant parfois son « bonheur de susciter la merveille et de nous faire retrouver pour elle les yeux de l'enfance² ». La référence au poète qui avait inventé le qualificatif surréaliste témoignait des affinités que Baj entretenait avec le groupe de Breton. Cette connivence était accentuée par l'idée que l'artiste s'était attaqué à la figure de l'enfant pour dénoncer la menace qui pesait sur lui. Dans le premier manifeste du mouvement, Breton n'avait-il pas expliqué que « c'est peut-être l'enfance qui approche de la "vraie vie" ; [...] l'enfance où tout concourait [...] à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il semble que ces chances reviennent.³ »

1. André Breton, « Enrico Baj », *L'Œil*, n° 103-104, juillet-août 1963, p. 34-39, 67.

2. A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 507.

3. A. Breton, « Manifeste du Surréalisme (1924) », *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, 1985, p. 52.

Cette affirmation d'une convergence de vue avait déjà été évoquée sous la plume de José Pierre. Dans le numéro de *Combat* daté du 10 juin 1963, le critique avait remarqué la tension créée dans les œuvres de Baj par la « rencontre de “deux styles” à première vue incompatibles.⁴ » Cette mention renvoyait à l'un des fondements du surréalisme qui voulait qu'une image forte et neuve naisse « en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports⁵ ». José Pierre octroyait d'ailleurs aux pièces du créateur italien la qualité que le groupe exaltait plus que toute autre, « l'imagination poétique⁶ ». Si Baj n'avait pas rallié officiellement le mouvement surréaliste, il ne faisait aucun doute que sa pratique en était issue, comme le précisa Pierre Mazars dans un article du *Figaro Littéraire* de la même époque⁷.

Mais qu'en pensait le principal intéressé ? Dans un entretien de 1969, Enrico Baj reconnaissait deux influences : l'expressionnisme figuratif à la Cobra et le mouvement dada puisqu'il était porté par un goût immodéré pour Picabia⁸. Le surréalisme, quant à lui, n'était pas mentionné. En 1978, à la question frontale, « vous considérez-vous comme un surréaliste ? », il rétorquait : « J'ai beaucoup de points communs avec les surréalistes, les dadaïstes et beaucoup d'autres, mais je ne suis pas un surréaliste. J'ai eu de nombreux contacts avec les surréalistes, avec Breton.⁹ » Une certaine défiance transparaisait : si les surréalistes avaient été côtoyés, pareilles fréquentations ne pouvaient suffire à déterminer son identité. Baj veillait à ne pas être réduit à cette perspective historique, préférant jouer les électrons libres plutôt que de rejoindre les champs magnétiques que le mouvement de Breton avait décrits avant lui.

Dans son *Automitobiografia* de 1983, l'artiste italien rendit néanmoins hommage à Breton en lui donnant le titre de « Grand Indicateur de la peinture moderne¹⁰ ». Quelques années plus tard, il percevait l'origine de ses œuvres dans les « états oniriques préconscients¹¹ », ce qui pouvait être

4. José Pierre, « Baj l'intérieur », *Combat*, 10 juin 1963.

5. Pierre Reverdy, « L'image », *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, pas de pagination. Reprint chez Jean-Michel Place, 1980.

6. José Pierre, « Baj l'intérieur », *Combat*, article cité.

7. Pierre Mazars, « De toutes les couleurs », *Le Figaro Littéraire*, jeudi 2 décembre 1965.

8. Cité par Laurie Thomas, « Painting and the power game », *The Australian*, Saturday April 19, 1969.

9. Ellen Wardwell Lee, « Baj on Baj : an interview with Enrico Baj », *Enrico Baj*, Indianapolis, Museum of art, 1978, non paginé.

10. Enrico Baj, *Automitobiografia*, Milano, Rizzoli Editore, 1983, p. 100.

11. Silvana Colombo, « A domanda risponde ». *Enrico Baj. Die Mythologie des Kitsches*, Milano, Electa, 1990, p. 16.

rapporté à l'automatisme psychique. Il était peut-être alors plus facile pour lui de se reconnaître dans la *movance* surréaliste sans rien perdre de sa propre singularité. Si cette proximité est aujourd'hui établie, il reste que le commentaire de 1962 de Tristan Sauvage, alias Arturo Schwarz, a conservé sa pleine pertinence. Ce dernier écrivait que l'on ne pouvait « parler directement de surréalisme avec Baj : il s'agit encore une fois d'un rapport délicat et complexe, d'un jeu subtil de correspondances et d'influences¹² ». Il est vrai que les corrélations surréalisantes appelaient toujours de sa part des déplacements, comme le souligne son parcours dans les années 1950 et 1960.

De l'énergie du nucléaire

C'est dans l'ambiance effrénée des caves musicales milanaïses qu'Enrico Baj fit la connaissance en 1950 de Sergio Dangelo. Les deux hommes se lièrent d'amitié, animés par une passion identique pour le jazz et une peinture débordante d'énergie dans la lignée de l'expressionnisme abstrait : cette même année, Jackson Pollock exposait à la Biennale de Venise et marquait la nouvelle génération, à commencer par Gianni Dova qui fut le premier à s'essayer aux *drippings* en faisant appel à des coulures d'émail. Ses toiles furent présentées à la galerie du Milione, du 13 au 26 octobre 1951, à Milan, juste avant l'exposition de Dangelo et Baj en novembre, à la galerie San Fedele. À cette occasion, l'expression de « peinture nucléaire » fut utilisée pour qualifier les œuvres de Dova, mais aussi celles de Gianni Bertini.

Tous ces peintres tentaient de retranscrire la nouvelle condition précaire de l'homme, survenue à la suite des explosions atomiques d'Hiroshima et Nagasaki. L'angoisse se lisait sur leurs surfaces picturales qui accueillait une gestualité informe relevant parfois de la grossière déformation figurative. C'était le cas pour Enrico Baj avec son *Grande Semaforo* de 1950 ou sa *Concezione Immacolata* de 1951. À la traditionnelle Vierge en gloire se substituaient des taches et des dégoulinements donnant à voir une sorte d'organisme visqueux. Si ce traitement traduisait la virtualité de l'anéantissement total de la vie, la possibilité d'un renouveau offert par l'atome n'était pas pour autant écartée. Une telle idée fut énoncée dans le *Manifeste de la peinture nucléaire* qui accompagna le deuxième accrochage, organisée par Dangelo à la galerie Apollo de Bruxelles, en février et mars 1952 : « Les formes se désintègrent : les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique » précisaient les deux artis-

12. Tristan Sauvage, *Art nucléaire*, Éditions Vilo, 1962, p. 107.

tes en ajoutant : « La beauté [...] coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace.¹³ » Les peintres nucléaires étaient attachés à ce constat dans la mesure où il correspondait à leur modernité. À l'opposé d'une abstraction intemporelle, Baj et Dangelo cherchaient à inscrire leur travail dans l'actualité. Ils allèrent jusqu'à juger que « seuls les hommes aux yeux éteints ne peuvent pas saisir¹⁴ » cette situation.

Leur réflexion renvoyait indirectement aux « voyants » que les surréalistes avaient appelés de leurs vœux dès 1925¹⁵. De même, leur approche non préméditée les plaçait dans le sillage de certains peintres du groupe dont les procédés reposaient sur le hasard maîtrisé. Ils travaillaient sur la tension entre activité et passivité que Max Ernst avait développée dès les années 1920. Dans *Lo Scoppio viene della destra* de 1952, Baj avait tracé deux silhouettes fantomatiques ressemblant à des squelettes surmontés de grosses têtes rondes. La naïveté de ce dessin montrait l'équilibre entre le contrôle et la spontanéité qui était prôné par le surréalisme. Toutefois, ce lien ne pouvait être réellement assumé : d'une part, le groupe de Breton n'avait pas percé en Italie, étant donné la primauté du Futurisme et l'emprise du fascisme durant l'entre-deux-guerres. D'autre part, les peintres nucléaires désiraient « abattre tous les “ismes” d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quelle que soit sa genèse¹⁶ ». Dans la logique de dépassement propre aux avant-gardes, il s'agissait d'adopter une attitude combative qui ne devait rien au passé.

En se rendant en Belgique, Baj et Dangelo avaient pour ambition de sortir de leur isolement et d'entrer en contact avec les membres du groupe Cobra qui venait de mettre fin à ses activités quelques mois auparavant. Ils virent aux « Ateliers du Marais » Christian Dotremont et Pierre Alechinsky, deux acteurs de ce collectif qui s'était engagé sur la voie de l'urgence et de l'impulsivité. Mais leur tentative d'élargissement se concrétisa surtout en octobre 1953 lorsque Asger Jorn écrivit à Enrico Baj pour obtenir des précisions concernant les artistes milanais dont l'orientation était en accord avec ses postulats matiéristes.

La guerre contre la géométrie

En décembre, Jorn s'attaqua au nouveau Bauhaus lancé par l'architecte Max Bill, la *Hochschule für Gestaltung* basée à Ulm. Il créa le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.) afin de contrer cette école dont l'enseignement privilégiait l'efficacité rectiligne du design in-

13. « Manifeste de la peinture nucléaire », *ibid.*, p. 203.

14. *Ibid.*

15. « La Révolution d'abord et toujours ! », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 31.

16. « Manifeste de la peinture nucléaire », *op. cit.*, p. 203.

dustriel, considéré comme la seule réponse concrète aux besoins d'une société technicienne. Pour Jorn, la rationalité connaissait une dimension coercitive dans le fonctionnalisme que l'art se devait de combattre à travers la promotion d'un bouillonnement désordonné. Dès 1954, le mouvement d'art nucléaire rallia le M.I.B.I. puisque ses « bavure[s] de palette¹⁷ » étaient déjà une dénonciation de l'abstraction géométrique.

Ce rassemblement prit une nouvelle dimension lors des « Rencontres internationales de la céramique » qui se tinrent à Albisola Marina au mois d'août. Baj, Dangelo et Jorn s'entourèrent de Corneille, Appel, mais également du spatialiste Lucio Fontana, Matta – qui avait été exclu du groupe surréaliste en 1948 – et Édouard Jaguer. Ce dernier venait de fonder au mois de janvier le groupe Phases afin de marquer sa révolte à l'égard du conformisme culturel. Dès 1953, Jaguer avait été informé par Michel Tapié de l'existence de la peinture nucléaire dont il avait perçu la capacité d'agitation¹⁸. Les journées d'Albisola lui donnaient donc la possibilité d'échanges approfondis avec ces artistes dans la perspective d'actions communes. Cette association éclectique avait choisi l'aléatoire comme procédure de création et tendait avant tout vers l'expérimentation¹⁹.

Toujours dans l'idée d'un agrandissement de leur plate-forme de recherches, Enrico Baj communiqua à Asger Jorn en septembre le premier numéro du Bulletin de l'Internationale lettriste, *Potlatch*. Il mentionna néanmoins à son ami qui lui faisait part de son enthousiasme les « confusions marxistes et surréalistes révolutionnaires²⁰ » relevées dans certains articles. Il fut aussi des plus réticents face à l'exclusion du rédacteur en chef André-Franck Conord²¹. En fait, l'orthodoxie du groupe emmené par Guy Debord ne lui convenait pas. Après avoir participé à l'exposition de Jaguer, « Phases de l'art contemporain », organisée en avril 1955, à la galerie Creuze de Paris, il poursuivit dans une direction résolument cos-

17. Beniamino del Fabbro, « Définitions des nucléaires », in Tristan Sauvage, *Art Nucléaire, op. cit.*, p. 206.

18. Angela Sanna, « Enrico Baj-Édouard Jaguer. Un pont culturel entre Milan et Paris dans l'Europe d'après-guerre », *Pleine marge*, n° 37, mai 2003, p. 62.

19. Mirella Bandini, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*, Arles/Marseille, Éditions Sulliver/Via Valeriano (Roma, Officina Edizioni, 1977), p. 49-62.

20. Orthographe conservée par Maurice Fréchuret qui est à l'origine de cette publication. *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*, Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 1989, p. 108.

21. Voir : « Nos lecteurs ont rectifié d'eux-mêmes... », *Potlatch*, n° 9-10-11, 17 au 31 août 1954, et « Séismes et sismographes », *Potlatch*, n° 12, 28 septembre 1954. Repris dans *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*, Gallimard, 1996 (Éditions Gérard Lebovici, 1985), p. 63-64 et p. 77-78.

mopolite. Il prépara à la galerie Schettini de Milan un « Festival international des formes libres » qui eut lieu du 18 juin au 18 juillet, sous le titre *Il Gesto*.

Une revue éponyme vit le jour. Et il n'est pas anodin de noter que la couverture du premier numéro montrait une sculpture de Max Ernst, alors que ce dernier avait été exclu du mouvement surréaliste au mois de janvier, en représailles de son acceptation du Grand Prix de Peinture de la Biennale de Venise l'année précédente²². Pour Baj et Jaguer, c'était là une façon d'affirmer qu'ils ne souscrivaient pas à l'intransigeance des surréalistes dont la radicalité prenait un tour proprement doctrinaire. Signe de cette tolérance, les deux hommes avaient aussi invité Simon Hantaï qui avait pourtant été parmi les plus favorables pour sanctionner Ernst.

De son côté, Asger Jorn prit ses distances avec Édouard Jaguer : il lui adressa une lettre le 6 septembre 1955 dans laquelle il remarquait que leurs divergences étaient trop nombreuses pour prolonger leur collaboration²³. Après sa rencontre déterminante avec Giuseppe Pinot-Gallizio durant l'été, Jorn participa à la fondation du laboratoire expérimental d'Alba. Il demanda à Baj d'y adhérer en précisant que le nombre de membres devait en être limité²⁴. L'artiste italien participa au comité de rédaction du premier et unique numéro de la revue du Laboratoire, *Eristica*. Mais sa contribution fut rapidement interrompue : lors du « Premier Congrès mondial des artistes libres », du 2 au 8 septembre 1956, il s'opposa à Gil J. Wolman qui représentait l'Internationale lettriste. Le mouvement d'art nucléaire abandonna alors cette alliance dont les préoccupations concernaient de plus en plus l'architecture et l'urbanisme.

L'art de la tache

Enrico Baj, lui, continua dans le domaine pictural en insistant de plus en plus sur les propriétés anthropomorphiques de ses représentations. Ses petits spectres, qui faisaient référence à la structure de l'atome, avaient été remplacés par des figures grotesques, à l'allure empêtrée. La maladresse de l'exécution allait de pair avec un goût affiché pour une sorte de décoratif souillé. Dans *Trillali Trillalà* (1955), le fond réunissait deux types de

22. « À son gré », *Médium, Communication surréaliste*, n° 4, janvier 1955, p. 36. Repris dans José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969, Tome II : 1940-1969*, Le Terrain vague, 1982, p. 135-136.

23. Angela Sanna, « Enrico Baj-Édouard Jaguer. Un pont culturel entre Milan et Paris dans l'Europe d'après-guerre », *Pleine marge, op. cit.*, p. 74.

24. M. Bandini, *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*, *op. cit.*, p. 64.

toiles de matelas quand le personnage présentait un mélange de bourre et de pâte picturale qui lui conférait une indéniable présence physique. La vulgarité de ces matériaux traduisait le rejet d'un beau de convention.

Baj reprenait le principe d'une peinture « au-delà de la peinture²⁵ », selon l'expression de Max Ernst. Cette filiation est d'autant plus probante que le deuxième numéro de la revue *Il Gesto* traçait un parallèle entre un dessin de Baj, *Altre voci altre terre*, et un autre de Léonard de Vinci²⁶. Dans les deux cas, la gestualité serpentine décrivait une *mimesis* fugace à même de stimuler l'invention chez le spectateur. Ce rapport réactivait le conseil de l'artiste du *Quattrocento* à propos de l'utilisation des capacités analogiques des taches ou des pierres multicolores sur certains murs²⁷. Cette fameuse leçon avait inspiré en août 1925 Ernst qui avait mis au point la technique du frottage.

Enrico Baj trouva une équivalence picturale aux empreintes de rainures (réalisées à la mine de plomb) que Max Ernst avait complétées avec celle du grattage. Il composa ce qu'il appela l'« eau lourde » (en relation avec l'oxyde de deutérium employé dans certaines filières du nucléaire comme modérateur de neutrons), soit une base chromatique très grasse, proche du vernis, à laquelle il ajouta, en la fouettant, une solution aqueuse. Cette préparation permettait d'obtenir des surfaces dont les multiples aspérités visuelles rappelaient les couches géologiques de sédimentation. À partir de 1957, Baj travailla ainsi à une série de *Montagni* où les motifs rocheux étaient accompagnés d'un morceau de textile plutôt kitsch, à la place des étoiles. Pareille intrusion faisait écho à un article scientifique qui mentionnait l'absence de ciel vu de la lune. Ce détail extravagant prouvait la réticence de l'artiste italien à réinvestir littéralement le registre de la poésie plastique des peintres surréalistes, comme Oscar Domínguez. Commencées en 1936, les décalcomanies de ce dernier faisaient surgir, au moyen de la pression d'une feuille vierge sur une autre encrée, des territoires inconnus évoquant, quand ils n'étaient pas abstraits, des grottes, des ruines ou encore des forêts²⁸. Si ce caractère

25. Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'art*, n° 6-7, 1936. Repris dans *Écritures*, Gallimard, 1970, p. 235-273.

26. *Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere. A cura del movimento arte nucleare*, n° 2, 1957, pas de pagination.

27. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* traduit et présenté par André Chastel, Éditions Berger-Levrault, 1987, p. 332.

28. José Pierre, « Óscar Domínguez ou le triomphe du fantasme », *Óscar Domínguez Antologica 1926-1957*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro atlántico de arte moderno, 1995, p. 317.

fantasmagorique était repris par Baj, il y ajoutait un aspect humoristique et désuet qui écartait tout agrément esthétique.

En septembre 1957, Baj rédigea le manifeste *Contre le style* que signèrent aussi bien Yves Klein que Piero Manzoni ou Friedensreich Hundertwasser. Tous prétendaient « détruire, la dernière des conventions, le style »²⁹ en rejetant les recettes plastiques éprouvées. Il s'agissait de décrier la fonction décorative à laquelle la société bourgeoise réduisait l'art. Mais leur prise de position n'entraînait pas nécessairement une forte implication politique. Dans la brochure qui accompagnait la première exposition parisienne de Baj à la galerie Daniel Cordier, en février 1958, Édouard Jaguer était plus prompt à souligner chez son ami une « extrême désinvolture, confinant [...] à un dédain souriant vis-à-vis de l'«engagement du peintre»³⁰ ».

Les enjeux libertaires de la satire

Le vocabulaire satirique de l'artiste italien assurait une distance à l'égard de l'enrôlement idéologique de l'art. Il rejoignait là la critique de Breton sur « le moyen d'extermination morale » que représentait la soumission de la peinture à la cause communiste³¹. Cela ne signifiait pas pour autant l'abstention de tout réquisitoire contre la marche du monde : initiée en 1956, la série des *Generali* ridiculisait les honneurs de la hiérarchie militaire, rabaissée à une pompeuse « gloriole ».

Un tel ton acerbe avait connu un précédent dans le mouvement surréaliste à travers les charges de Victor Brauner contre le nazisme dans les années 1930. Une aquarelle et encre sur carton *Sans titre* de 1934-1935 montrait un officier en tenue d'apparat, portant la croix gammée, en train de fumer le cigare et de bomber son torse recouvert de deux rangées de médailles. L'homme se tenait sur un massif svastika qui écrasait un amas d'objets parmi lesquels des membres humains étaient visibles. Cette féroce caricature des plus explicites se retrouvait dans le personnage de Monsieur K qui rassemblait « toutes les figures de l'oppresseur »³² et offrait l'image d'un petit despote satisfait. Les monstres décorés d'insignes – que l'artiste italien trouvait sur les marchés aux puces – alléguaient un même dégoût pour l'autorité qui rejoignait de la sorte son exaltation de la liberté.

29. « Contre le style » in Tristan Sauvage, *Art nucléaire, op. cit.*, p. 209.

30. Édouard Jaguer, *Baj*, Galerie Daniel Cordier, 1958, p. 6.

31. A. Breton, « Du “réalisme socialiste” comme moyen d'extermination morale », *Arts*, 1^{er} mai 1952. Repris dans *La Clé des champs*, Les Éditions du Sagittaire, 1953, p. 280-283.

32. Didier Semin, *Victor Brauner*, Réunion des musées nationaux-Éditions Filipacchi-Sonodip, 1990, p. 45.

En fait, Baj travaillait à souligner son autonomie alors qu'il fréquentait de plus en plus ses aînés. Questionné en 1959 sur les origines revendiquées, il citait le futurisme et le dadaïsme en précisant : « Je pense qu'en venant à bout des survivances du surréalisme, on pourrait ainsi, sous ces signes, venir à bout de tout conformisme, lui échapper. »³³ Il était plus aisé de se réclamer de Marinetti ou de dada que des surréalistes : ces derniers étaient encore présents sur la scène artistique et la discipline de groupe ne pouvait convenir à Baj qui préférait y substituer la complicité des individualités.

Depuis 1957, il entretenait une correspondance avec le poète et plasticien belge Édouard Mesens qui collabora à son exposition londonienne en mars 1959, à la galerie One. Il écrivit un poème en guise de préface et proposa le nom de Baj pour augmenter la liste des jeunes artistes présents à la huitième « Exposition internationale du Surréalisme », inauguré le 15 décembre 1959 à la galerie Daniel Cordier³⁴. Cette manifestation donna au peintre italien l'occasion d'une première entrevue avec Breton qui lui fit la dédicace suivante : « À Enrico Baj, qui détient le crissement et la force³⁵ ».

Ce grincement aigu remarqué par l'ordonnateur du surréalisme s'observait dans ses pièces à travers leurs déflagrations ironiques. La mise à mal de l'esprit de sérieux dans les *Signalì* ou chez ses protagonistes (dignes d'une turbulente *commedia dell'arte*) exhibait une constante dérision. Elle permettait de comprendre en filigrane que le tempérament de Baj le poussait à éviter toute aliénation à un intérêt supérieur et qu'il visait plutôt à provoquer une évidente désublimation.

Une multiplicité d'identités ludiques

À ce titre, les querelles dans lesquelles le surréalisme s'enlisait parfois lui étaient étrangères. Le 30 mars 1960, Jean-Jacques Lebel fut exclu du mouvement sous la justification de sa « plus totale confusion des valeurs »³⁶. Le même jour paraissait dans la revue *Arts* un article du jeune homme qui sous-entendait que la jeunesse des pères spirituels n'était pas éternelle : « Ce qui me concerne désormais, c'est ce que qu'annonce le sur-

33. Hubert Juin, « Les peintres témoignent-ils de leur temps », *Combat*, lundi 29 juin 1959.

34. Voir à ce sujet Angela Sanna, « Enrico Baj et le Surréalisme : de l'exposition Éros à la querelle de l'Anti-Procès », *Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n° 3, 2005, p. 250-251.

35. Enrico Baj, *Automitobiografia*, *op. cit.*, p. 98.

36. « Mise au point », Paris, 30 mars 1960. Repris dans J. Pierre, *Tracts surréalistes...*, *op. cit.*, p. 196.

réalisme³⁷ », écrivait-il avec impertinence. Le groupe répliqua à travers une seconde mise au point. La signature de Baj fut sollicitée mais le peintre italien refusa de s’immiscer dans ce différend qui s’amplifia avec les manifestations collectives de l’*Anti-Procès*, conçues par Jean-Jacques Lebel et Alain Jouffroy. Dans leur lutte contre le colonialisme, les participants rappelèrent que « tout créateur est, jusqu’à nouvel ordre, un insoumis³⁸ », ce qui amena les surréalistes à opérer un *Tir de barrage* en opposant un ferme démenti à l’idée qu’ils se raidissaient sur une doctrine « policière³⁹ ».

Si Baj se plaça à l’écart de ce tumulte, son nom fut associé à l’*Anti-Procès 2* qui se déroula du 18 juin au 8 juillet, dans le cadre de la Biennale de Venise. Dans une lettre datée du 1^{er} juillet, il se défendit d’une quelconque participation volontaire auprès de Jaguer⁴⁰. Cela ne l’empêcha pas cependant de collaborer à l’automne, à la réalisation du *Grand tableau antifasciste collectif*, dans l’atelier milanais de Roberto Crippa, en compagnie de Lebel, Gianni Dova, Antonio Recalcati et Erró. Ses généraux hideux, qui portaient en écharpe les valeurs réactionnaires de la morale et de la patrie, constituaient un affront à l’égard de l’armée française en hurlant contre les exactions que celle-ci commettait en Algérie. Ce cri de rébellion contre le nationalisme belliqueux pouvait être lu dans la lignée des positions que le surréalisme avait toujours défendues, jusqu’à reprendre finalement le principe énoncé par Breton en 1929 qui voulait qu’« en matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d’ancêtres »⁴¹. Cette affirmation implacable sanctionnait à présent le mouvement lui-même qui semblait donner des signes d’épuisement aux yeux de la nouvelle génération. Il s’agissait donc de ne pas se laisser enfermer dans un courant, quel qu’il fût.

Lors de la grande manifestation du Museum of Modern Art de New York, *The Art of assemblage*, en octobre 1961, le conservateur William Seitz plaça justement le travail de Baj dans le contexte de l’appropriation du réel. L’intégration d’éléments appartenant au quotidien, comme les passementeries, fut aussi mise en exergue à l’occasion du rassemblement

37. Jean-Jacques Lebel, « Voici comment rêve, pense, joue, écrit, se fâche un jeune surréaliste », *Arts*, n° 768, du 30 mars au 5 avril 1960, p. 2.

38. « Manifeste », Paris, 29 avril 1960. Cité par Laurence Bertrand-Dorléac, « Un tableau collectif contre la torture », *Grand tableau collectif antifasciste*, Éditions Dagorno, 2000, p. 44.

39. « Tir de Barrage », Paris, 28 mai 1960. Repris dans J. Pierre, *Tracts surréalistes...*, *op. cit.*, p. 197-204.

40. Angela Sanna, « Quatre lettres tirées de la correspondance inédite entre Enrico Baj et Édouard Jaguer », *Histoire de l’art*, n° 53, novembre 2003, p. 78.

41. A. Breton, « Second Manifeste du Surréalisme (1929) », *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.*, p. 76.

proposé par la Sydney Janis Gallery à la fin du mois d'octobre 1962 et intitulé *The New Realists*. Les représentations de meubles - réalisées à partir d'authentiques placages et marqueteries - étaient associées aux pièces des membres du groupe français et des artistes du pop américain. Elles ne s'inscrivaient plus exclusivement dans une lecture surréaliste qui comprenait la transformation des objets inertes en êtres vivants comme une agression de la logique. Les personnages de Baj ne surgissaient pas en tant que démons de l'intériorité mais prenaient ici un sens plus distancié.

Ce retrait de la subjectivité était particulièrement sensible dans la série des *Modificazioni* commencée en 1959. Baj utilisa des toiles achetées aux puces ou réalisées sur commande par l'un de ces producteurs de « croûtes » bon marché qui relevaient de deux genres traditionnels, les nus et les paysages. À ces fonds illusionnistes, le peintre ajoutait ses « ultracorps » sortis tout droit d'un univers de science-fiction. Les figures loufoques envahissaient les sites tranquilles de la Suisse (*Ultracorps en Suisse* de 1959) ou agressaient les sosies de Sophia Loren (*Des êtres d'autres planètes violaient nos femmes* de 1959) afin de symboliser toutes les menaces que l'homme avait à subir en cette fin des années 1950. Elles jugulaient la peur par le rire et semblaient s'inscrire dans un processus de dépersonnalisation.

Cette technique était visible à la même époque chez Asger Jorn comme une mise en pratique de la notion du détournement théorisée en 1956 par Guy Debord et Gil J. Wolman⁴². Elle était encore prise en charge par Daniel Spoerri à travers ses *Détrompe-l'œil* qui opéraient le collage d'objets sur des toiles ready-made d'un classicisme mièvre. À chaque fois, les poncifs picturaux étaient renversés dans une veine iconoclaste. La peinture s'apparentait à un « jeu supérieur⁴³ » qui demandait d'intervenir sur le mode du divertissement contre le goût petit-bourgeois mais aussi contre l'hypertrophie du moi créateur. Les *Meccano* que Baj réalisa entre 1963 et 1965 allèrent dans ce sens en proposant une sorte de constructivisme ludique à rebours de la véhémence gestuelle qu'il avait développée initialement.

Fait notable, il fut tour à tour invité en cette année 1965 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles pour « Pop Art, Nouveau Réalisme » (en février), à l'exposition de Gérard Gassiot-Talabot sur « la figuration narrative dans l'art contemporain » à la galerie Creuze de Paris (en octobre), et enfin à la neuvième exposition internationale du surréalisme, *L'Écart absolu*, qui se déroula à la galerie de L'Œil (en décembre). Pareille omniprésence

42. Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-9. Repris dans *Les Lèvres nues*, Éditions Allia, 1995.

43. A. Jouffroy, « De la rapidité de Steinberg à la lenteur de Baj », *Métro*, n° 3, 1961, p. 56.

confirmait sa capacité « caméléonesque » à subvertir toutes les catégories artistiques de l'époque. Ne retenir que le chiffre surréaliste dans son œuvre reviendrait en conséquence à appliquer une unique grille de lecture quand Baj désirait les croiser en un vertigineux kaléidoscope.

Il faut alors se souvenir que l'artiste était un pataphysicien convaincu et qu'il fonda à Milan en novembre 1963 un institut dédié à cette science de l'exception inventée par Alfred Jarry. C'est en effet cette appartenance qui permet de mieux appréhender la nature des rapports de Baj avec le surréalisme. D'une part, l'admiration pour l'auteur des *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll*, *pataphysicien* le rapprochait de Breton, grand adepte de l'humour noir. D'autre part, son investissement dans ce vaste champ déréglé de la connaissance pataphysicienne lui interdisait une adhésion complète à ce mouvement. Pour celui qui consentait à un savoir marqué par le principe d'équivalence – selon le mot de Boris Vian –, *être surréaliste et ne pas l'être* revenait bel et bien à une seule et même chose.

VILLA MEDICIS – ROME

DU SURRÉALISME À L'I.S., L'ESTHÉTIQUE EN HÉRITAGE OU LA RÉINVENTION DU ROMANTISME

Emmanuel RUBIO

I. Breton et l'esthétique hégélienne

Le « dépassement » de Dada par le surréalisme aurait-il trouvé, bien plus tard, et par quelque chemin de traverse, sa justification dans la critique contemporaine du futurisme par Trotsky ? On connaît l'hommage ambigu rendu par Trotsky, en 1922, aux vertus révolutionnaires du futurisme russe en général et de Maïakovski en particulier, comme sa critique virulente de la révolte artiste – associée à la catégorie marxiste de la « bohème ». Opposée à la tradition politique, sans véritable ligne de force, la révolte artistique ne peut en effet, à ses yeux, que se replier, toute jeunesse passée, vers la réaction bourgeoise. Seule la révolution d'octobre – née elle d'une tradition, d'une histoire – a permis à Maïakovski de s'inscrire, non sans douleurs, dans un mouvement plus large qu'il ne peut partager tout à fait¹.

En 1922, bien sûr, aucun contact, même indirect, entre Trotsky et Breton. Ce dernier, tellement attaché, au sortir de l'instant dada, à construire une généalogie surréaliste, si féru d'héritages, ne travaillerait-il pourtant pas à bâtir cette tradition dont le révolutionnaire regrettait l'absence ? On n'aura pas oublié la liste du manifeste, celle d'« Erutarretil », celle du second manifeste... En 1930, à la mort de Maïakovski, Breton se souviendra des analyses de Trotsky, et tiendra à s'y confronter explicitement, sans ménagement. Mais ce n'est certainement pas un hasard si celui qui, dès 1928, affirme la présence d'un « déterminisme poétique » et développe le concept de « situation » de la poésie, s'attache de manière privilégiée, au cours des années trente, à revivifier l'esthétique hégélienne pour inscrire le surréalisme dans un mouvement plus général.

1. Voir « Le Futurisme », ch. IV de *Littérature et révolution*, 10-18, 1977, p. 147-188.

Misère de la poésie, en 1932, développe ainsi la nouvelle histoire esthétique mise en place par Breton à partir de son illustre devancier, et à l'aide des concepts élaborés par ce dernier. Breton reprend explicitement le mouvement hégélien entraînant le destin artistique du symbolisme vers le classicisme et le romantisme, dont il rappelle avec précision, citations à l'appui, les principes essentiels. Surtout, dans notre perspective, il tente une première classification des mouvements modernes selon les catégories hégéliennes : naturalisme, impressionnisme, cubisme, futurisme, dadaïsme... La petite histoire hégélienne de l'avant-garde ne manquera d'ailleurs pas d'être approfondie dans le cours des années trente, et notamment dans ce texte au titre révélateur : *Position politique du surréalisme*.

L'implication politique d'une telle histoire est en effet assez évidente, et nous place au cœur même de la définition de l'avant-garde en tant que telle. Par l'institution d'une histoire de la poésie et de sa révolte, et plus précisément d'une histoire consciente, orientée, Breton définit une véritable avant-garde poétique – comparable à l'avant-garde politique – à partir du corpus hégéliano-marxiste lui-même, qui la fait immédiatement entrer en dialogue avec l'avant-garde communiste proprement dite.

Les conditions réelles de ce dialogue expliquent à partir de là deux points décisifs. Le rappel du suicide de Maïakovski, pour commencer, et plus généralement des conditions faites aux poètes en URSS signifie assez dans quelles conditions se donne à penser, au milieu des années trente, le rapport de l'art à la révolution. Derrière la mort de l'art se profile en ces années, plus brutalement, la mort des artistes, sommés de se soumettre aux dogmes staliniens. On comprendra aisément, dans ce contexte, que la mort de l'art en tant que telle n'ait pas été à l'ordre du jour, et que Breton, dans *l'Esthétique*, ait soigneusement évité les pages qui s'y rapportaient.

L'Anthologie de l'humour noir éclaire parfaitement cette perspective. On sait comment l'humour noir transpose à sa manière l'« humour objectif » que le philosophe plaçait comme terme de l'évolution romantique – et qu'abordent les toutes dernières pages de la partie historique de *l'Esthétique*. Contrairement à son modèle, l'humour noir prolonge pourtant l'ironie romantique plutôt qu'il ne l'achève. Breton, ainsi, installe le surréalisme au terme même de l'évolution romantique – mais en évitant soigneusement de faire entrer en jeu la séquence suivante dans l'édifice hégélien. Mieux, il rouvre l'histoire esthétique, en évoquant une possible synthèse dialectique, à venir, entre humour noir et hasard objectif².

2. Voir E. Rubio, *Les Philosophies d'André Breton*, à paraître à L'Age d'Homme, 2008.

Enfin, ce n'est pas à une absence d'histoire esthétique que s'oppose Breton à partir de 1932, mais bien à une histoire esthétique *autre*, fondée sur la lutte des classes plus que sur les divisions hégéliennes, et culminant dans la littérature prolétarienne ou le réalisme soviétique. Le point déterminant du geste bretonnien ne réside plus, dans une telle perspective, dans l'établissement d'une histoire des arts et de la poésie, mais bien dans le choix de la référence hégélienne – choix qui n'est pas sans poser problème dès lors que Breton ne soulève jamais la question du *renversement* de l'esthétique hégélienne. Or cette absence conduit à porter l'accent sur le romantisme à défaut de toute autre option esthétique, et contribue donc à réinstaurer explicitement un dialogue entre romantisme et marxisme – quand le deuxième pouvait prétendre avoir dépassé le premier.

Mais cette question ne saurait non plus se limiter à une mise en présence hétérogène entre les domaines esthétique et politique. Le recours à Hegel – à défaut d'une esthétique constituée par Marx lui-même – entre en effet, de la part de Breton, dans le cadre d'une stratégie plus large. Face à la lecture bolchevique du marxisme, à laquelle il est sans cesse confronté, et à partir de laquelle il découvre le corpus marxiste, Breton n'aura de cesse de retravailler ce dernier pour y réinscrire la part de la subjectivité individuelle – et ce à partir d'une pratique maintes fois renouvelée jusqu'à l'*Ode à Charles Fourier* : référence constante au développement historique de la pensée révolutionnaire, rappel de la dette marxiste à l'égard de Hegel, Feuerbach, Fourier, pour faire jouer ces derniers, à l'intérieur de la lignée révolutionnaire, contre les aboutissements les plus doctrinaires de cette même lignée. C'est ainsi par exemple que les *Vases communicants*, parus la même année que *Misère de la poésie*, convoquent en sous main la théorie hégélienne du rêve – ou les affirmations des jeunes Marx et Engels, encore influencés par Feuerbach dans *La Sainte Famille*, en faveur de l'amour³. Prémices contre conséquences ; Hegel contre Marx, et même le jeune Hegel contre le Hegel de la maturité ; le jeune Marx contre le second Marx : aucune contrebande philosophique ne sera négligée pour contrer la lecture scientiste, économiste de Marx – et réintroduire dans la dynamique révolutionnaire la part de la subjectivité. Le résultat sera double : invention d'une véritable dialectique de l'amour et du mouvement révolutionnaire ; restauration, dans le discours révolutionnaire, de ses sources proprement romantiques, dont Marx comme Hegel ont participé dans leur jeunesse, avant de le dépasser par une philosophie systématique à vocation scientifique. À défaut de relecture du ro-

3. *Ibid.*

mantisme par la philosophie, on dira au contraire que Breton tend à procéder à une relecture de la philosophie par le romantisme.

II. La mort de l'art et la passation avant-gardiste

1. Isou et la mort des arts

Or c'est à partir de ces deux points : situation dans le mouvement de l'esthétique hégélienne d'une part, invention d'une philosophie romantique de l'autre, que je voudrais tenter de cerner la ligne qui va du surréalisme à l'Internationale Situationniste, en passant par le lettrisme. Ces éléments une fois mis en place, plane en effet le sentiment que le destin de l'avant-garde pourrait tourner tout entier autour des dix dernières pages de la partie historique de *l'Esthétique* – comme si la situation du surréalisme par Breton dans l'histoire esthétique avait imposé à ses successeurs de se loger dans cette même histoire, ou de la réviser. Impossible, à partir du surréalisme, de se situer à l'avant-garde sans réinventer l'histoire d'une avant-garde qui, dans une certaine mesure, n'est rien d'autre que cette réinvention permanente, cette mise en ordre nécessaire de l'héritage.

Le rôle d'Isou dans ce processus ne peut en tout cas être minoré. Car il est certainement celui qui, depuis l'humour objectif, passe à la ruine de l'art romantique. La reprise à son compte d'une histoire esthétique transparaît ainsi de la lecture de *l'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, qui retrace l'« évolution » d'une « poésie en progrès », et tente de faire apparaître la « loi structurale de l'évolution esthétique⁴ ». La concurrence avec l'histoire surréaliste est elle-même à peine voilée : le titre de la première partie du livre, « De Charles Baudelaire à Isidore Isou » détourne à l'évidence celui de Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, d'ailleurs cité dans *l'Introduction*. Et le modèle marxiste de cette histoire est lui-même parfaitement explicité. Breton, qui avait participé à la « dictature de l'esprit » dadaïste, comparait en 1928 déterminisme poétique et matérialisme dialectique, prévisions de Marx et mots d'ordre de Lautréamont⁵. Isou, dans la *Dictature lettriste – cahiers pour un nouveau régime artistique* – n'est pas moins affirmatif : « Qu'apporte le lettrisme ? Une loi de l'évolution poétique démontrant comment la poésie évolue par elle-même, sans être touchée par aucun événement extérieur. [...] Nous n'avons trouvé qu'une seule comparaison dans un terrain voisin. C'est la découverte des lois sociales, économiques, par Karl Marx, qui enfoncera la révolution

4. Voir les titres des trois premiers chapitres de *l'Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947 et les p. 30 et 102. Abrégé dans la suite du texte en INP.

5. OC II, p. 805.

communiste, nécessaire, indubitable, logique.⁶ » La comparaison qui s'ensuit entre lettristes et bolcheviques sera filée sur plus de dix pages.

Les catégories hégéliennes sont d'ailleurs bel et bien revivifiées. Isou, qui cite l'*Esthétique*, affirme s'en démarquer, et le fait sur bien des points. Il n'en reste pas moins que le couple établi entre « amplique » et « ciselant », qui définit les diverses « hypostases » de la poésie, ne saurait être conçu hors de l'opposition hégélienne entre l'art classique – qui réalise l'adéquation parfaite entre la forme et l'esprit –, et l'art romantique. Toutes les caractéristiques de l'amplique – l'association avec l'épique, avec le sujet, le prétexte narratif⁷ – le caractérisent comme le double de l'art classique hégélien, tel que Breton le reprenait déjà dans *Misère de la poésie*, en opposition avec les caractéristiques du romantisme/ciselant – qui « élimine l'extérieur pour l'intérieur », devient réflexif et s'associe à la musique (INP, 95-99). De fait, le ciselant réalise *techniquement* « le type de la forme romantique »⁸, par l'analyse et la disjonction toujours plus poussées des composants de l'œuvre d'art, conduisant finalement à sa désagrégation.

Car c'est là évidemment la force du discours isouien que de passer, à partir de la situation bretonnienne, de la poursuite du romantisme à sa mise à mort. Alors que Breton, à partir de l'humour objectif, ultime stade de l'esthétique, prétendait rouvrir celle-ci, Isou, mettant l'accent sur la décomposition progressive de la poésie, réactive la perspective générale de l'*Esthétique* hégélienne et ouvre véritablement l'époque de l'après-guerre, que hante la mort de l'art annoncée.

Isou n'inscrit pourtant pas dans le programme lettriste la mort de l'art en tant que telle ; les polémiques avec les situationnistes en témoigneraient assez, ou ce mot d'ordre aux consonances bretonniennes : « La poésie sera lettriste ou elle ne sera plus. Mais la poésie sera lettriste ! » (INP, 61) C'est qu'Isou ne clôt pas seulement un cycle ciselant ; il prétend également ouvrir un nouvel amplique – ce qui lui assure une position privilégiée dans l'histoire de la poésie. Plus que la mort de l'art, le lettrisme promet de fait la mort *des arts* – de la poésie, du roman, de la musique, du cinéma... Car de cette mort renaissent systématiquement d'autres arts, qu'il s'agit d'inventer, de développer. *L'Introduction*, de ce point de vue, peut encore servir de modèle, dans la mesure où elle se structure dialectiquement : décomposition de la poésie d'une part, décomposition de la musique de l'autre, avant d'envisager « les possibilités

6. *La Dictature lettriste*, 1946, p. 65-66.

7. INP, 89-94. Voir notamment Hegel, *Esthétique*, t. I, Livre de Poche, 1997, p. 402.

8. *Ibid.*

d'un art nouveau⁹ ». « La lettrée reprend toutes les valeurs *valables* de la poésie et de la musique en les continuant dans une synthèse pour son propre compte. » (INP, 263) Le lettrisme fourmillera de ces définitions à forte teinture hégélienne, définissant un art par le dépassement de deux autres. Le second numéro d'*Ur* s'inspirera ainsi de la préface aux *Journaux des dieux* pour vanter « le dépassement des formes du roman et des arts plastiques que représente *la métagraphie* », envisageant par ailleurs une « photoprose », autre appellation du photo-roman, naturellement prisé par les lettristes¹⁰.

À bien y regarder, Isou prône et réalise donc ce que Hegel nommait, pour conclure le premier grand pan de *L'Esthétique*, « la fin de la forme romantique de l'art ». Sa situation, de ce fait, n'est pas sans point de comparaison avec celle du surréalisme défini par Breton. Alors même qu'il dépasse l'humour objectif par la ruine de l'art romantique en tant que telle, Isou en effet ne veut pas tenir compte de ce que cette ruine devrait impliquer, à savoir la sortie définitive de *l'Esthétique*.

Il reste d'ailleurs difficile de comprendre la place que le surréalisme tient dans l'histoire de l'art d'Isou, soit après le dadaïsme dans une histoire du cisèlement. Nul doute en effet que le dadaïsme n'ait été plus ciselant que le surréalisme. La séquence dada-surréalisme, de ce point de vue, s'intègre avec la plus grande difficulté dans le schéma de dépérissement de l'art isouien, monodirectionnel, et ce d'autant plus que le dépassement du dadaïsme, selon Isou lui-même, ne peut être opéré que par l'abandon du mot, soit par le lettrisme. De cet embarras témoignent, dans *l'Introduction*, les multiples définitions du surréalisme l'assimilant au dadaïsme : « le surréalisme, dadaïsme concret et visible dans l'écriture même » (31) ; « Le dadaïsme émouvant, c'est le surréalisme » (58) ; le surréalisme est « une stagnation du dada » (80) ; « le dadaïsme et le surréalisme, les nimbes des ciseleurs » (104). Ou encore : « Le surréalisme, c'est le néodadaïsme intensifié. [...] Breton est à mentionner parce qu'il a réussi à ancrer dans la création la destruction de Tzara. Le surréalisme, en rendant la poésie à tous, détruira la poésie par la facilité. » (30) Manifestement inspiré des déclarations surréalistes sur le nettoyage des écuries d'Augias littéraires, le paradoxe inspirera à son tour la caractérisation du lettrisme par Debord dans son « Manifeste pour une construction de situation¹¹ ».

9. INP, titre de la troisième partie de l'ouvrage.

10. *Ur*, n° 2, 1952, p. 24.

11. « Le lettrisme d'Isou a été une sorte de *dadaïsme en positif*. Il propose une création illimitée d'arts nouveaux, sur des mécanismes admis. Dans l'inflation des valeurs

La naissance du surréalisme, de fait, résiste à l'histoire lettriste et la situation même du lettrisme s'en trouve affectée. Dans son mouvement ciselant, le lettrisme peine à se distinguer des expériences les plus radicales de Dada – les polémiques avec Hausmann le rappellent. Dans son mouvement de dépassement de dada, le lettrisme se retrouve de fait en concurrence avec le surréalisme – plutôt qu'il ne le dépasse. Entièrement axé sur un mouvement historique des avant-gardes, le lettrisme ne construit de fait qu'une contemporanéité théorique avec le surréalisme.

2) Debord : la mort de l'art

La situation de Debord s'éclaire de cet échec théorique, achevant d'une part l'histoire de l'art et non le seul romantisme, trouvant d'autre part une place au surréalisme dans le processus. Pour ce qui est du premier point, la dette vis-à-vis d'Isou ne peut être négligée, pas plus d'ailleurs que le caractère progressif de son dépassement. Les « Prolégomènes à tout cinéma futur » (publiés dans *Ion*), qui jouent d'un détournement kantien non sans résonance bretonnienne (« Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », 1942), annoncent ainsi « la mort du cinéma discrétant » pour que « commence un autre amplique » et poursuivent le détournement bretonnien : « Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien. » (OD, 46) Ce n'est qu'un peu plus tard, et après la rupture avec Isou, que la mort de l'art est proclamée en tant que telle. Encore est-il parfois difficile de faire le départ entre les deux positions, tant une certaine rhétorique leur est commune.

Le rapport au surréalisme, en tout cas, se modifie d'autant. Les lettres à Hervé Falcou, reproduites dans *Le Marquis de Sade a des yeux de fille* témoignent assez de l'inspiration proprement surréaliste du jeune Debord – qui se mêle encore un temps, et sans heurts, avec l'enthousiasme de la découverte lettriste. On sait comment, dans une même lettre, il envisage un moment de « s'engager » presque indifféremment aux côtés de Breton ou Isou. Avec la fréquentation des thèses de ce dernier viennent pourtant les premières critiques, nettement isouiennes. Aux surréalistes, Debord reproche notamment leur culte de la poésie, leur penchant occultiste, « leur *ignorance totale* de l'Économie Politique », mais aussi « leur profonde incompréhension de l'évolution des arts – à laquelle ils ont brillamment participé d'ailleurs ». Breton, trop peu sensibles aux disciplines non poéti-

expliquées, le dernier intérêt qui restait à ces disciplines s'en détache. » (Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 106. Abrégé par la suite en OD, suivi du numéro de page).

ques, « ignore Joyce, il ignore Pirandello, il ignore même Éric Satie¹² » : on aura reconnu là les maîtres du ciselant admirés d'Isou.

La donne change pourtant lorsque la mort des arts cède la place à la mort de l'art. Dès lors en effet que le dépassement de dada ne saurait plus passer par le nouvel amplique isouien, le regard revient sur la transition dada/surréalisme. Le surréalisme prend alors deux visages bien différents, qui déterminent le double héritage situationniste. D'une part en effet, il a nettement proposé le dépassement de l'esthétique vers la vie, comme le précise le « Manifeste pour une construction de situations », de septembre 1953 : « L'Art Moderne pressent et réclame un au-delà de l'Esthétique, dont ses dernières variations formelles ne font qu'annoncer la venue. À cet égard, l'importance du surréalisme est d'avoir considéré la Poésie comme simple moyen d'approche d'une vie cachée et plus valable. » (OD, 106)

On sait assez comment « la poésie nécessairement sans poèmes » de Debord prolonge « la poésie au besoin sans poèmes » de Breton. Et les multiples détournements, dans le cadre de l'Internationale Lettriste, ne font qu'indiquer l'importance de cette dette (« cadavre de Prévert », Projet d'embellissement rationnel de la ville de Paris, carte psychogéographique...) ¹³.

Le mouvement de dépassement de l'art ne saurait pourtant avoir à être recommencé s'il avait été complet. Ici naît la critique d'un surréalisme qui n'a su complètement quitter le domaine de l'Art – et dont les oripeaux esthétiques et mystiques doivent être critiqués sans recours. *L'Esthétique* a permis au surréalisme de sortir de l'instant abstrait de la mort de l'art proclamée par dada. Encore faut-il, pour retrouver un dadaïsme concret, effectif – qu'entend incarner l'IS – la mener à terme. Où l'on retrouve le fameux jugement de *La Société du spectacle* : « le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer ».

III. Vers une philosophie romantique

Revenant à cette formule de *La Société du spectacle*, « le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer », on ne manquera pas d'ailleurs d'y lire un détournement. L'alternative en effet reprend telle quelle la critique par Marx, dans sa « Contribution à la critique de la philosophie du droit », du « parti politi-

12. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, Fayard, 2004, p. 140.

13. Voir notamment E. Rubio, « Paris à la dérive, du surréalisme à l'Internationale Situationniste », *Le Voyage à Paris, Ritm*, n° 37, Université Paris X, 2007, p. 175-187.

que pratique », qui souhaitait « supprimer la philosophie sans la réaliser », et du « parti politique théorique » qui « croyait pouvoir réaliser la philosophie sans la supprimer¹⁴ ». Pour Isou, les surréalistes occupaient la place des « nihilistes narodnitchistes », les existentialistes celle des « raspoutiniens » et des « néo-criticistes », que le Lénine lettriste venait surpasser par son programme révolutionnaire¹⁵. Pour Debord, dada se rapproche de Feuerbach, le surréalisme des jeunes hégéliens – tous deux romantiques et dialectiquement dépassés par l'Internationale Situationniste, qui ne s'arroge rien moins que la place de Marx lui-même.

À bien y regarder, un tel dépassement vers la scientificité marxiste est pourtant problématique. Le *Relevé des citations ou détournements de La Société du spectacle* témoigne ainsi d'une forte présence du jeune Marx, feuerbachien et encore romantique, qu'avaient déjà mis à contribution les surréalistes. Comment éviter l'usage décisif, dans *La Société du spectacle*, des *Manuscrits* de 1844 ? La référence est d'autant moins anecdotique qu'elle renvoie au médiateur par excellence que fut pour Debord Henri Lefebvre – lui-même longtemps au contact des surréalistes. C'est à ces mêmes manuscrits en effet que revient explicitement la critique de la vie quotidienne et son concept central : celui d'aliénation, qui permet l'intégration de l'individu dans le processus révolutionnaire.

Debord d'ailleurs, dans son maître livre, recourt volontiers au concept d'aliénation, comme pour la Thèse 30 ou 32. Un déplacement se note pourtant par rapport à Lefebvre, dans le privilège accordé à la séparation. Le concept, il est vrai, ne peut être donné pour absolument neuf, et n'est pas absent par exemple de la *Critique de la vie quotidienne*, qui offre même, par le jeu des citations, quelques références marxistes explicites, à *La Sainte Famille* – pour l'homme « séparé de l'existence en général » et du « monde des objets¹⁶ » – ; ou à la critique marxiste de la liberté bourgeoise, pour la séparation d'avec les autres hommes (CVQ 183). Dans l'introduction à la seconde édition, le terme apparaît à nouveau sous la plume de Marx, à partir des *Manuscrits* de 1844, décrivant « l'appropriation comme *aliénation, séparation...* » (CVQ, 69).

La dernière occurrence, dans ce contexte, n'est pas sans intérêt : elle traduit en effet, de la main de Lefebvre, *Entfremdung*. Or de l'avis d'Émile

14. Karl Marx, *Œuvres philosophiques*, t. I, trad. Jean Molitor, Costes, 1927, p. 94-95. L'origine est indiquée dans le *Relevé des citations...* (repris dans OD, p. 870), mais pour une partie seulement de la dialectique marxiste.

15. *La Dictature lettriste, op. cit.*, p. 67.

16. Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, L'Arche éd., 1977, p. 168. Les références à cette édition se feront désormais par l'abréviation CVQ suivie du numéro de page.

Bottigelli, qui traduit les mêmes *Manuscripts* pour les Éditions Sociales, *Entäusserung* (soit proprement « aliénation »), et *Entfremdung*, bien souvent redoublés dans le texte marxiste, ne peuvent vraiment se distinguer l'un de l'autre, et renvoient tous deux à l'« aliénation¹⁷ ». Le glissement est d'ailleurs identique sous la plume de Debord. Ainsi de la thèse 26 : « Avec la séparation généralisée du travailleur et de son produit, se perd tout point de vue unitaire sur l'activité accomplie [...] ». Aucune référence n'est donnée dans le *Relevé*, mais il n'est pas difficile de revenir aux pages des *Manuscripts* traduites par Lefebvre : « Une conséquence immédiate du fait que l'homme est aliéné du produit de son travail [...] » (CVQ, 71). La même chose se reproduit avec la thèse 33, qui clôt la première section, dont la fin peut à nouveau être rapproché de Marx/Lefebvre : « Premièrement [le travail aliéné] aliène la vie de l'espèce et la vie individuelle » (CVQ 70). Le glissement est d'autant plus sensible que cette même thèse 33 semble redoubler la thèse précédente, centrée sur « l'aliénation ».

Il est ainsi permis de se demander si « séparation » ne vient pas finalement résoudre le problème posé, pour les traducteurs de Hegel et Marx, par l'*Entfremdung*, le fait d'être rendu étranger, qui dédouble si souvent l'*Entäusserung*, et pour lequel Jean Hyppolite, dans sa traduction de *La Phénoménologie de l'esprit*, avait proposé l'improbable « extranéation¹⁸ ». Une telle hypothèse s'appuierait pourtant sur une vision simplifiée de la traduction, ne prenant pas en compte le *jeu* significatif introduit par l'ambiguïté des équivalences – qui fait que « séparation », en français, recoupera également la traduction d'autres termes allemands. Dans la mesure où les deux termes sont employés « dans un sens très voisin » par Hegel, selon Hyppolite lui-même, et quasiment indissociable par Marx, selon Bottigelli, l'effet de sens, de l'aliénation lefebvrienne à la séparation debordienne, de l'*Entäusserung* à l'*Entfremdung*, ne serait encore que de variation, de démarquage personnel.

On notera pourtant, dans ce contexte, une différence frappante : quelles que soient leur fortune marxiste et leur malléabilité, « aliénation » renvoie d'abord à un objet, tandis que séparation renvoie d'abord aux relations entre personnes. Or cette différence, au regard des *Manuscripts* de 1844, pourrait bien rendre compte de la radicalisation supposée par le glissement linguistique. Marx, s'interrogeant à la fin du premier manuscrit sur la naissance de l'aliénation en tant que telle, à savoir l'aliénation du

17. Voir sa traduction dans : Karl Marx, *Manuscripts de 1844*, Éditions Sociales, 1962, p. 57 et sa note p. 56.

18. G. W. F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, t. II, Aubier, 1987, p. 49.

travail, revient en effet sur la situation du maître et de l'esclave. L'analyse s'arrête avec l'interruption du manuscrit. Mais un tel retour amont justifierait assez la promotion du concept de séparation. La « séparation » pourrait en effet comprendre à la fois l'aliénation en tant que telle, et le rapport du maître à l'esclave, tout en rapportant la première au second. C'est d'ailleurs ce que n'hésitera pas à faire Vaneigem, en ouverture du chapitre du *Traité de savoir-vivre* consacré à la séparation : « Les hommes vivent séparés les uns des autres, séparés de ce qu'ils sont dans les autres, séparés d'eux-mêmes. L'histoire des hommes est l'histoire d'une séparation fondamentale qui provoque et conditionne toutes les autres : la distinction sociale entre maîtres et esclaves.¹⁹ »

Cette lecture du concept est d'autant plus déterminante qu'elle fait le lien entre les maîtres mots des deux polémistes : séparation d'une part, vie/survie de l'autre, dont le rapport à la lutte de reconnaissance est on ne peut plus évident (c'est pour avoir préféré la survie à la lutte à mort que l'esclave est esclave).

De ce point de vue, on pourrait même rapprocher l'entreprise situationniste de l'orientation suivie par Bataille, au milieu des années trente, qui voulait « indiquer de quelle façon il est possible de passer du plan du *Manifeste communiste* à celui de la *Phénoménologie de l'esprit*²⁰ ». En 1935, le mouvement éphémère de Contre-attaque, commun avec les surréalistes, avait ainsi tenté de promouvoir un usage marxiste de « maître » et « esclave », à même de renouveler le prestige du lexique révolutionnaire et d'enflammer « l'exaltation affective » des militants. Vaneigem, dans son *Histoire désinvolte du surréalisme*, a critiqué l'aspect mythifiant et mystificateur de l'entreprise²¹, d'ailleurs vite abandonnée par les surréalistes eux-mêmes. On n'en remarquera pas moins une continuité dans le travail du corpus hégéliano-marxiste, et dans le but de ce travail : le réinvestissement de la subjectivité individuelle dans le mouvement révolutionnaire.

Le discours révolutionnaire ne saurait pourtant se polariser sur la lutte du maître et de l'esclave sans orienter polémiquement les rapports humains et laisser peu d'espace, finalement, à la conception des rapports entretenus par les maîtres sans esclaves. L'orientation suivie par Vaneigem est assez éclairante. Pour dire la lutte ou la création, la lutte *et* la création, il est en effet amené à procéder à *deux* dérivations du corpus

19. Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Folio Actuel, 2005, p. 152.

20. Georges Bataille, lettre à Kojève de novembre 1935, dans *Choix de lettres 1917-1962*, Gallimard, « Les Cahiers de la N.R.F. », 1997, p. 120.

21. J.-F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Éditions de l'instant, 1988, p. 138.

marxiste. Du côté de la lutte : retour à la dialectique du maître et de l'esclave ; du côté de la création : retour à Fourier. Ici encore, l'héritage surréaliste est flagrant, par l'intermédiaire de l'*Ode* bretonnienne. Reste que les deux retours amont ne vont pas nécessairement dans le même sens. Car le désir chez Fourier et les rapports humains ne sont pas essentiellement polémiques. De l'amour et du désir d'amour au désir de reconnaissance et à la lutte à mort se tisse ainsi une tension, qui pourrait bien engager une relecture de Hegel. Selon Jean Wahl, ou Kojève, c'est en effet le fait même de la *Phénoménologie*, par rapport aux œuvres de jeunesse du philosophe, que de substituer l'un à l'autre, d'instaurer la lutte pour la reconnaissance en lieu et place de l'union des amants, réduite à la portion congrue dans le nouvel édifice philosophique en cours. Et il est fort possible que Debord n'ait pas été insensible aux effets de cette substitution – qu'il ait même tendu, par la réhabilitation de « séparation », à y résister.

Boris Donné a bien noté en effet comment « le terme de *séparation*, même employé en un sens apparemment générique et abstrait, doit à ses résonances affectives latentes une bonne part de sa force. » Revenant au film de 1961, *Critique de la séparation*, qui peut passer pour instituer l'usage nouveau du concept, il rappelle ainsi le jeu perpétuel sur le double registre, amoureux et social, qui le caractérise²². Mais il faut encore, pour expliciter vraiment le travail philosophique à l'œuvre, revenir à l'une des notes du *Relevé des citations ou détournements de La Société du spectacle* – celle qui concerne le fragment 29 : « “Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé” : détournement de Hegel, *Œuvres théologiques de jeunesse* : “Dans l'amour, le séparé existe encore mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant” »²³.

Le spectacle serait-il le reflet inversé de l'amour ? Le statut même du détournement se doit bien sûr d'être interrogé. Que reste-t-il de la proposition initiale dans la résultante ? L'amour en tant que tel n'apparaît pas dans ces premières pages de *La Société du spectacle*. Serait-il présent dans ce terme même de séparation – et ce de manière aussi occultée que centrale (« La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle ») ?

On connaît les conclusions du « Portrait de Guy-Ernest en jeune libertin », tracé par Jean-Marie Apostolidès, selon lequel après 1960 la passion de la révolution, pour Debord, se substituera à une idéologie de l'amour courtois, et « tiendra la place exacte qu'occupait à l'origine sa

22. Boris Donné, *Pour mémoires*, Allia, 2004, p. 99.

23. *Relevé des citations ou détournements de La Société du spectacle*, Farandola, 2003, p. 5-6. Absent de OD.

conception des rapports amoureux et sexuels²⁴ ». Plus que de « substitution » pourtant, il faudrait peut-être parler de transsubstantiation, le concept même, dans *Critique de la séparation* absorbant en quelque sorte la force restée inaccomplie de l'amour défunt. Il ne saurait d'ailleurs s'agir là d'un travail inconscient, comme l'indique à sa manière la même note du *Relevé des citations ou détournements de La Société du spectacle*, renvoyant, pour cette même proposition 29, à la première phrase du film *La Société du spectacle*. Le statut de la citation des *Œuvres de jeunesse* hégéliennes, détournée dans le livre, pouvait encore faire débat ; il n'en est plus de même en effet, en 1973, dès lors que cette même citation, telle quelle, ouvre désormais le film, accompagnée d'une « séquence sur Alice » et de la dédicace à la même.

Par ce fait, Debord lie fortement amour et révolution, revisitant une des antennes du mouvement surréaliste. Et pour ce faire, relit entièrement Marx par un retour au premier Hegel, dont la jeunesse romantique n'est plus à établir. Au décentrement individuel par la lutte des classes et la raison de l'histoire répond une possible intégration subjective du mouvement historique. Or c'est ici que l'héritage surréaliste revient, d'une manière indirecte mais non moins forte. Car la construction debordienne est d'autant plus frappante qu'elle reprend presque exactement un des premiers détournements philosophiques opéré par le surréalisme. Sans disposer des *Écrits de jeunesse* de Hegel, Aragon s'était en effet, dès 1924, dans *Le Paysan de Paris*, attaché aux particularités de la *Philosophie de l'esprit* pour promouvoir la rencontre amoureuse au centre du système hégélien – relisant profondément celui-ci²⁵. S'était ainsi défini un hégélianisme surréaliste bien particulier – nettement opposé à l'hégélianisme de Kojève – un hégélianisme érotique, pourrait-on dire, auquel Breton se montra toujours fidèle et qui éclaire sans aucun doute les pages les plus vibrantes de *L'Amour fou*. Comme à son habitude, Debord préfère développer la critique du réel plutôt que l'éloge des paradis retrouvés, la séparation plutôt que l'union merveilleuse. Il n'en reste pas moins que s'établit ici un fil conducteur caché.

La filiation ainsi ne s'inscrit peut-être pas seulement dans la réécriture permanente d'une histoire des avant-gardes à partir de la dialectique marxiste. Elle se ferait également dans un travail recommencé de cette même dialectique, afin de réintégrer dans le processus révolutionnaire la part même de la subjectivité – travail qui passe essentiellement par le recours

24. J.-M. Apostolidès, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Flammarion, « Champs », 2006, p. 35.

25. Voir E. Rubio, « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », in *L'Atelier d'un écrivain, le XIX^e siècle d'Aragon*, PUP, 2003, p. 55-69.

aux prédécesseurs de Marx, ou au jeune Marx lui-même. Si l'avant-garde se révèle indissociable de l'horizon hégéliano-marxiste, dont elle adopte la téléologie, elle ne manque pas de lui résister aussi bien, en contestant l'asséchante rationalité de ses cadres, comme la disparition de la subjectivité qu'il finit par impliquer. C'est bien ce double mouvement que nous retrouvons finalement à l'œuvre, du surréalisme à l'Internationale Situationniste. Hégélianisation de l'histoire littéraire et artistique, sur le modèle de la philosophie et la politique marxiste d'une part ; relecture d'autre part de la lignée marxiste à partir de l'expérience littéraire et artistique – qui réoriente le mouvement vers une libération de type romantique. À l'issue de ce double mouvement, l'avant-garde n'accompagne plus seulement le projet de révolution marxiste. Elle en propose au contraire une variante essentielle.

UNIVERSITÉ PARIS X-NANTERRE

DEBORD & CHTCHEGLOV, BOIS & CHARBONS : LA DÉRIVE ET SES SOURCES SURREALISTES OCCULTÉES

Boris DONNÉ

Lorsque l'on cherche à cerner l'empreinte laissée par le surréalisme dans la sensibilité et la pensée du fondateur du mouvement situationniste, une page parmi tant d'autres s'impose à l'esprit : l'ouverture de *L'Amour fou*, où Breton évoque les figures hiératiques qui peuplent son « théâtre mental » – « des êtres théoriques que j'interprète comme des porteurs de clés : ils portent les *clés des situations*¹. » Mais ce rapprochement est une fausse piste : les situations dont Debord a mis la construction au cœur du programme situationniste ne sont pas directement liées à ces personifications. Il n'en est pas moins tentant de détourner l'allégorie imaginée par Breton pour interpréter un moment décisif de la trajectoire de Debord : sa brève année de complicité avec Ivan Chtcheglov, *alias* Gilles Ivain (juin 1953-juin 1954). Pour Debord, nul n'aura été plus que Chtcheglov un « porteur de clé », gardien du « secret des attitudes les plus significatives » qu'il devait adopter dans les années suivant leur rupture, puisque celui-ci est à l'origine de deux thèmes centraux dans l'imaginaire et de la théorie situationnistes : la dérive et la psychogéographie.

Or cette clé dont Ivan Chtcheglov était le porteur était une clé surréaliste. C'est l'un des paradoxes du parcours de Debord : toute sa première décennie, l'époque de l'Internationale lettriste (1952-1957) puis des débuts de l'Internationale situationniste (fondée en 1957), se caractérise par un rejet violent du surréalisme, accusé d'avoir conduit l'avant-garde dans une impasse – et en même temps par une influence presque partout sensible du modèle, des idées et des références surréalistes. On laissera ici de côté la façon dont cette contradiction s'est développée² pour s'attacher à

1. Les références aux œuvres de Breton sont données dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 3 tomes parus, 1988, 1992 & 1999 : ici OC II, p. 675.

2. Jérôme Duwa l'a analysé dans « Guy Debord et le surréalisme : un ennemi du dedans ? », *Archives & Documents situationnistes*, n° 4 (automne 2004), p. 49-89. Voir aussi Hervé Girardin, « Guy-Ernest Debord vs. Dédé-les-Amourettes », *Mélusine*, n°XXIII, 2003, p. 111-122.

mettre au jour ses causes premières, en avançant l'hypothèse suivante : Chtcheglov a incarné, à un point crucial du développement intellectuel de Debord, le *retour du refoulé surréaliste*.

Guy Debord à l'école du surréalisme

Pour comprendre l'attitude ambivalente de Debord vis-à-vis du surréalisme, il faut d'abord conjecturer quand et comment il l'a découvert.

Il n'a pas grandi dans un environnement familial *a priori* très propice à son épanouissement intellectuel ; son éducation littéraire est essentiellement passée par l'école. Il ne faut pas l'imaginer comme un adolescent en rébellion contre l'institution scolaire. S'il accuse deux ans de retard à l'entrée au lycée, ce n'est pas en raison d'un tempérament indocile, mais des déménagements de sa famille pendant la guerre. Jusqu'à la 1^{ère} classique (1949-50), Guy est un élève appliqué, souvent premier dans les matières littéraires. Il a intégré la culture que l'école avait à charge de lui transmettre grâce aux outils qu'elle mettait à sa disposition : les manuels scolaires. Si l'on examine l'origine des fragments qu'il a détournés fin 1957 pour composer ses *Mémoires*, on est frappé de la quantité d'éléments puisés dans de tels manuels, ainsi que dans une anthologie d'auteurs classiques. La littérature du XVII^e siècle formait alors le cœur de la culture littéraire transmise à l'école. Ce classicisme auquel il est toujours resté fidèle, Debord l'a découvert (comme aussi, sans doute, la poésie du XIX^e siècle) en utilisant les outils dont la pédagogie d'alors imposait l'usage : les manuels d'histoire littéraire lansoniens, qui donnent une vue d'ensemble de l'œuvre d'un écrivain, évoquent rapidement son destin et sa carrière avant de le replacer dans l'histoire des écoles, des mouvements et des courants ; et les anthologies et recueils de morceaux choisis – la lecture directe d'œuvres complètes n'était pas la priorité d'un système préférant donner à tous les élèves un socle commun de connaissances synthétiques, de seconde main, plutôt que de favoriser une expérience directe et personnelle des textes.

Jusqu'à la fin de la 2^{de}, la culture littéraire de Guy Debord est solide, mais convenue, voire scolaire, malgré sa sensibilité. Il est peu probable qu'il soit sorti du chemin tracé par ses professeurs et par les manuels pour découvrir une modernité alors soigneusement écartée des programmes. Ses lectures personnelles l'ont mené tout au plus jusqu'à Apollinaire. S'il lui arrive de lire des auteurs contemporains, ce sont plutôt ceux qui occupent alors le devant de l'actualité littéraire, comme Sartre et Camus. Le seul contact que ce jeune homme, avant 1949, a pu avoir avec certains aspects du surréalisme s'est fait sous une forme vulgarisée : à travers les

chansons et les dialogues de films de Prévert, qu'il aime comme tous les adolescents de sa génération, et à travers certaines œuvres d'un écrivain vedette comme Cocteau.

Mais au printemps 1949, Debord croise le premier « porteur de clé » de sa destinée. Dans la classe de 2^{de} classique B du Lycée Carnot de Cannes où il est inscrit débarque en cours d'année un garçon beaucoup plus jeune que lui : Hervé Falcou, qui n'a pas tout à fait 15 ans quand lui en a presque 17 ans et demi³. Mais la précocité d'Hervé et les nombreuses affinités que les deux adolescents se découvrent (tous deux orphelins de père, haïssant le second mari de leur mère, élevés en grande partie par leur grand-mère, sentent planer sur eux la menace de la tuberculose), font naître entre eux un lien qui est plus que de l'amitié, et qu'ils vivent comme une sorte de gémellité imaginaire. Bien qu'il soit le plus jeune, c'est Hervé qui a l'ascendant sur son aîné. Les lettres que Guy adresse à son ami⁴ quand celui-ci retourne à Paris, à la rentrée de septembre 1949, le montrent sans cesse en demande vis-à-vis de lui. Il le supplie de revenir le voir pour les vacances, fait de lui son confident et même son mentor : il lui envoie les poèmes qu'il écrit et lui rend compte des progrès de ses lectures. « Je commence à connaître les *Illuminations*. Je lis *L'Amour fou*. J'ai en ce moment plusieurs livres que je n'ai pas encore ouverts [...] ces livres sont *Le Paysan de Paris*, *Seuls demeurent* et *Feuillets d'Hypnos* », lit-on dans une lettre de la fin 1950. Ces lettres nous persuadent aisément que c'est Hervé qui l'a initié au « philtre d'absolu ». Lui avait eu beaucoup plus de facilité que Guy pour découvrir très jeune les surréalistes. Il était issu d'une famille où l'on avait le goût des livres : son grand-père maternel s'était constitué une riche bibliothèque de classiques, d'écrivains du XIX^e et du début du XX^e siècle ; élevé en partie par sa grand-mère, dans le midi, Hervé avait pu très tôt, à la différence de Guy, assouvir dans cette bibliothèque un désir avide de lecture. Entre 1946 et 1949 il était retourné vivre à Paris auprès de sa mère : artiste peintre, celle-ci évoluait dans un milieu très cultivé, et fréquentait surtout des artistes et des intellectuels. Avant de se remarier à un ingénieur, Jacques Blanc, elle avait été courtisée par Roger Caillois, qu'Hervé ne lui a jamais pardonné d'avoir repoussé. Caillois était encore auréolé de son passage fracassant dans le groupe surréaliste : difficile d'imaginer que le jeune Hervé, séduit plus que sa mère par l'intelligence aigüe de l'auteur du *Mythe et l'homme*, n'ait pas

3. Falcou est né le 23 juin 1934, Debord le 28 décembre 1931 ; le premier est en avance d'une année scolaire, le second en retard de deux.

4. Elles sont publiées en fac-similé dans le volume intitulé *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, Fayard, 2004.

trouvé le moyen de se procurer les revues où celui-ci avait publié avant-guerre ses textes les plus importants. En découvrant le surréalisme, il trouvait de quoi transformer sa détestation instinctive de son beau-père en une révolte beaucoup plus consciente d'elle-même, dirigée contre la famille bourgeoise et contre l'ordre imposé par la société.

Ces idées délétères ont dû être accueillies avec passion par Debord, et sceller la complicité des deux adolescents. Les quelques mois qu'il passent ensemble à Cannes à la fin de l'année de 2^{de} sont placées sous le signe du surréalisme : les documents reproduits dans *Le marquis de Sade a des yeux de fille* montrent qu'ils pratiquent ensemble, peut-être en classe, divers jeux surréalistes, s'essayent à l'écriture automatique et s'amuse à prolonger la liste des projets d'embellissements irrationnels de la ville de Paris. Guy Debord a sans doute conscience d'être en retard sur Hervé dans l'exploration de cet univers, et s'applique à rattraper aussi vite qu'il le peut l'avance de son camarade.

En élève appliqué, il a vu tout le profit qu'il pouvait tirer des manuels d'histoire littéraire, des anthologies et des recueils de morceaux choisis. C'est tout naturellement à de semblables instruments qu'il recourt pour investir le surréalisme. *L'Histoire du Surréalisme* (1945) de Maurice Nadeau lui fournit un exposé synthétique, clair et précis sur l'histoire du mouvement. Elle est complétée par un volume de *Documents surréalistes* (1948). Bien sûr, en 1950-1951, Debord lit petit à petit les classiques du surréalisme – au moins en tout cas *Nadja*, *L'Amour fou*, *Le Paysan de Paris*, les poèmes de Char et d'Éluard ; mais malgré tout, sa découverte enthousiaste du mouvement est plutôt liée à *l'Histoire* de Nadeau.

Le fait que Debord s'initie au surréalisme surtout à travers l'ouvrage de Nadeau, et qu'il reste marqué par la présentation qu'en donne celui-ci, est d'importance. Plus que sur les œuvres individuelles, cette *Histoire* insiste, par son projet même, sur l'histoire collective du groupe, les débats théoriques et politiques, les dissensions et les divisions. Le souci de Nadeau de reproduire des documents devenus introuvables met l'accent, dans la production surréaliste, sur les tracts les plus violents des années vingt et sur la grande période des scandales : l'exploration de l'imaginaire, et ses résultats concrets dans la production poétique des membres du groupe, passent à l'arrière-plan par rapport à la critique de la littérature et au projet révolutionnaire.

Aux *Documents* rassemblés par Nadeau s'ajoute un second recueil de morceaux choisis, dont la forme parodie celle des anthologies familières à Debord : *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton. Elle lui révèle les ancêtres que le surréalisme s'est inventés, Vaché et Cravan entre autres ; long-

temps il ne les connaîtra que de seconde main, à travers les extraits choisis par Breton et les notices ferventes que celui-ci leur consacre. Quant à Cravan, c'est peut-être moins ses textes mêmes qui font impression sur Debord que la présentation que Breton donne du personnage.

En 1950-1951, Debord n'a donc acquis du surréalisme qu'une connaissance probablement rapide, superficielle, en grande partie de seconde main, et légèrement faussée par l'optique adoptée par Nadeau. Or dès le printemps 1951, il se rallie au lettrisme d'Isidore Isou, dont l'esthétique s'écarte assez radicalement de l'esthétique surréaliste, et dont l'ambition est d'opérer le dépassement des avant-gardes qui l'ont précédé ; Debord lui-même allait fonder l'année suivante un mouvement dissident, l'Internationale lettriste, qui radicalise cette ambition. Il s'engageait dans une critique *a priori* du surréalisme sans avoir pris le temps de l'assimiler véritablement, et alors qu'il n'avait fait qu'en survoler les œuvres majeures. Ainsi s'explique qu'Ivan Chtcheglov ait pu quelques mois plus tard injecter dans l'IL des thèmes, des idées et des références presque tous surréalistes, sans que Debord ait immédiatement conscience de leur origine.

Ivan Chtcheglov ou le détournement sauvage

Ivan Chtcheglov⁵, dont Debord fait la connaissance en juin 1953, est quant à lui imprégné des textes surréalistes. Né le 16 janvier 1933, il est un peu plus jeune que Debord, comme Falcou, et il a eu aussi l'occasion de découvrir le surréalisme dès l'adolescence : son père, inscrit au PC depuis 1911, vénère le camarade Aragon. Il est naturellement abonné à *L'Humanité*, mais Ivan lit aussi *Combat*, où André Breton donne régulièrement des entretiens et des tribunes (c'est dans *Combat* par exemple qu'il prend la défense du scandale lettriste organisé à Notre-Dame par Serge Berna et Michel Mourre, à Pâques 1950). À la fin des années quarante, la famille Chtcheglov vit à Paris dans une certaine aisance : Ivan est scolarisé dans un lycée privé réputé, l'École alsacienne, où il côtoie des camarades passionnés comme lui de littérature ; et ses parents semblent lui laisser assez d'argent pour qu'il se constitue une bibliothèque assez fournie, avec une prédilection pour les surréalistes. Par rapport à Debord, Chtcheglov possède donc du surréalisme une connaissance plus ancienne, plus intime, et de première main ; peut-être aussi plus passionnée, plus innocente. Passé l'éblouissement de la découverte, Debord a presque

5. Sur cette figure essentielle dans la vie et l'œuvre de Debord, voir : Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Allia, 2006.

immédiatement considéré le mouvement avec un regard critique, cherchant à en marquer les limites afin de pouvoir se situer par rapport à ces ancêtres encombrants ; Chtcheglov, de façon beaucoup moins réfléchie, s'est contenté de s'imprégner de textes qui le captivent. Car sa sensibilité présente un trait remarquable : la difficulté à marquer les frontières entre l'imaginaire et le réel, l'intérieur et l'extérieur. Il y a chez lui une forme d'innutrition littéraire qui confine au détournement sauvage : il s'approprie tout ce qui le touche dans les œuvres d'autrui, et l'intègre si profondément qu'il ne fait plus guère de différence entre ces emprunts et sa personnalité propre. Cet épanchement du songe littéraire dans la vie réelle se manifeste de façon aiguë dans sa perception des lieux, des décors, des ambiances. Aussi est-il sensible à tout ce qui, dans les ouvrages surréalistes, favorise le voyage immobile, et enseigne à transfigurer le décor le plus ordinaire en un lieu insolite, saturé de signes mystérieux, propice aux rencontres capitales.

Le Paysan de Paris lui montre par exemple comment l'on peut, concrètement, projeter l'imaginaire de l'exploration géographique sur la déambulation urbaine. Pour iriser le réel à travers le prisme de l'imagination, il suffit d'être attentif à tout ce que recèlent les affiches, les enseignes, les plaques ; il suffit d'être sensible aux ambiances qui caractérisent certains lieux et les isolent dans le tissu de la ville, de faire l'effort d'imaginer les secrets que cachent les êtres qu'on y croise. Plus qu'aux résultats concrets auxquels Aragon parvient sur quelques lieux particuliers, Ivan s'attache dans ce livre à une méthode générale d'appréhension poétique de l'espace urbain. Semblablement, dans *Nadja*, il succombe à l'étrange séduction qui émane de l'héroïne, « créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable » (OC II, p. 716).

Inspiré par ces modèles, Chtcheglov a appris à déambuler dans la ville en *voyant*. Sa vaste culture littéraire, son goût pour les mythes, les légendes, les romans médiévaux, pour le mystère et le merveilleux présentent sans cesse à son esprit de quoi alimenter une sorte de délire herméneutique généralisé appliqué à tous les signes qui affleurent dans la cité : de quoi transfigurer le réel quotidien par la rêverie légendaire, historique ou géographique. Ce jeu devient pour lui une seconde nature, et impressionne vivement tous ceux qui le rencontrent.

Quand Debord fait sa connaissance, l'IL est dans une impasse. Deux de ses quatre membres fondateurs, Brau et Berna, s'en sont éloignés quelques mois plus tôt ; le troisième, Wolman, a pris provisoirement ses distances. Aucune des nouvelles recrues n'est à la hauteur de l'ambition

de Debord : opérer le dépassement de l'art par la « construction de situations », mot d'ordre qui ne recouvre encore aucun contenu précis. Le leader de cette internationale fantôme est plongé dans un profond abattement, physique, intellectuel et existentiel, qui le conduit sans doute à une tentative de suicide fin février 1953. Après avoir pris un peu de repos à Cannes, il revient à Paris à la fin du printemps ; et voici qu'en juin il rencontre Chtcheglov. Quoi d'étonnant à ce qu'il ait été immédiatement séduit par l'inspiration visionnaire qui permettait à Ivan de transfigurer une simple déambulation au long des rues en aventure passionnante ?

Il régnait dans Paris, cet été-là, une atmosphère propice à l'errance et aux rencontres insolites, du fait d'une grève qui paralysait les transports en commun. Les deux compagnons se lancent dans une quête à travers les rues du Quartier Latin et des environs, à la recherche d'un nouveau quartier général pour l'IL. On bavarde sans fin, et Ivan expose à Guy ses rêveries sur l'urbanisme. Il lui décrit les secteurs de la ville comme des îles ou des continents, avec leurs courants et leurs « zones d'attraction » (pour reprendre une formule du *Paysan de Paris*) ; il lui suggère que la reconnaissance de ces forces mystérieuses permettrait l'élaboration de cartes d'un genre nouveau – en oubliant sans doute de préciser que ce programme avait été exposé trois ans plus tôt par Breton dans *Pont-Neuf* :

Une carte sans doute très significative demanderait pour chacun à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux qu'il évite, le reste en fonction de l'attraction ou de la répulsion moindre se répartissant la gamme de gris. Une certaine objectivité doit commander à cette classification et il n'est pas douteux qu'ici comme ailleurs l'emportent dans le choix les « structures privilégiées »⁶.

Chtcheglov imagine qu'une fois identifiées ces forces occultes, et délimitées les ambiances affectives qui coexistent dans l'espace urbain, il serait possible d'en jouer comme d'une sorte de clavier passionnel pour construire des cités nouvelles. Cette rêverie semble inspirée de Fourier, dont Breton avait célébré l'utopisme visionnaire peu d'années auparavant, et aussi bien par tel passage de *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* :

...on dresserait minutieusement des plans de villes immenses qu'autant que nous sommes nous nous sentirions à jamais incapables de fonder, mais qui classeraient, du moins, les capitales présentes et futures. Des automates absurdes et

6. OC III, p. 889-890. La reprise de ce texte de *L'Almanach surréaliste du demi-siècle* dans le recueil *La Clé des champs* (achevé d'imprimer en août 1953) est contemporaine des premières dérives et de l'invention de la psychogéographie.

très perfectionnés, qui ne feraient rien comme personne, seraient chargés de nous donner une idée correcte de l'action. (OC II, p. 277-278)

Presque toutes les idées qui se cristallisent dans le *Formulaire pour un urbanisme nouveau*⁷, le texte fondateur que Chtcheglov rédige cet été-là, s'inspirent de sources surréalistes cachées. Ce *Formulaire* apparaît comme une sorte de collage virtuose, juxtaposant des éléments poétiques qu'on dirait tout droit sortis de pages inédites d'Aragon ou de Breton : la liste de plaques insolites, la reproduction du prospectus pour un diorama évoquant le Paris médiéval, les gloses sur le panneau LES JEUX SONT INTERDITS DANS LE LABYRINTHE, tout cela pourrait provenir du *Paysan de Paris*. L'ouverture du *Formulaire* semble une habile réécriture de celle des *Champs magnétiques* :

Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil. Entre les jambes des passantes les dadaïstes auraient voulu trouver une clef à molette, et les surréalistes une coupe de cristal, c'est perdu. Nous savons lire sur les visages toutes les promesses, dernier état de la morphologie. La poésie des affiches a duré vingt ans. Nous nous ennuyons dans la ville, il faut se fatiguer salement pour découvrir encore des mystères sur les pancartes de la voie publique, dernier état de l'humour et de la poésie. (Écrits retrouvés, p. 7)...

Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisirs. [...] Les villes que nous ne voulons plus aimer sont mortes. Regardez autour de vous : il n'y a plus que le ciel et ces grands terrains vagues que nous finirons bien par détester. Nous touchons du doigt ces étoiles tendres qui peuplaient nos rêves. Là-bas, on nous a dit qu'il y avait des vallées prodigieuses : chevauchées perdues pour toujours dans ce Far West aussi ennuyeux qu'un musée. (OC I, p. 53-54)

N'entend-on pas, appelée comme un écho par cette dernière phrase désabusée, la formule de Chtcheglov : « C'est joué : l'hacienda, tu ne la verras pas » ? La première partie du *Formulaire*, qui rend hommage aux « écrits surréalistes » et à leurs « images périmées [qui] conservent un petit pouvoir de catalyse », semble une amplification inspirée des textes de Breton. Les architectures utopiques évoquées dans la suite lui sont

7. Debord le publiera en 1957 dans le n° 1 d'*Internationale situationniste* en le donnant pour une étape majeure dans l'élaboration du programme situationniste. Jean-Marie Apostolidès et moi-même en avons publié la version originale inédite dans Ivan Chtcheglov, *Écrits retrouvés*, Allia, 2006, p. 7-16.

également redevables : Chtcheglov les imagine peuplées de mobiles inquiétants, proches des « automates très perfectionnés » de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* ; l'éloge des décors imaginaires de Chirico rejoint les textes que Breton a consacrés au peintre italien, et la description d'une maison aux parois coulissantes pour permettre « à la végétation d'envahir la vie », montée sur glissière pour pouvoir s'enfoncer dans la forêt, est peut-être une réminiscence de l'image, au début de *L'Amour fou*, d'une locomotive « abandonnée au délire de la forêt vierge ». On pourrait aussi y voir un écho des rêveries que Julien Gracq, un des auteurs favoris de Chtcheglov, développe dans la première prose du recueil *Liberté grande*, intitulée *Pour galvaniser l'urbanisme...*

Cette influence surréaliste est communicative. Le texte qu'en septembre 1953 Debord écrit en contrepoint du *Formulaire, Manifeste pour une construction de situation*⁸, rejoint de façon troublante les réflexions de Breton dans *Pont-Neuf* :

Il faut établir une cartographie spéciale fondée sur les nouvelles données psychogéographiques, et non sur la simple observation topographique d'une ville.

Les plans de Paris affichés dans le Métro, et qui m'ont toujours attiré bien plus que les tableaux du Louvre, doivent être retouchés en tenant compte des réalités mentales établies peu à peu. Un nouveau plan de Paris commencera comme les très vieux portulans, par quelques points de départ admis, des correspondances incertaines et de grandes terres inconnues. Le commencement de cette cartographie sera probablement subjectif. Chacun aurait son plan d'une ville. Mais je ne doute pas qu'une objectivité nouvelle ne s'impose très vite, perceptible à tous.

Le peu que l'on sait des dérives qui se sont réellement déroulées durant cette période fondatrice laisse penser qu'elles n'ont guère été autre chose qu'une actualisation imaginative d'un jeu dont les règles avaient été fixées un quart de siècle plus tôt dans *Le Paysan de Paris* et *Nadja*⁹.

Comme les errances surréalistes, la dérive lettriste vise avant tout à produire des émotions variées par la traversée d'ambiances contrastées ; le délire d'interprétation plus ou moins contrôlé (et favorisé par l'alcool et les drogues) vient donner un supplément d'intérêt à des incidents assez communs, en projetant sur le réel des bribes d'intrigues empruntées à la

8. Ce texte majeur a été publié pour la première fois dans le volume d'*Œuvres* de Guy Debord, Gallimard, « Quarto », 2006 (abrégé en *Q* dans le reste du texte), p. 105-112. Il y est malheureusement donné sous une forme encore incomplète.

9. Voir en particulier le compte rendu de la dérive du 25 décembre 1953 au 1^{er} janvier 1954 publié en 1956 dans *Les Lèvres nues* (Q, p. 257-261). Debord s'inspire d'un texte perdu d'Ivan Chtcheglov, *Le Retour du Malais de Thomas*.

culture populaire ; on traque les manifestations du « hasard objectif » en relevant partout coïncidences signifiantes, signes annonciateurs, messages secrets en attente d'un déchiffrement. Rien de nouveau sous le soleil des avant-gardes – ce que Breton lui-même soulignera par un mot sarcastique quand il aura vent de la « nouvelle technique de déplacement sans but » que Debord et ses amis prétendent avoir inventée : « Tiens, les lettristes découvrent la promenade¹⁰ ! »

Mais si, à l'été et l'automne 1953, la dérive n'a été qu'une actualisation inspirée de certains écrits surréalistes, comment Debord, obsédé par l'idée de dépasser les avant-gardes envieux, a-t-il pu s'y laisser prendre ? Pourquoi n'a-t-il pas aussitôt renvoyé Chtcheglov à ses lectures surréalistes, en dénonçant dans ces errances urbaines un enfantillage démodé ? Sans doute faut-il voir là une confirmation de l'hypothèse selon laquelle Debord n'avait alors assimilé le surréalisme que de façon superficielle. Confronté à un ensemble d'idées et de pratiques qui n'était pas identifié comme un des thèmes majeurs du mouvement dans les ouvrages qu'il avait pu lire, comme *l'Histoire du Surréalisme*, il n'a pas repéré qu'il ne s'agissait là que d'un vaste détournement ; il s'est laissé séduire par l'enthousiasme de Chtcheglov, qui semblait inventer tout cela dans l'instant. Mais pour celui-ci, qui revendiquait l'oubli comme sa passion dominante, qu'importait que de telles expériences aient déjà été vécues et racontées par d'autres ? Lui ne les vivait pas pour en laisser une trace dans la mémoire littéraire : il ne voulait qu'explorer ce qu'Aragon nomme « les royaumes de l'instantané », se soumettre à l'*éphémère* que célèbre *Le Paysan de Paris*. S'il fixe par écrit les idées qu'il échange avec Debord, c'est probablement à la demande de celui-ci ; lui n'a aucun souci de publication – au contraire même : courant 1954, il déploie une grande force d'inertie pour que le n° 4 d'*Internationale lettriste* où devait paraître le *Formulaire* ne voie jamais le jour. Il y a donc eu, dans l'invention de la dérive et de la psychogéographie, une forme de malentendu, sinon d'abus de confiance.

Mais à partir de 1954, Debord approfondit sa lecture des surréalistes. Dans les lettres qu'il écrit à Ivan depuis Cannes, en novembre-décembre¹¹, il évoque un projet d'article pour le n° 5 de la revue qu'il veut consacrer à la critique du mouvement de Breton ; à peu près à la même époque, il noue des contacts avec le groupe surréaliste belge qui publie *La Carte d'après nature*, puis *Les Livres Nues* : double incitation à revenir aux textes majeurs de l'héritage surréaliste. Et peu à peu, courant 1954,

10. Trait rapporté dans un bref écho publié par *Paris-Match* le 25 février 1955, mentionné (pour la première fois à notre connaissance) par Hervé Girardin, art. cit., p. 113.

11. Reproduites en fac-similé dans *Le Marquis de Sade à des yeux de fille*.

Debord découvre l'étendue de la dette des « nouvelles » idées lettristes – la dérive, la psychogéographie et quelques autres thèmes centraux dans ses échanges avec Ivan – envers ses prédécesseurs. Parions que cette découverte a dû contribuer, en mai-juin 1954, à briser la complicité qui avait lié les deux hommes quelques mois auparavant.

L'occultation des sources surréalistes

Après sa rupture avec Chtcheglov, Debord reste confronté à un sérieux problème : il ne peut plus ignorer que les idées au cœur du néo-lettrisme sont, pour l'essentiel, des idées surréalistes. Devait-il faire table rase des expériences des derniers mois pour repartir sur de nouvelles bases – mais lesquelles ? Sinon, devait-il reconnaître cette dette – ce qui aurait pu conduire l'IL à se rallier au groupe des jeunes surréalistes : on sait que des contacts, vite rompus, s'esquisseront fin 1954 –, ou bien tenter de la dissimuler ? C'est ici qu'il faut admirer le sens stratégique de Debord : la position de faiblesse où il se trouvait a stimulé son intelligence aiguë, et lui a permis d'accomplir un pas décisif dans les textes théoriques composés entre 1954 et 1956.

Il a dû sentir d'abord qu'il avait une carte forte dans son jeu. Si les éléments essentiels de la dérive et de la psychogéographie sont déjà présents dans les écrits des surréalistes, ils ne se sont pas cristallisés comme des éléments centraux de leur doctrine et de leur mythologie faute d'avoir été *nommés*. Or Debord a toujours eu le génie de la nomination. L'invention, dès l'été 1953, des termes complémentaires de *dérive* et de *psychogéographie* avait été un coup de maître¹² : un néologisme pseudo-savant, mais forgé assez simplement pour suggérer immédiatement un champ de recherche enthousiasmant ; et un terme familier pris dans une acception originale et imagée, qui projette sur une pratique urbaine familière l'imaginaire de la navigation. Ces deux termes suffisaient à donner l'impression, ou l'illusion, que les lettristes avaient découvert quelque chose de neuf ; et ce sont en même temps des termes plastiques, dont on peut à volonté déplacer le sens. Il restait possible de leur donner un contenu véritablement nouveau, en rupture avec la pratique expérimentée sous ces noms entre juin 1953 et les premiers mois de 1954.

12. *Dérive* a-t-il été trouvé par Debord ou par Chtcheglov ? Impossible de trancher. Tout au plus peut-on signaler que cette métaphore nautique a peut-être été inspirée par *Mardi* de Melville, récit onirico-allégorique d'une errance entre les îles d'un archipel du Pacifique que Chtcheglov et Straram lisaient à cette époque. Quant à *psychogéographie*, si l'invention en a été attribuée à « un kabyle illettré », c'est probablement par plaisanterie.

Pour se démarquer des précédents surréalistes, Debord redéfinit le terme de *dérive* en opérant une inversion systématique de polarité. Les errances surréalistes valaient pour elles-mêmes, en tant qu'expériences intensément vécues ; les premières dérives lettristes aussi, envisagées comme des constructions de situation. Dorénavant, les dérives seront soumises à une fin qui les dépasse : elles vaudront comme des expérimentations à caractère « scientifique » visant à collecter un vaste matériau d'étude sur l'usage social de la ville. Dès lors, ces déambulations où l'on rêvait naguère de projeter sur la ville une mythologie nouvelle doivent devenir des « prospections démystifiées », pour citer une formule significative de l'*Introduction à une critique de la géographie urbaine* que Debord publie en septembre 1955 dans *Les Lèvres nues* (Q, p. 204-209). Les ambiances, les états d'âme que suscitent les quartiers ne valent plus comme une exploration de la subjectivité de chacun ; ils sont envisagés « comme dépendant de causes que l'on peut mettre au jour par une analyse approfondie, et dont on peut tirer parti¹³. » La définition de la psychogéographie est exemplaire jusqu'à la caricature de ce souci de rationalisation : « La *psychogéographie* se proposerait l'étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. »

Cette volonté d'objectivation entraîne la suppression du sentiment poétique dans l'appréhension du décor. Quand Aragon, dans *Le Paysan de Paris*, s'émerveillait par exemple des pompes à essences bariolées en lesquelles il voulait voir autant de totems figurant des divinités inconnues, Debord, toujours dans l'*Introduction à une critique de la géographie urbaine*, envisage la conformation croissante des villes aux exigences de la circulation automobile comme un « problème » urbanistique à résoudre, et comme un symptôme des progrès du productivisme et de la propagande publicitaire...

Pour que le vécu laisse place à la science, que l'expérience subjective aboutisse à une connaissance objective, il faut surtout éliminer le hasard. Quand, en novembre 1956, Debord publie, toujours dans *Les Lèvres nues*,

13. Breton l'avait conjecturé dans l'*Introduction au discours sur le peu de réalité*, OC II, p. 267-268 : « Je songe aussi, de ma fenêtre, à la distribution, sensiblement égale tous les jours, des humains dans les lieux privés ou publics. Comment s'expliquer, par exemple, qu'il n'arrive jamais qu'une salle de spectacle généralement remplie se trouve un soir à peu près vide, pour la seule raison que chacun avait affaire ailleurs ? [...] C'est l'absence de coïncidence qui frappe, en pareil domaine. » Mais Breton n'imagine pas de se donner les moyens d'enquête permettant d'apporter réponse à cette question, pas plus qu'il ne voit dans cette absence de coïncidence l'effet d'une forme majeure de l'aliénation dans les sociétés modernes, le conditionnement de masse.

sa *Théorie de la dérive* (Q, p. 251-257), il insiste désormais sur le fait que « la part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit » : la dérive résulterait en effet d'une dialectique entre « le laisser-aller et sa contradiction nécessaire », *i.e.* les déterminismes du « terrain passionnel objectif où se meut la dérive » et la « morphologie sociale ». La dérive aléatoire, affirme Debord, ramène toujours invinciblement le dériveur dans les lieux qu'il a l'habitude de hanter ; loin d'être le champ où l'imprévu peut se manifester, elle établit au contraire les effets « du conditionnement et de la vie par la nature objective » Pour finir, Debord supprime l'élément le plus exaltant de la promenade surréaliste : la rencontre. Dans les *Entretiens* avec Parinaud, Breton déclarait à propos de la période 1926-1929 :

Des ouvrages comme Le Paysan de Paris et Nadja rendent assez bien compte de ce climat mental où le goût d'errer est porté à ses extrêmes limites. Une quête ininterrompue s'y donne libre cours : il s'agit de voir, de révéler ce qui se cache sous les apparences. La rencontre imprévue qui tend toujours, explicitement ou non, à prendre les traits d'une femme, marque la culmination de cette quête. (OC III, p. 514)

Mais Debord va faire de la rue le lieu où l'on se perd, plutôt que celui où l'on se trouve : l'exploration de la ville mettra au jour la séparation généralisée entre les êtres, « la distance organisée entre chacun et tous » (Q, p. 543). Le décor urbain est organisé pour que les individus soient à la fois ensemble et séparés, pour qu'ils se côtoient dans l'espace mais qu'en même temps il leur soit impossible d'établir entre eux une communication véritable. Ce qui était chez les surréalistes expérience de la liberté et de la rencontre devient chez les situationnistes expérimentation de l'aliénation et de la solitude.

L'effort de démarcation est parachevé par l'invention d'ancêtres imaginaires qui remontent en deçà du surréalisme : Madeleine de Scudéry et la *Carte de Tendre*, préfiguration d'une cartographie où l'espace représenté serait à la fois géographique, social et affectif ; Thomas De Quincey et l'épisode des *Confessions d'un opiomane anglais* contant la perte de la petite Ann dans les rues de Londres, emblématique de la séparation dans la cité moderne. À ce point, Debord s'est suffisamment distingué de ses prédécesseurs pour reconnaître dédaigneusement leur existence : « Je ne m'étendrai [pas] sur les précurseurs de la dérive, que l'on peut reconnaître justement, ou détourner abusivement, dans la littérature du passé » (Q, p. 257). Toute influence surréaliste résiduelle est mise sur le compte d'un processus d'appropriation critique dont Debord expose parallèlement la théorie.

Ainsi reconceptualisées, la dérive et la psychogéographie se sont en partie coupées de leur origine trop nettement surréaliste : mais au prix d'une dénaturation, d'une stérilisation et d'une mystification. Car enfin, à quels résultats « objectifs » ou « scientifiques » sont-elles jamais parvenues ? Les quelques cartes confectionnées par Debord vers 1957, le *Guide psychogéographique de Paris* ou *The Naked City*, inséré dans l'ouvrage d'Asger Jorn *Pour la forme*, restent éminemment subjectives, et sont surtout appréciées, en fait, pour leurs qualités plastiques ; quant aux rares comptes rendus de dérive à tendance « expérimentale », ils sont d'une sécheresse assez rebutante¹⁴, qui conduit à l'extinction rapide du genre.

Il y a donc eu une scission profonde entre la réalité du moment fondateur et l'élaboration théorique construite après-coup à partir de cette expérience, qui est en partie un artefact rhétorique. Cette scission est toujours restée présente dans l'œuvre de Debord, car parallèlement à l'élaboration d'une psychogéographie toute « théorique », et coupée de la pratique véritable, il a bâti à partir des dérives fondatrices entreprises en compagnie de Chtcheglov une sorte de légende ; or le pouvoir de fascination de cette légende émane en fin de compte de ses éléments surréalistes. Debord, une fois, a presque été tenté d'avouer ce tour de passe-passe, mais le texte de cet aveu est resté inédit jusqu'en 2006 :

Je crois qu'au moment où nous avons commencé à expérimenter la dérive, cette activité avait pour plusieurs de nous un sens plus directement émouvant. Peut-être existait-il alors une tendance plus irrationnelle, tendance à en attendre la découverte d'une sorte de Grand passage psychogéographique, au-delà duquel nous eussions atteint la maîtrise d'un jeu nouveau : les aventures de toute notre vie. (Q, p. 333-334)

Ivan Chtcheglov aura fait à Guy Debord un bien étrange cadeau. À un moment crucial de la trajectoire du leader de l'IL, il a jeté les fondements sur lesquels celui-ci allait édifier une théorie lui permettant de « dépasser » les avant-gardes du passé, à commencer par le surréalisme ; mais ces fondements étant en grande partie surréalistes, il allait enfermer Debord dans une inextricable contradiction. Cette dette intellectuelle envers le surréalisme, farouchement niée, allait devenir le spectre de l'IS : on dirait qu'elle a voué Debord à projeter sur l'histoire de son mouvement, et de sa vie même, certains des épisodes majeurs de la geste surréaliste. Chtcheglov

14. Comme Emmanuel Rubio l'a bien montré dans « La ville à la dérive : du surréalisme à l'Internationale Situationniste », *Le voyage à Paris, RITM*, n° 37, Université Paris X, 2007.

fut sans doute le principal responsable de cette hantise : on ne s'étonnera pas que, dans son œuvre autobiographique, Debord lui ait édifié un tombeau en l'identifiant, par détournement, à certaines des figures les plus marquantes de l'aventure surréaliste.

Dans l'exploration inspirée des replis de la ville, Chtcheglov a d'abord été pour lui ce qu'Aragon avait été à Breton quelque trente ans plus tôt. Dans *In girum imus nocte et consumimur igni*, il fait ainsi son éloge : « personne d'autre ne le valait, cette année-là [...] On eût dit qu'en regardant seulement la ville et la vie, il les changeait [...] les profondeurs et les mystères de l'espace urbain furent sa conquête. » (*Q*, p. 1376-77.) N'est-ce pas une discrète paraphrase de l'hommage que Breton a rendu à son ancien compagnon dans les *Entretiens* avec Parinaud ?

Je revois l'extraordinaire compagnon de promenade qu'il était. Les lieux de Paris, même les plus neutres, par où l'on passait avec lui étaient rehaussés de plusieurs crans par une fabulation magico-romanesque qui ne restait jamais à court et fusait à propos d'un tournant de rue ou d'une vitrine. [...] Nul n'aura été porté à des rêveries si grisantes sur une sorte de vie dérobée de la ville. (OC III, p. 448)

Fervent lecteur d'Artaud, Chtcheglov fut aussi à Debord ce que l'auteur du *Suicidé de la société* fut pour Breton : le compagnon de quelques mois dont le souvenir « atteint au plus haut point de phosphorescence », un exalté dont l'ardeur insurrectionnelle signifiait « la négation éperdue, héroïque, de tout ce que nous mourons de vivre » ; travaillé par la pensée magique, voyant jusqu'aux portes du délire, « tentant l'assaut des cimes envers et contre la foudre même » (OC III, p. 736-739) – d'une témérité d'esprit dont le prix à payer fut la folie, l'internement, la vie brisée. On peut penser que la publication dans *Internationale situationniste* des *Lettres de loin*, montage de la correspondance que Chtcheglov a adressée à Debord alors qu'il était interné à la clinique de La Chesnaie, a été imaginée sur le modèle des *Lettres de Rodez*...

Mais c'est surtout à Jacques Vaché que Debord a identifié Ivan Chtcheglov. Comme Breton, il a eu la suprême habileté de se reconnaître une dette absolue envers une figure fantomatique, qui n'a longtemps existé qu'à travers le portrait qu'il en a tracé et ce qu'il a divulgué de ses textes. Comme Vaché pour Breton, Chtcheglov représente dans sa vie la rencontre capitale, l'incarnation la plus extrême de l'esprit de subversion qu'il lui fut donné d'approcher : « Les pouvoirs actuels, déclare-t-il dans *In girum imus nocte*, n'ont pas pu encore mesurer ce que leur a coûté le passage rapide de cet homme. » Ces mots sonnent comme un écho du

dernier éloge de Vaché par Breton : « En la personne de Vaché, un principe d'insubordination totale, en grand secret, minait le monde, réduisant ce qui prenait alors toute importance à une échelle dérisoire, désacralisant tout sur son chemin. » (OC III, p. 440.) Tout comme le destin de Vaché porte pour Breton la marque de l'évasif et du dégagement, celui de Chtcheglov est placé sous le signe de la disparition et de l'oubli : « Les naufrageurs n'écrivent leur nom que sur l'eau » (Q, p. 1377). Pas plus que Vaché, enfin, Chtcheglov n'a laissé d'œuvre véritable, conjurant tout à fait la tentation d'être reconnu comme un artiste, ou un anti-artiste. « Vaché est surréaliste en moi », a écrit Breton ; en identifiant son ami à Vaché, à Artaud, à Aragon, peut-être même à Nadja, Debord n'a-t-il pas voulu faire cet aveu furtif : *Chtcheglov est secrètement surréaliste en moi ?*

UNIVERSITÉ D'AVIGNON

LES LETTRISTES, *LES LÈVRES NUES* ET LES DÉTOURNEMENTS

Yalla SEDDIKI

Il est dit, en accroche d'un article non signé, mais dont l'auteur se révèle être Guy Debord, « il n'est guère d'aspect de la vie moderne qui ne porte les marques plus ou moins profondes du surréalisme¹. » Il en va ainsi de ce confluent temporaire qu'ont constitué au sein de la revue surréaliste de Bruxelles, *Les Lèvres nues*, la collaboration entre Paul Nougé et Marcel Mariën, et l'Internationale lettriste, éditrice de *Potlatch*², représentée par Michèle Bernstein, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon et Gil J Wolman. Cette rencontre se fait entre une tendance du mouvement surréaliste exerçant depuis les années vingt de façon relativement autonome par rapport à l'influence d'André Breton et une organisation lettriste née en 1952 qui œuvre à dépasser le surréalisme de Paris en s'y affrontant avec constance. Elle semble disposée à détourner une partie de l'héritage surréaliste du vivant même de ses propriétaires, comme s'ils n'étaient plus en mesure d'en réaliser les promesses de bouleversement de la vie.

Si les surréalistes de Bruxelles ne sont qu'évoqués dans *Potlatch*, l'Internationale lettriste participe directement à la revue de Marcel Mariën, *Les Lèvres nues*. Et quelques-uns de ses textes les plus importants y sont même publiés. Ainsi, que le scénario de Guy-Ernest Debord, *Hurllements en faveur de Sade*, que le récit détourné, *J'écris propre* de Gil J Wolman, ou l'article « Mode d'emploi du détournement » écrit par Guy-Ernest Debord et Gil J Wolman paraissent dans *Les Lèvres nues* indique à quels prolongements critiques la collaboration entre les deux groupes peut donner lieu³.

1. Anonyme [G. Debord], « Le Surréalisme, une révolution de l'irrationnel », *Cahiers de l'encyclopédie du monde actuel*, n° 35, Lausanne, Rencontre, septembre 1968. Article communiqué par S. Gonzalvez, auteur de *Guy Debord, La Beauté du négatif*, Mille et une nuits, 1998. Qu'il en soit remercié.

2. Éditions de référence : *Les Lèvres nues*, collection complète (1954-1968), Plasma, 1978 ; et *Potlatch* (1954-1957), Allia, 1996.

3. Contributions des lettristes dans *Les Lèvres nues* : G.-E. Debord, « Introduction à une

CES éléments introductifs mis en place, dans un premier temps, seront rapidement relatés la rencontre entre lettristes et surréalistes de Bruxelles et ce qui y a présidé en s'intéressant particulièrement à *Potlatch* et aux *Lèvres nues*. Par-delà les stratégies de chaque organisation, existent des convergences, notamment à travers les procédés analogues que constituent le « détournement », l'« escamotage » ou la « transformation d'objets donnés ». Ce point est étudié dans la deuxième partie de cet exposé. Enfin, en considérant le contenu du bulletin lettriste et celui de la revue surréaliste, il appert que la présence importante des lettristes dans *Les Lèvres nues* est une tentative de « détournement » du surréalisme.

De *Potlatch* aux *Lèvres nues*

Selon le biographe de Guy Debord, Christophe Bourseiller, les premiers échanges entre lettristes et surréalistes de Bruxelles datent de l'automne 1952. Ils se rencontrent à l'occasion d'une projection de *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou. Pour sa part, Marcel Mariën se rappelle que Paul Nougé a pris contact avec les lettristes après octobre 1954 : « Dans le numéro 3 [des *Lèvres nues*], j'exprimais notre sympathie à l'Internationale lettriste qui nous adressait régulièrement sa revue *Potlatch*. Quelque temps après, Nougé, de passage à Paris, avait transmis à Debord et à Wolman la proposition de collaborer aux *Lèvres nues*⁴. » Des lettres de Guy Debord à Gil J Wolman évoquent aussi ces contacts. Dans l'une, Debord cite Mariën : « je loue votre courage, votre persévérance », ce qui le conduit à présenter « *les lèvres nudistes* » comme « les seuls types sortables au nord de Paris⁵ ».

C'est sensiblement au même moment que l'Internationale lettriste et Marcel Mariën créent leurs parutions respectives. La première rédige un bulletin, *Potlatch*, envoyé gratuitement à des destinataires choisis. Entre le 22 juin 1954 et le 5 novembre 1957, il comptera 29 numéros. Quant à

critique de la géographie urbaine », n° 6, septembre 1956, p. 11-15 ; « Hurllements en faveur de Sade », n° 7, décembre 1955, p. 18-23 ; M. Bernstein, « Refus de discuter », n° 7, décembre 1955, p. 38 ; J. Fillon, « Description raisonnée de Paris (itinéraire pour une nouvelle agence de voyage) », n° 7, décembre 1955, p. 39 ; G.-E. Debord et G.-J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », n° 8, mai 1956, p. 2-9 ; G.-E. Debord, « Théorie de la dérive », n° 9, novembre 1956, p. 6-10 ; dans le même numéro, Anonyme, « Deux comptes rendus de dérives », p. 10-13 ; G.-J. Wolman, « J'écris propre (Récit détourné) », p. 34-36, Anonyme, « Position du continent de la contrescarpe, monographie établie par le Groupe psychogéographique de l'Internationale lettriste », p. 38-40.

4. M. Mariën, *Démêloir*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1978, p. 16.

5. G. Debord à G. Wolman, lettres non datées, citées dans G.-J. Wolman, *Défense de mourir*, Allia, 2001, p. 93 et p. 109.

elle, la revue relativement luxueuse dirigée par Marcel Mariën comptera 12 numéros entre avril 1954 et septembre 1958.

Dans sa forme et son mode de diffusion, *Potlatch* est davantage proche des tracts appelés *Correspondance*⁶. Dans les années vingt, tirés à moins de cent exemplaires, ils sont envoyés gratuitement par les surréalistes de Belgique à des acteurs du monde littéraire. En revanche, à la différence de *Correspondance*, la violence des articles publiés dans *Potlatch*, l'auto-exclusion culturelle et sociale sciemment menée par les lettristes, congédient de fait toute communication éventuelle.

Paradoxalement, *Les Lèvres nues* aussi peut être considérée comme relevant d'une forme de potlatch. Dans *Le Démêloir*, Marcel Mariën rappelle que la revue fut créée afin de publier son ami Paul Nougé :

*Mais de loin plus importante, il y avait l'œuvre inédite de Nougé, qui m'avait confié ses manuscrits [...] Or j'avais grande envie que certains de ses textes parussent au plus vite, comme si, demeurés sous le boisseau pendant vingt ans et même trente, il n'y eut soudain plus une minute à perdre. C'est ainsi que la formule d'une revue en vint à s'imposer*⁷.

D'une certaine manière, le potlatch fait par Paul Nougé à Marcel Mariën, sous forme de poèmes non publiés, ne peut trouver de contrepartie qu'en permettant à ceux-là de s'affranchir du silence.

Si *Les Lèvres nues* aspirent à une inactualité partielle, *Potlatch* s'impose comme l'enregistrement presque journalier d'une dynamique se définissant comme anti-artistique et révolutionnaire. Ce projet est mu par le goût de l'éphémère, les ruptures et un déplacement constant des lignes au fur et à mesure que s'approfondissent les thèmes et les positions de l'Internationale Lettriste.

En dehors des circonstances relatées, à l'origine profonde du rapprochement entre lettristes et surréalistes de Bruxelles, il faut sans doute considérer l'appréciation ambivalente que les lettristes portent sur le mouvement surréaliste mené par André Breton. Leurs manifestations publiques s'affirment comme une opposition permanente au surréalisme en général et particulièrement à son meneur, tout en reconnaissant régulièrement les mérites d'un mouvement figé pour eux dans la période qui va de 1924 à 1929. Pour leur part, les promoteurs du surréalisme dit « belge », bien qu'ils se soient associés au groupe d'André Breton dès sa naissance, n'ont cessé de marquer leur distance ou leur opposition.

6. Tracts reproduits dans M. Mariën, *l'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, Bruxelles, Marcel Mariën et Lebert Hossman, 1979.

7. M. Mariën, *Démêloir*, *op. cit.*, p. 12.

Globalement, pour les lettristes, les surréalistes de Bruxelles apparaissent comme plus radicaux et plus fidèles au dessein originel et libérateur attribué au surréalisme que les surréalistes parisiens d'après-guerre. C'est sans doute pour cette raison que, comme l'écrit Paul Nougé dans une lettre, « les lettristes, toujours aussi bouillants, ont accueilli avec un respectueux enthousiasme l'idée de collaborer aux lèvres (*sic*) nues⁸. »

Sur le plan critique et théorique, les surréalistes de Bruxelles et les lettristes se retrouvent pour récuser l'inconscient comme source de richesse créative inépuisable et les dérapages occultistes du Surréalisme tardif :

allons-nous, comme certains nous le proposent, se révolte Mariën, renoncer à toute action délibérée, à tout exercice d'une douteuse volonté, – pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles⁹ ?

De même, ils mettent à distance l'ambition littéraire et le prestige social qui pourrait s'y attacher. Débattue ou non entre les lettristes et les surréalistes de Bruxelles, la question de la valeur sociale attribuée à l'art et à la littérature est un point de convergence à ne pas négliger. Dans l'un des premiers tracts de *Correspondance* (6 novembre 1924), Paul Nougé écrit : « [...] l'avènement d'un art nouveau ne nous préoccupe guère. L'art est démobilisé par ailleurs, il s'agit de vivre¹⁰. »

À une enquête menée par les surréalistes de Belgique sur le sens à donner au mot « poésie », l'Internationale lettriste répond que « la poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer des visages nouveaux¹¹. » Debord théorise cette disqualification, pour lui nécessaire, de l'art en reliant plus nettement son projet à celui des surréalistes de Belgique en affirmant que « [...] le prochain bouleversement de la sensibilité ne peut plus se concevoir sur le plan d'une expression inédite de faits connus, mais sur le plan de la construction consciente de nouveaux états affectifs¹². »

Dans ce texte très critique à l'encontre d'André Breton, il vise à trouver une continuité entre son dessein et celui de certains surréalistes de Belgique. À cette fin, il met en exergue une citation de Paul Nougé : « [...]

8. M. Mariën, *Le Démêloir*, *op. cit.*, p. 34.

9. P. Nougé, *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1980, p. 207.

10. P. Nougé, *ibid.*, p. 9.

11. Internationale lettriste, *Potlatch*, n° 5, 20 juillet 1954, p. 23.

12. G.-E. Debord, « Le Grand sommeil et ses clients », *Potlatch*, n° 16, 26 janvier 1955, p. 62.

nous sommes capables aussi d'inventer des sentiments, et peut-être, des sentiments fondamentaux comparables en puissance à l'amour ou à la haine¹³. »

Mais il semble que ce soit une convergence que Marcel Mariën, dans les années soixante-dix, prendra soin d'atténuer considérablement. Relevant la limite de leurs assertions, il rappelle que « les lettristes devenus situationnistes, malgré leur farouche détestation du langage poétique et artistique, ne s'appliquaient pas pour autant à échapper à l'écrit sous ses formes les plus décriées¹⁴. »

De fait, en dépit de ce qu'ils en disent, Guy Debord et ses amis savent que l'activisme politique ne peut être invoqué pour compenser l'absence de perspectives et de pratiques inédites dans les modes d'expression, *a fortiori* dans la perspective qui est la leur : la transformation sociale à partir des avant-gardes politico-artistiques. C'est pour cela que, au moment même où les lettristes et les situationnistes condamnent toute forme d'expression artistique, une partie de leurs travaux relèvent de genres littéraires ou artistiques identifiables et insérables dans l'histoire de l'art.

Les lettristes sont conscients des contradictions liées à leur démarche. À leurs yeux, l'un des facteurs de résolution de ce conflit, c'est le « détournement » comme mode d'intégration de la culture passée ou présente dans une nouvelle unité de sens donnée pour supérieure. Avec leurs spécificités, la « métamorphose d'objets donnés », l'« escamotage », l'« emprunt » des surréalistes de Belgique entrent en résonance profonde avec le procédé des lettristes.

Détournements, métamorphoses d'objets donnés et autres

Il y a assurément des singularités de parcours. Pourtant, des personnalités aussi différentes qu'André Breton, Walter Benjamin ou Louis René Des Forêts, ont produit, ou souhaité le faire, des œuvres à partir de fragments de textes préexistants. Cela illustre combien, quel que soit le vocable par lequel il est désigné, ce mode d'écriture est un véritable *signe des temps*. S'agissant des auteurs qui nous intéressent, Guy Debord et Gil J. Wolman composent des livres sans la moindre phrase qui soit d'eux. Dès les années vingt, dans *Correspondance*, des surréalistes de Belgique récrivent des auteurs comme André Gide, Paul Valéry, Jean Paulhan et André Breton.

13. Repris dans P. Nougé, « La Conférence de Charleroi », *op. cit.*, p. 211.

14. M. Mariën, *Déméloir*, *op. cit.*, p. 17.

Le surréaliste belge André Souris, décrit rétrospectivement (en 1966) l'importance du procédé pour ses amis et lui. Il le présente comme

[...] une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. C'était l'amorce de cette technique de métamorphose d'objets donnés, qui allait devenir la préoccupation centrale des membres du groupe¹⁵.

Perspective analogue, pour les meneurs de l'Internationale lettriste, le « détournement » s'imposerait à l'œil le moins prévenu en équivalent de ce que fut l'écriture automatique pour le surréalisme ou la dialectique pour Hegel et Marx. Ce marquage identitaire est explicitement relevé dans un texte non signé, paru dans *Internationale situationniste* : « Ainsi, la signature du mouvement, [...] c'est d'abord le détournement¹⁶. »

Toutefois, à la différence des lettristes, les interventions du groupe surréaliste de Bruxelles sont à destination seule du monde littéraire. Elles se veulent un outil de perturbation au sein d'un espace que la littérature occupe en se présentant, dit Nougé, comme vecteur de « vérité et de sincérité ». La « modification » et la « métamorphose d'objets donnés » sont destinées à restituer l'instabilité structurelle du langage. Ils en brisent la rigidité et la concordance formelles entre les mots et les réalités auxquelles ils renvoient. « Nous désaffectons le langage », ajoute Nougé qui travaille aussi à désaffecter les mots et « les formes de leur fonctionnement habituel pour les vouer à de nouvelles missions¹⁷. »

Si les surréalistes de Belgique n'ont pas élaboré de doctrine en rapport avec le procédé de l'« escamotage d'objets donnés », il n'en sera pas de même pour le « détournement » tel que le conçoivent Debord et Wolman. Fait remarquable, c'est dans *Les Lèvres nues* que paraît leur texte programmatique, « Mode d'emploi du détournement¹⁸ ». Sans qu'il soit ici possible de procéder à une étude détaillée de ce texte, nous mettons en relief certains de ses présupposés.

À l'origine du « détournement », se trouve « le plagiat » tel qu'il a été défini par Isidore Ducasse. « [II] s'est avancé si loin dans cette voie qu'il se trouve encore partiellement incompris par ses admirateurs les plus

15. Cité par M. Mariën, *L'activité...*, *op. cit.*, p. 59.

16. « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 11.

17. P. Nougé, *Fragment*, Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 1998, p. 193.

18. G.-E. Debord et G.-J. Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit. Quelques années auparavant, à lire, M. SAILLET, « Défense du plagiat », *Les Inventeurs de Maldoror* (1953), Cognac, 1992, p. 105-119. L'auteur est connu de Guy Debord.

affichés¹⁹ », déclarent les auteurs du texte. Selon eux, « le détournement appelé plagiat par Ducasse » ne constitue pas tant un procédé littéraire qu'il exprimerait la nécessité d'une époque : l'histoire obéit à un processus, le détournement en est une expression.

Dans cette logique, le texte explique qu'il est devenu impossible à l'art de « se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation... ». Il y est ajouté que « la cause de ce dépérissement est visiblement l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie²⁰. » C'est pourquoi, l'héritage culturel, notamment par le « détournement », doit être arraché à l'autonomie illusoire de l'art et la destruction de celui-ci doit être menée.

Ces remarques sommaires étant faites, il faut voir de quelle façon ces procédés sont mis en pratique par les surréalistes bruxellois et l'Internationale lettriste, notamment dans *Les Lèvres nues* à la fois le lieu de sa théorisation et celui de son application.

Dès la fin des années vingt, Paul Nougé va travailler à partir de matériaux préexistants. Il soutient que c'est en lisant un manuel intitulé *La Conjugaison par la pratique* que lui vient l'idée de prélever des phrases et d'en composer un recueil de poèmes paru sous le pseudonyme de Clarisse Juranville (nom de l'auteur du livre-source²¹). Il renouvelle cette expérience dans les années cinquante. À partir de phrases de Guy de Maupassant, trouvées à la fin d'un dictionnaire de français-russe, il compose *Miróir exemplaire de Maupassant*. Le texte paraît dans *Les Lèvres nues* sous le pseudonyme de Ganchina²², auteur réel du dictionnaire utilisé. Ajoutons que, sous le pseudonyme de Charles Baudelaire-Nougé, il procède à une « amélioration », une réécriture de Baudelaire : *La parole est à Baudelaire*.

Outre l'emploi de ces procédés par Paul Nougé, parmi les œuvres importantes produites grâce au collage de citations, il y a le roman de Louis Scutenaire, *Les Jours dangereux-Les nuits noires*, écrit, semble-t-il, entre 1928 et 1931²³. On y trouve des « emprunts » faits à Baudelaire, Chateaubriand, Mérimée, Leroux et Dostoïevski, etc.

19. G.-E. Debord et G.-J. Wolman, *art. cit.*, p. 3

20. *Ibid.*, p. 2

21. Cité par M. Mariën, *L'activité...*, *op. cit.*, p. 17.

22. Ganchina [P. Nougé], « Miróir exemplaire de Maupassant », *Les Lèvres nues*, n° 6, p. 18-26.

23. Dix pages en fac-similé dans M. Mariën, *L'activité...*, *op. cit.*, p. 250-254.

Concernant la production de l'Internationale lettriste dans *Les Lèvres nues*, celles de Gil Wolman et de Guy Debord sont les plus saillantes. C'est le numéro 9 de la revue qui publie le « récit détourné » de Gil Wolman *J'écris propre* dans un « langage fourni, nous dit l'auteur, par Margaret Lane, Felix Le Dantec, Chen Chang, Ct. Rouch²⁴. » Le titre, reprenant un slogan publicitaire, joue sur l'idée d'un moi « propre » qui ne peut s'incarner qu'à travers la dispersion des autres recomposés par le « détournement » dans la propriété/propreté du moi et la recomposant.

Gil Wolman ne cessera de donner des prolongements plastiques au procédé théorisé avec Guy Debord. « L'art scotch » en est l'un des dérivés les plus intéressants. À partir de prélèvements d'images et de textes humidifiés, réalisés sur divers supports et recollés sur une surface, l'artiste propose une tentative d'adhérence à la réalité mouvante du monde (l'humidification jouant le rôle d'une fluidité figurée) et affirme son refus d'adhésion. En *collant* la réalité, l'artiste *colle* à la réalité, rassemblée par fragments, allégorie peut-être d'une impossible totalité²⁵.

S'agissant de Guy Debord, depuis son premier livre, *Mémoires*²⁶, entièrement composé de citations, en passant par ses films essentiellement constitués d'images détournées des grandes œuvres du cinéma américain, d'images d'actualités et de propagandistes soviétiques ou occidentaux, jusqu'à ses livres théoriques, on peut dire de lui qu'il est sans doute l'un des rares penseurs qui soit comparable à Sade et à Ducasse à partir de ce critère stylistique.

Pour ce qui concerne le scénario de son film *Hurlements en faveur de Sade*, outre quelques phrases prélevées dans le code civil, le détournement marquant, qui n'est pas figuré dans les pages de la revue, c'est celui du monochrome noir. Reprenant, sans doute sans le savoir, l'invention de certains humoristes du dix-neuvième siècle, et surtout adaptant sciemment le monochrome de Malevitch, le transposant au cinéma, il donne une forme nouvelle au détournement : ici c'est à la fois un plagiat, un hommage, un renouvellement par l'idée d'une monochromie en images dynamiques, et combinant le monochrome et la prééminence du silence sur le son (détournant aussi les silences du film de Gil Wolman, *l'Anticoncept*), c'est le désir d'achèvement de l'art dans le refus représenté de la/sa représentation.

En ce sens, interroger le statut du détournement dans l'œuvre de Gil Wolman et de Guy Debord, c'est, en premier lieu, s'efforcer de compren-

24. G.-J. Wolman, *J'écris propre (Récit détourné)*, *op. cit.*, p. 34-36.

25. Voir G.-J. Wolman, *Défense de mourir*, *op. cit.*

26. G. Debord, *Mémoires* (1958), Belles Lettres, 1993.

dre leurs démarches particulières comme incluant le détournement dans un ensemble lié au souci de la (re)construction de soi, au souci de « s'écrire propre ». C'est, en second lieu, comprendre que le détournement tisse en filigrane la nécessité de briser le langage de l'ordre social, considéré comme langage de la domination pour instaurer une communication immédiate entre les êtres.

Nous avons vu la nature et les conditions de la communication entre lettristes et surréalistes de Bruxelles. Incontestablement, la participation des lettristes aux *Lèvres nues* sous-tend une entreprise dans laquelle la revue nous apparaît comme un point de jonction entre les lettristes et André Breton. Mais, s'il est logique que les surréalistes de Bruxelles mènent leur activité compte tenu du surréalisme de Paris, on peut trouver intrigant que la lecture des textes lettristes publiés dans *Les Lèvres nues* révèle une obsession du Surréalisme qui prend aussi la forme d'un désir de détournement d'envergure. Dans ce dispositif, la revue *Les Lèvres nues* a joué le rôle de cible secondaire, d'un terrain conquis par défaut et par provocation.

Le surréalisme même

Les surréalistes de Bruxelles, comme nous l'avons vu, ne sont pas considérés par les lettristes comme comptables du déclin et des dérives du surréalisme parisien. Ce contexte fait que les liens entre surréalistes bruxellois et lettristes se sont créés « sous le signe du Potlatch », comme le rappelle Marcel Mariën, et, pour la revue *Les Lèvres nues* le cadeau à offrir en retour à l'estime lettriste, c'est une publication.

Cette hospitalité est d'autant plus justifiée pour Mariën et Nougé que, accueillir les lettristes qui semblent retrouver la radicalité attribuée au premier Surréalisme, c'est expliciter la dissidence, déjà évoquée, contre André Breton. Ils relayent même en Belgique les actions entreprises contre lui par les lettristes qui, en dépit du mépris où ils prétendent tenir Breton et ses disciples, ne s'éloignent pas des exigences essentielles du Surréalisme et de quelques thèmes, il est vrai, négligés.

Par le détournement, les lettristes aspirent à l'appropriation de ce qui, de leur point de vue, est vivant dans les œuvres surréalistes. Pour ce faire, tout en procédant à un véritable harcèlement des positions de Breton, ils atténuent la violence de l'assaut permanent par des éloges ambivalents sur un passé dont rien ne serait demeuré. Leur action consiste à disqualifier par la rhétorique tout en détournant dans la pratique. Les textes publiés par eux dans les *Lèvres nues* constituent des exemples probants de la manière dont les lettristes, et surtout Guy Debord, s'approprient des idées et

des formulations surréalistes, même s'ils refusent de citer le nom d'André Breton.

Pour ce qui concerne directement les textes, observons que, aussi bien celui sur « le mode d'emploi du détournement » que ceux sur « la dérive » ou la « psychogéographie » portent la marque nettement visible du surréalisme. Sans manifester, à l'instar de Breton et ses amis, une vénération presque mystique pour Isidore Ducasse, le texte de Debord et de Wolman le détourne et lui attribue un rôle fondateur. Debord citera de manière aussi favorable Giorgio de Chirico, un autre modèle du surréalisme.

Ajoutons que le terme même de « détournement » se trouve employé par Breton dans un contexte nettement en relation avec le sens qu'il prend chez les deux lettristes. Le vocable est utilisé dans le célèbre article que Breton consacre au roman collage de Max Ernst : « Toute la valeur d'une telle entreprise – et peut-être de toute entreprise artistique – me paraît dépendre du goût, de l'audace et de la réussite par le pouvoir d'appropriation à soi-même, de certains *détournements*²⁷. »

Une lecture semblable peut se faire de la « dérive » qui, malgré la persistance des lettristes et des situationnistes à la distinguer de la promenade surréaliste, qualifiée de « stupide », n'en est qu'une variante. Elle trouve sa source non seulement dans les grands classiques du surréalisme, mais aussi dans les enquêtes de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* ou le texte tardif de Breton, *Pont-Neuf*, inspirateur possible de la psychogéographie²⁸.

Si nous quittons la stricte observation des articles publiés dans *Les Lèvres nues*, tout en restant dans cette période des années cinquante, un pré-lèvement de slogans ou de brèves citations peut aisément montrer l'application de la lecture que Debord a faite du Surréalisme.

La célèbre inscription « Ne travaillez jamais », sur laquelle Debord n'a cessé de revenir, est un écho au « Et guerre au travail » inscrit en couverture du numéro 4 de *La Révolution surréaliste*. La phrase de Debord : « Nous pensons qu'il faut d'abord changer le monde²⁹ » détourne Breton

27. A. Breton, « Avis au lecteur pour *La Femme 100 têtes* de Max Ernst », *Point du jour*, OC II 305. Merci à B. Donné, auteur de *Pour mémoires* (Allia, 2004) et (avec J-M. Apostolidès) d'*Yvan Chtcheglov, Profil perdu* (Allia, 2006), qui a attiré notre attention sur ce point.

28. A. Breton, « Pont-Neuf », *Almanach surréaliste du demi-siècle* (1950), Plasma, 1978, p. 145-152. On remarquera que le terme « potlatch » ponctue cet almanach.

29. G. Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, [s. l. n. d., 1957]. Ouvrage présent dans la bibliothèque d'André Breton.

qui ne veut pas choisir entre Rimbaud et Marx. Debord applique sur la formule des *Thèses sur Feuerbach* de Marx : « transformer le monde » le verbe de Rimbaud : « changer la vie ». Toutes les déclarations portant sur la poésie « nécessairement sans poèmes » sont présentes dans *La Confession dédaigneuse* de Breton et l'« Essai sur la situation de la poésie » de Tzara, paru dans le n° 4 du *Surréalisme au service de la Révolution*.

Par ailleurs, des éléments biographiques viennent étayer la fascination de Debord pour Breton. S'il a représenté au sein de l'Internationale lettriste puis situationniste ce que Breton a représenté pour le Surréalisme, on peut aussi remarquer que le jeune Ivan Chtcheglov a été pour le premier ce que Vaché fut pour le second. Les deux ont éprouvé une amitié passionnée pour un individu qui les a initiés à une voie décisive de leur vie sensible. Jacques Vaché est mort prématurément ; Ivan Chtcheglov-Gilles Ivain est enfermé très jeune en hôpital psychiatrique. Le hasard aidant, on ajoutera que cet enfermement peut être rapproché de celui de cette autre initiatrice, Léona-Camille-Ghislaine D., connue sous l'identité littéraire de Nadja.

Si les textes publiés par Debord et Wolman dans *Les Lèvres nues* ont pris une place importante dans la compréhension critique de la pensée lettriste et situationniste, les conditions et la réalité de leur publication, de la rencontre de l'Internationale lettriste avec les surréalistes de Bruxelles ont été plutôt négligées par les observateurs.

Nous avons essayé d'expliquer combien la collaboration des lettristes à la revue surréaliste, si elle n'a été qu'une étape, a été une étape décisive pour les lettristes. Ils y ont trouvé matière à faire mûrir leurs idées et une manière d'entrer dans le Surréalisme, d'en détourner certaines intuitions et trouvailles sans faire allégeance à Breton. Et plus particulièrement, pour Debord, ce n'est là qu'une étape dans le parcours personnel qu'il élaborera, parfois par dissimulation, en rapport constant avec le mythe de Breton.

UNIVERSITÉ PARIS IV

TRANSGRESSER OU DISPARAÎTRE : LES SITUATIONNISTES À L'ÉPREUVE DE LA VIE

Christophe BOURSEILLER

La révolution ironique

Au vu des mines renfrognées, verbeuses et militantes de certains zélotes actuels, on finirait par en douter : l'ironie se trouve pourtant à la source du mouvement situationniste.

On prétend souvent en un raccourci désinvolte que l'Internationale situationniste achève une révolution de l'art initiée par Dada et poursuivie par les surréalistes.

Au vrai, Dada s'impose dès l'origine comme une critique en armes de l'art « officiel ». Le mouvement de Raoul Hausmann et Tristan Tzara est cependant dominé par l'esprit de dérision. L'urinoir de Duchamp ou sa Joconde qui H.O.O.Q. apparaissent comme des manifestes. La révolution sera ironique ou ne sera pas.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les histrions de la Libération vibronnent de semblable façon.

L'humour se trouve encore constituer une clef essentielle.

En 1946, Isidore Isou et Gabriel Pomerand créent le Groupe lettriste. Qu'est-ce alors que le lettrisme, sinon une caricature du surréalisme, avec ses poètes hurleurs, ses peintres barbouilleurs, et son pape messie, Isidore Isou ?

L'Internationale lettriste (1952-1957), puis l'Internationale situationniste (1957-1972), barrent vers le même horizon.

L'histoire situationniste témoigne en particulier d'un constant souci de dérision, dont les exemples foisonnent.

– Lorsque le peintre Giuseppe Pinot-Gallizio rejoint l'Internationale situationniste, il constitue une section italienne, dont font partie en 1958 Augusta Rivabella, Giors Melanotte et Glauco Wuerich. S'agit-il de plasticiens, d'écrivains, de sociologues ou de théoriciens ? La réalité semble plus cruelle. Augusta Rivabella n'est autre que la femme de Pinot-Gallizio. Quant à Giors Melanotte, c'est le pseudonyme de son fils, Giorgio Gallizio. De son propre aveu, Giors adore la pêche à la ligne. Un copain

nommé Glauco Wuerich l'accompagne souvent au bord de la rivière. La première section italienne de l'IS ressemble ainsi à une famille bourgeoise. C'est aussi une gigantesque farce.

– La conférence de Göteborg, qui se déroule du 28 au 30 août 1961, est le théâtre d'un affrontement entre les plasticiens de l'IS et ceux que l'on nomme alors les sociologues. Raoul Vaneigem instruit le procès des peintres : « Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationnisme spectaculaire. Une fois pour toutes¹ ». Quelques heures plus tard, les situationnistes s'adonnent à la confection... d'une œuvre d'art collective.

– En 1968, René Viénet publie chez Gallimard un ouvrage nommé *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*². Il y relate l'histoire du Comité d'occupation de la Sorbonne, ainsi que celle du Conseil pour le maintien des occupations en mai-juin 1968. Mais a-t-il écrit une seule ligne ? Ce sont en réalité Guy Debord, Raoul Vaneigem, René Riesel et Mustapha Khayati qui ont rédigé l'ouvrage. Le choix de René Viénet comme auteur relève en fin de compte... d'une certaine forme d'humour. Il s'agit également de désacraliser la propriété littéraire.

Les situationnistes n'en finissent pas de suivre du regard l'étoile filante de Dada.

Artistes ou fumistes ?

En ce qui concerne les surréalistes, la filiation semble plus complexe. « Il avait complètement changé d'avis sur des tas de sujets. À la fin, il avait pour Breton une admiration démesurée³ ». Doit-on croire Jean-Jacques Pauvert sur parole, quand il évoque l'état d'esprit de Guy Debord à l'égard d'André Breton en 1993 ?

Guy Debord et les situationnistes n'ont jamais dissimulé leur intérêt pour le surréalisme, dont ils n'ont en réalité critiqué que l'embourgeoisement. Guy Debord a lui-même fréquenté de nombreux surréalistes. N'a-t-il pas écrit en 1955 et 1956 dans *Les Lèvres nues*, aux côtés de plusieurs surréalistes belges ?

L'Internationale situationniste paraît « imiter » d'une certaine façon le surréalisme. Il s'agit d'un petit groupe, élitaire et sélectif, animé par un homme, Guy Debord, qui rappelle le pape du surréalisme, André Breton.

1. « La cinquième conférence de l'IS à Göteborg », Internationale situationniste n° 7, avril 1962, p. 26-27.

2. René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Gallimard, 1968.

3. Cité dans : Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, Pocket, 2001, p. 555.

Il existe cependant entre le groupe surréaliste et l'Internationale une différence importante.

Observons fugitivement le groupe. On y croise certes des personnages hors norme, à l'excentricité parfois tapageuse. Mais le talent artistique et la pertinence esthétique demeurent les principaux critères d'adhésion et de reconnaissance. André Breton s'entoure des écrivains et des plasticiens les plus aigus de son temps. La plupart des surréalistes s'emploient à *faire œuvre*.

Chez les surréalistes, on croise André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Max Ernst, Salvador Dalí, René Char, Paul Éluard, René Magritte, Man Ray...

Et les situationnistes ? L'examen des parcours respectifs des soixante-dix membres successifs laisse rêveur.

– Nous avons évoqué René Viénet. Il a toujours manifesté un grand intérêt pour l'Extrême-Orient. Expert en détournement de films asiatiques (*La Dialectique peut-elle casser des briques ? Du Sang chez les Taoïstes*, ou *Une Petite Culotte pour l'été*), il anime aux Éditions Champ Libre la « Bibliothèque asiatique ». En parallèle, il se livre dans les années soixante-dix à l'importation sur le sol français de films chinois pornographiques ou de kung-fu. Son plus grand « succès » est *Karaté Moto*. Plus tard, il devient homme d'affaires à Taïwan.

– Eduardo Rothe, qui est membre de la seconde section italienne de l'IS, officie comme cameraman pour la télévision américaine. Il couvre notamment la guerre du Vietnam en première ligne et s'illustre comme un audacieux « stringer ».

– Peu après son départ de l'IS, Jacques Ovadia se trouve mêlé à un retentissant scandale en Israël quand il décide de traduire en hébreu *Le Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, ce qui n'est pas une mince affaire.

La comparaison entre surréalistes et situationnistes ne manque pas de saveur. D'un côté, une pléiade d'artistes reconnus ; de l'autre, une majorité d'aventuriers, et quelques créateurs.

Une vie exemplaire

Quelle est donc la clef du mystère situationniste ? Ou si l'on préfère : comment devient-on situationniste et quels sont les critères d'admission, s'ils existent ?

La réponse est nichée dans l'intitulé. Ouvrons le premier numéro de la revue *Internationale situationniste*. On y glane une série de « définitions » : « *Situationniste* : Ce qui se rapporte à la théorie ou à l'activité pratique

d'une construction de situations. Celui qui s'emploie à construire des situations. »

Qu'est-ce qu'une situation, sinon un moment de vie réellement vécu ? On devient situationniste si l'on se montre digne de la révolution, si l'on est capable de faire de sa propre vie une œuvre d'art.

Les biographies éclatées des situationnistes viseraient-elles en fin de compte *à ce but* ?

La condition *sine qua non* pour être situationniste, ce n'est pas l'excellence de l'œuvre artistique. C'est la *pertinence de la vie*. René Viénet, Eduardo Rothe et les autres apparaissent comme des aventuriers du quotidien. Peut-on énoncer qu'ils ont modelé leur propre existence, pour façonner une œuvre ? À quoi pourrait bien ressembler ce *work in progress* de la vie même ?

Le cas d'Alexander Trocchi paraît édifiant. On le présente ordinairement comme un écrivain écossais, ce qui n'est pas faux. Le descriptif est simplement fort incomplet⁴.

Trocchi débarque à Paris en janvier 1952 après avoir largué sa première femme. Il est âgé de vingt-six ans. « Nouveau célibataire », il se mêle à la faune de Saint-Germain des Prés. Alexander Trocchi est bel homme. Son physique de jeune premier contraste avec sa voix, étonnamment douceuse. Il plaît aux femmes et use de ses charmes.

En compagnie de Jane Lougee, qu'il a séduite, et de Christopher Logue, il lance, le 15 mai 1952, une revue littéraire anglophone nommée *Merlin*.

Il paraît s'orienter vers une carrière littéraire traditionnelle. En 1953, il lance chez Olympia Press une « collection Merlin ». Animée par Maurice Girodias, Olympia Press affiche cependant un visage peu commun. Cette maison d'édition anglophone et libertine prétend lutter contre le puritanisme. Elle édite Jean Genet, Henry Miller, William Burroughs, Lawrence Durrell et Vladimir Nabokov... mais elle se spécialise avant tout dans les romans pornographiques en langue anglaise et recrute maintes plumes clandestines. Au nombre des rédacteurs classés x figurent Baird Bryant, Mason Hoffenberg, Christopher Logue, Iris Owens, ou Terry Southern. En 1953, Alexander Trocchi rejoint l'écurie. À partir de cette date, il devient un mercenaire de l'écrit, payé au mètre.

1954 marque un tournant symbolique. Sous le pseudonyme de Frances Lengel, l'écrivain sort en anglais chez Olympia Press un livre « respecta-

4. À propos d'Alexander Trocchi, voir notamment : Christophe Bourseiller, « Alexander Trocchi ou le non-dit situationniste », *Archives et documents situationnistes*, n° 4, automne 2004.

ble » quoiqu'irradié par une lourde sensualité, *The Young Adam* [Le Jeune Adam].

Trocchi poursuit cependant l'écriture de romans pornographiques, qu'il publie à une cadence infernale, sous divers pseudonymes. Ses œuvres se nomment *White Thighs* [Cuisses blanches], *Helen and Desire* [Hélène et le désir], *The School for Sin* [L'École du péché]...

L'écrivain tente par ailleurs de donner chair à ses fantasmes.

Dans une chambre d'hôtel, il fait l'amour à une prostituée, sous les yeux de Jane Lougee. Il s'agit de démontrer à la jeune femme que le sexe n'existe qu'à un niveau inférieur, que la fornication n'a rien à voir avec l'amour et que la jalousie s'apparente à la faiblesse.

Il décide également de fonder une « école du sexe » visant à « dresser » les femmes. Quelques « élèves » participent à une soirée éducative, qui s'inspire du roman de Pauline Réage *Histoire d'O*, dont Olympia Press a publié une traduction anglaise en février 1954.

En août, Alexander Trocchi emménage dans un appartement de la rue Campagne Première. Il partage le local avec un Grec libertin nommé Kosta Alexopoulos. Les deux hommes construisent un lit gigantesque, destiné aux parties collectives.

Alexander Trocchi tâte des substances illicites. À Glasgow, il avait déjà goûté à diverses drogues. La benzédrine l'avait particulièrement séduit. À Paris, en 1955, il découvre l'héroïne. C'est le début d'un long et mortifère compagnonnage.

En janvier 1955, il rejoint aussi l'Internationale lettriste et s'agrège à la petite bande qui gravite autour de Guy Debord et Michèle Bernstein.

Debord est fasciné par cet aventurier libertin, talentueux et drogué. Il édicte toutefois un oukase. Pour intégrer l'avant-garde artistique, Trocchi doit rompre avec le milieu littéraire. Il lui faut abandonner du même coup *Merlin*, Olympia Press, Maurice Girodias et les autres.

Le romancier obéit avec enthousiasme aux directives lettristes. Une lettre adressée à son frère durant l'automne 1955 trahit ses nouvelles convictions : « La révolution a déjà éclaté en moi. Je suis en dehors de votre monde et ne suis plus gouverné par vos lois.⁵ »

Il poursuit toutefois son activité de pornographe et rédige pléthore de romans lestes. Debord ne s'en formalise pas.

Le 22 décembre 1955, Trocchi émigre à Londres. Dans les premiers jours de 1956, il reçoit la visite de Guy Debord. Les deux hommes déri-

5. Citée dans : Andrew Murray Scott, *Alexander Trocchi, The Making of the monster*, Polygon, Édimbourg, 1991, p. 64.

vent longuement dans la ville interminable...

Alexander Trocchi ne cesse de migrer d'un pays à l'autre. Il débarque à New York le 30 avril 1956 et décroche un emploi de capitaine de ferry. L'écrivain navigateur séduit bientôt une jeune américaine nommée Marilyn Rose Hicks, dite Lyn. Il l'épouse durant l'été 1957.

Le jeune couple s'installe sur la côte ouest des États-Unis, dans le quartier de Venice, à Los Angeles. Il s'agit pour l'heure d'un épice de la Beat Generation. À Venice, Trocchi croise Allen Ginsberg, Michaël McClure, Gregory Corso, Jack Kerouac, Gary Snyder, et Neal Cassidy.

La drogue devient son amante exclusive. Trocchi ne se contente pas d'en consommer. Il en vend à son entourage. Mais la ruine et la déchéance menacent. Le couple s'enfuit dans le désert. Cap sur Las Vegas... Comment survivre dans la cinquante cité de tous les plaisirs ? Lyn est forcée de se prostituer. Elle est enceinte, mais il y a des amateurs. Le rêve psychédélique tourne au cauchemar américain, tandis que l'écrivain se mue en maquereau.

Les amants drogués et ruinés finissent par rallier New York en août 1958. Le 2 octobre, Lyn met au monde un petit Marcus.

En novembre, Trocchi commet un grave impair. Il se rend en métro dans le Bronx, pour chercher sa dose auprès d'un dealer nommé Wolfie. Mais il tombe dans une souricière ourdie par la brigade des stupéfiants. Trocchi et Wolfie sont pris sur le fait. L'écrivain se retrouve en cellule. De lourdes charges pèsent contre lui.

George Plimpton accepte cependant de payer la caution. Alexander Trocchi sort de prison. Mais l'héroïne continue de le saper. Il obtient de sa femme qu'elle se prostitue derechef. Dealer professionnel, il stationne des heures durant dans la rue new-yorkaise. Pour tromper la vigilance de la police, il lui arrive de se déguiser en prêcheur ! Équipé d'une Bible, il se lance dans de vibrants sermons, qu'il interrompt sitôt que la patrouille a circulé.

La police ne se laisse guère impressionner par l'accoutrement. Il se voit régulièrement arrêté, tandis que son appartement est perquisitionné à plusieurs reprises. De semaine en semaine, le harcèlement s'aggrave et les charges s'accumulent. Aux États-Unis, la vente de drogue est passible de la peine de mort.

Trocchi n'a cependant jamais rompu le lien qui l'unissait à Guy Debord. Tandis qu'il s'enfonce dans le chaos, l'Internationale situationniste se déploie et le tient d'emblée pour un de ses membres, sans qu'il ait besoin d'adhérer d'une quelconque manière. Du 24 au 28 septembre

1959, la IV^e conférence de l'IS se déroule à Londres. Elle décide le lancement d'une campagne internationale de soutien :

*La Conférence DÉCLARE que Trocchi ne peut en aucun cas être impliqué dans un trafic de drogue – il s'agit clairement d'une provocation policière par laquelle les situationnistes ne se laisseront pas intimider ; AFFIRME que le fait de consommer de la drogue est sans importance [...]*⁶.

À la demande de Guy Debord, le situationniste belge Maurice Wyckaert intervient auprès de Henry Miller pour lui demander de venir en aide à Trocchi.

Il est vrai que l'aventurier jouit d'une réputation paradoxale.

Le 25 avril 1960, son deuxième livre « honorable », *The Cain's Book* [Le Livre de Caïn], sort aux États-Unis et reçoit un accueil favorable. Il s'agit d'un curieux roman autobiographique. L'écrivain décrit par le menu son quotidien new-yorkais de marin drogué. Il évoque aussi les lettristes et la figure de Mohamed Dahou.

En avril 1961, il entre à nouveau en cellule, pour avoir vendu de la drogue à une mineure de seize ans. Une fois encore, George Plimpton s'acquitte bravement d'une caution de cinq mille dollars.

Trocchi sort de prison. Il commet alors un acte inimaginable. Son arrestation n'est pas passée inaperçue. Il est un jeune écrivain dont on parle. Peu après sa mise en liberté, une chaîne de télévision nationale l'invite à s'exprimer dans un débat sur la drogue. Sous les yeux effarés de millions de gens, il sort de sa poche une seringue et entreprend de se « fixer » en direct.

Cet acte transgresseur fait la « une » des journaux. Alexander Trocchi devient l'ennemi public numéro un de l'Amérique bien pensante. Il doit bientôt en subir les conséquences.

Il décide de se rendre à Hicksville, chez les parents de sa femme. Dans le train, il se shoote. Mais le FBI ne le lâche plus d'une semelle. Les Fédéraux interviennent et le cueillent en flagrant délit. Lyn est arrêtée, ainsi que son jeune fils Marcus. Comme dans un film d'action, Trocchi parvient à sauter du train en marche. Désespéré, éperdu, il regagne tant bien que mal New York et se cache dans l'arrière-boutique d'une librairie.

On lui dégotte un faux passeport. Il gagne le Canada en se faisant passer pour un touriste, désireux de visiter les chutes du Niagara. Un jeune poète canadien le réceptionne à la gare routière. Ce bon ange se nomme

6. « La quatrième conférence de l'IS. à Londres », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 14.

Leonard Cohen.

Alexander Trocchi embarque sur un cargo, à destination d'Aberdeen. Il gagne ensuite Glasgow, puis Londres. Il se rapproche d'Allen Ginsberg, qui vient d'être expulsé de Prague. Les deux poètes nouent une amitié de parias. Le 25 mai 1962, ils se produisent ensemble, sur scène, à l'occasion d'un récital poétique organisé à Hampstead par Rosemary Tonks.

Alexander Trocchi débarque à Paris au début de l'été 1962. Guy Debord l'attend.

Mais il est vite rattrapé par sa sulfureuse réputation. Pressée par les autorités américaines, la police française resserre l'étau. Il doit regagner Glasgow quelques semaines plus tard.

Trocchi est maintenant considéré comme un « toxicomane invétéré », qui ne saurait survivre sans sa dose. Il reçoit ainsi une ordonnance officielle et s'approvisionne en pharmacie.

Il écrit quelques articles dans la revue libertaire britannique *Anarchy*, à laquelle collabore un futur situationniste : Charles Radcliffe. Son texte « Technique du coup du monde » est reproduit dans le numéro 8 d'*Internationale situationniste* (janvier 1963).

En août 1962, Alexander Trocchi se voit invité à la Conférence internationale des écrivains, qui se déroule à Édimbourg, en présence d'une assistance prestigieuse : Bertrand Russell, Angus Wilson, James Baldwin, Truman Capote, Aldous Huxley, Mary McCarthy, Norman Mailer, Henry Miller, Alberto Moravia, ou Alain Robbe-Grillet participent à cette rencontre remarquable. À Édimbourg, Trocchi fait la connaissance d'un jeune écrivain américain nommé William Burroughs. Ginsberg, Burroughs et les autres tracent une cartographie nouvelle.

Trocchi ourdit maintenant un projet multimédia, auquel il songe depuis plusieurs années et qui porte le nom de code « Sigma ». Avec l'aide de Tom McGrath, qui dirige l'un des principaux journaux londoniens « underground », *International Times*, il réalise l'unique numéro d'un journal affiche, *The Moving Times*, qui sort à l'automne 1964.

À Paris, Guy Debord ne cache pas ses réticences à l'égard de Sigma. Dans le projet Sigma figurent Ronald Laing, Michaël McClure, Robert Creeley, Kenneth White et Colin Wilson. Sigma s'inscrit dans le sillage de Fluxus autant que dans l'esprit du « happening ». Il se place enfin dans l'ambiance de la Beat Generation. Autant d'influences que les situationnistes critiquent et réprouvent.

Guy Debord décide de rompre. Il s'agit pourtant davantage d'un éloignement que d'une brouille. Le 1^{er} décembre 1964, Debord expédie à Trocchi une lettre diplomatique et conciliante :

1. *Je ne retire rien à l'amitié personnelle entre nous.*
2. *Je ne dis pas que l'opération « sigma » est contradictoire au projet situationniste en général ; et je n'ai même pas refusé d'envisager une collaboration [...]*⁷.

Dans le numéro 10 d'*Internationale situationniste*, qui sort en mars 1966, figure cette simple mention :

*Au moment de la parution à Londres, à l'automne 1964, des premières publications du projet Sigma, animé par Alexander Trocchi, il a été convenu d'un commun accord qu'une entreprise de recherche culturelle si ouverte ne pourrait engager l'IS [...]. Ce n'est donc plus en tant que membre de l'IS que notre ami Alexander Trocchi a développé depuis une activité dont plusieurs points nous agréent pleinement*⁸.

Le style est courtois. Mais le processus d'expulsion est déjà enclenché. La rupture sera irrémédiable. Quand il l'évoque, Alexander Trocchi ne sait retenir son chagrin :

*Je me souviens de la dernière lettre qu'il m'a envoyée : « Les honnêtes hommes garderont le souvenir de ton nom ». Il était comme Lénine ; c'était un absolutiste, jetant constamment les gens dehors, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que lui. Et les exclusions étaient totales. Elles entraînaient un ostracisme complet, au point de faire semblant de ne pas voir les gens. À la fin, on en arrive à des exécutions, c'est ainsi que cela aurait fini si Guy avait un jour « pris le pouvoir ». Et je ne peux tirer sur personne. Ce n'est pas une question de loyauté. Guy avait ma loyauté. J'aimais cet homme*⁹.

Alexander Trocchi meurt d'une overdose en 1984, sans avoir jamais revu Guy Debord. Il laisse deux romans sombres, et plus de quarante livres pornographiques.

La révolution libertine

Le destin fracturé d'Alexander Trocchi renvoie à celui de Guy Debord. On connaît aujourd'hui avec précision la biographie de l'auteur de *Panégryque*. Je me contenterai d'insister sur les points qui éclairent le vitalisme situationniste.

7. Guy Debord, *Correspondance, volume II, septembre 1960-décembre 1964*, Gallimard, 2001, p. 309-310.

8. « Sur des publications de l'IS », *Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, p. 83.

9. Cité dans : Greil Marcus, *Lipstick Traces, Une Histoire secrète du vingtième siècle*, traduit par Guillaume Godard, Allia, 1998, p. 144.

Guy Debord s'assigne pour objectif dans son jeune âge de ne jamais travailler, c'est-à-dire d'échapper au salariat. En 1952, il trace rue de Seine un graffiti rimbaldien : « Ne travaillez jamais ».

Il lui faut donc des mécènes pour le subventionner. Michèle Bernstein, Asger Jorn, Gianfranco Sanguinetti ou Gérard Lebovici figurent au nombre des généreux donateurs.

La question de l'argent se révèle centrale. L'indépendance financière garantit seule la libération individuelle. Dans une lettre adressée le 26 mai 1969 à son demi-frère, Patrick Labaste, Guy Debord évoque le rôle central de « la pizza » :

Il y a environs deux ans, à un moment où j'avais besoin d'argent et où j'en ai demandé à tous ceux de mes amis qui avaient les moyens de m'en fournir, notre sœur m'a envoyé tout de suite je ne sais plus combien, et j'ai pu croire que c'était un envoi collectif d'elle et toi¹⁰. Mais je viens d'apprendre que tu l'avais laissée t'en débrouiller seule, en la raillant même à ce propos. Tu t'étais pourtant un peu enrichi comme limonadier. Voilà donc une insolence que je ne te passerai pas¹¹.

Plus loin, Guy Debord explicite sa position :

Nous avons la bonne habitude de ne jamais supporter, parmi les gens qui nous fréquentent, quelqu'un à qui on demande un service qu'il peut rendre, et qui s'y dérobe¹².

Le refus du travail va de pair avec le libertinage. La trajectoire de Guy Debord est marquée par le dépassement du couple. Dans une lettre à Jean-Marc Loiseau le 2 octobre 1971, il justifie notamment la liaison qu'il a nouée avec la compagne de Loiseau, Ève :

Ève nous a avoué un jour que, la précédente fois où elle avait passé la nuit avec nous, elle ne t'en avait pas prévenu [...] et que tu avais donc été normalement inquiet de quelque accident possible, dans la rue par exemple. J'ai aussitôt blâmé cette maladresse, offensante pour toi comme pour nous¹³.

Guy Debord prohibe toute forme d'adultère. Ève n'aurait pas dû tromper Jean-Marc. Elle aurait dû tout dire, puisqu'elle est à la fois l'amante de Jean-Marc et de Guy. Mais elle n'est pas seulement l'amante

10. Il s'agit de la demi-sœur de Guy Debord, Michèle Labaste. Elle se suicide en février 1976.

11. Guy Debord, *Correspondance, volume IV, janvier 1969-décembre 1972*, Fayard, 2004, p. 77.

12. *Id.*, *ibid.*

13. *Id.*, *ibid.* p. 414-415.

de Guy. Elle est aussi l'amante d'Alice Becker-Ho. La femme de Guy Debord est en effet partie prenante de la relation. Guy Debord insiste sur la liberté individuelle :

Comme tu le sais, nous n'avons jamais essayé d'influencer ou de capter Ève, fut-ce pour une demi-heure. Seule la liberté (...) peut être la base de rapports passionnés entre des individus, que ces rapports aient pu durer trois nuits ou dix années¹⁴.

Il arrive pourtant que certains mâles se rebiffent. Guy Debord fustige leur comportement. Dans une lettre adressée à une jeune femme nommée Mimma le 4 septembre 1972, il évoque l'attitude de son amant, Claude :

[...] Claude a été si ridicule que tout le monde, sauf peut-être la Canadienne, a été obligé de s'en apercevoir. Avec une lourdeur burlesque, il a voulu rappeler qu'il existait lui aussi [...]. Ce faible espère seulement fatiguer de toi ceux qu'il redoute avec raison, étant ce qu'il est¹⁵.

Claude est prisonnier de la jalousie et ne sait se hisser à la hauteur de la libération. C'est un faible.

Peu avant son départ de l'Internationale situationniste en septembre 1971, René Riesel est également dénoncé pour les faiblesses de sa femme :

Je viens d'apprendre [...] que ta femme, dont tu ne peux certainement pas ignorer que je la tiens, sur le plan intellectuel, pour une misérable conne, et sur le plan « esthétique », pour un veau, a prétendu que je lui aurais demandé un jour de coucher avec elle. [...] Il y a quelques mois, Alice l'a sautée, entre bien d'autres, mais comme la pire, une seule fois, et n'a pas cru devoir renouveler l'expérience pour cette simple raison : ta femme [...] a d'abord prétendu contre toute vraisemblance qu'elle avait joui. Alice lui a fait plus tard convenir de son mensonge¹⁶.

René Riesel se voit mis en accusation parce que sa femme a simulé l'orgasme. Elle n'a pas été « authentique ». Riesel se voit ainsi dénoncé parce qu'il mène selon Debord une vie de couple misérable.

Il est clair dans cet exemple extrême que Guy Debord se pose comme juge et arbitre de la libération individuelle de ceux qui l'entourent.

14. *Id.*, *ibid.*

15. *Id.*, *ibid.*, p. 588.

16. *Id.*, *ibid.*, p. 400.

Élite et transgression

Guy Debord n'établit aucun critère formel de libération. On voit cependant paraître quelques traits essentiels.

Il demande à ses proches de rompre avec le tissu social et de refuser autant que possible toute forme de carriérisme, au profit d'une aventure permanente, d'une quête des petits boulots et des coups de fric.

Sur un plan sentimental, il prône le dépassement du couple et la libre sexualité.

Tout cela mène à un point de rupture décisif. Ce que Debord exige, ce qui bien souvent fonde l'amitié et fait office de ligne de démarcation, c'est la *transgression*.

Quand se noue la relation avec Gérard Lebovici, Guy Debord somme l'impresario de republier son livre *La Société du spectacle* de manière pirate, attendu que Buchet/Chastel en possède encore les droits.

Plus tard, lorsque se prépare le film tiré du livre, Debord exige encore de Lebovici qu'il vole les extraits de films américains qui figurent dans le long-métrage. La monteuse, Martine Barraqué, fait ainsi réaliser de nombreuses copies illicites, qui coûtent fort cher.

Gérard Lebovici se montre digne de Guy Debord, en enfreignant la loi et en se plaçant délibérément dans la transgression.

Tel est bien le mot-clef de la libération. Transgresser ou disparaître.

La démarche expérimentale situationniste débouche concrètement sur l'individualisme. L'individu-roi se place au-delà du bien et du mal. Il méprise et piétine les bornes, en une quête éperdue de ses propres limites.

Cet individualisme transgresseur induit une exaltation de l'élite. Il faut se hisser à la hauteur de la transgression. Ceux qui n'y parviennent pas sont rejetés dans le camp des faibles.

TOPOLOGIE DE L'AVANT-GARDE : *THE SITUATIONIST TIMES*

Emmanuel RUBIO

« *Il faudrait un second capitaine Christesco* »
Christian Dotremont

De la revue *The Situationist Times*, certains croient savoir, selon les termes mêmes de Debord, qu'elle n'a de situationniste que de s'en prendre aux situationnistes. De *The Situationist Times*, d'autres pensent encore, avec presque autant de certitude, qu'elle a le goût piquant des marges, de ces *curiosa* qu'aucune orthodoxie ne vient définitivement effacer. De *The Situationist Times* finalement, peu disent ce qu'elle est : à coup sûr l'une des plus belles revues de l'époque, et plus encore, un jalon décisif de l'avant-garde.

Les trois propositions ne sont d'ailleurs pas sans se rencontrer et la nature même de la revue s'éclaire certainement des circonstances toutes particulières de sa naissance – comme des relations paradoxales que les Temps situationnistes entretiennent avec l'Internationale du même nom. C'est à Bruxelles, en 1960, que Jacqueline de Jong propose au Conseil central de l'Internationale Situationniste la création d'une revue anglophone, qu'elle animerait avec Alexander Trocchi. Le projet reçoit l'assentiment de Debord, qui enverra même quelques documents à cet effet, comme il l'avait déjà fait pour *Spur*. Mais la revue ne voit vraiment le jour qu'en mai 1962. Une année et demie plus tard, donc, mais au cours de laquelle les événements se sont notablement précipités. Février 1962 marque en effet l'exclusion des *Spur*, et à leur suite, des membres de l'IS hostiles à cette exclusion : Nash, Elde, et Jacqueline de Jong, pour ne citer qu'eux. Énième crise, pour un groupe dont la stabilité n'aura jamais été l'objectif premier, mais crise que tout contribue à rendre éminemment significative. Après les départs de Constant et de Jorn, après la qualification d'antisituationniste apposée à toute œuvre d'art née au sein du groupe, la dissidence massive des artistes – et ce quelles que soient les circonstances en partie imprévisibles qui la déterminent – prend l'apparence d'une vaste mise en scène, comme si l'exclusion rejouait, sur

le mode objectif cette fois-ci, et presque spectaculaire, cette mort de l'art expérimentée une première fois au cœur du lettrisme. Or c'est ici que l'expérience de *The Situationist Times* prend tout son sens. Au moment même où Debord, Vaneigem, Kotányi délaissent, semble-t-il définitivement¹, toute avant-garde artistique, Jacqueline de Jong n'aura d'autre soin que de rétablir la portée de cette avant-garde, d'en retracer le mouvement même, de le prolonger.

Le numéro 1, entièrement repensé de la mi-février à la mi-mai, se nourrit d'ailleurs directement de ces temps de crise. Avant d'être exclus par l'Internationale Situationniste, les *Spur* en effet avaient été interpellés par la police allemande et traduits devant les tribunaux pour blasphèmes, injures à l'église chrétienne et pornographie – interpellation qui suffirait à établir la puissance de perturbation sociale du groupe munichois. Jacqueline de Jong – sur laquelle la découverte du groupe a agi, quelques années plus tôt, comme un véritable révélateur – ne pouvait mieux faire que de le défendre inconditionnellement, et y consacre une large part du numéro d'ouverture. Plaidoirie de Noël Arnaud, pièces du procès, textes et nombreuses illustrations des *Spur* eux-mêmes traduisent une solidarité sans faille, qui n'est pas sans déterminer la forme même de la nouvelle revue. Car celle-ci, toute à la défense des nouveaux hors-la-loi bavarois, semble encore prendre leurs couleurs : grande liberté de composition graphique, explosion du geste dans un expressionnisme renouvelé, mélange entre l'image, la bande dessinée et le texte, passent directement d'une revue l'autre, sans perdre de leur violence. Les *Spur*, au cours des débats les opposant aux parisiens, avaient regretté l'aspect volontairement austère de la revue principale de l'IS. *The Situationist Times* variant les papiers, les couleurs, prend nettement position.

L'incroyable réponse de Jacqueline de Jong aux situationnistes parisiens, « Critic on the political practice of détournement² », qui clôt le numéro, témoigne assez de cette nouvelle situation. Par l'imbroglio manuscrit, le labyrinthe formel et quasiment illisible qu'elle dessine, elle rappelle sans aucun doute le goût pour l'écriture violemment *à la main* qui caractérisait déjà le premier numéro de *Spur*. Comme pour les bavarois, qui rendaient aussi compte de la sorte des rencontres polyglottes de l'Internationale – *The Situationist Times* accueille de multiples langues et est

1. « Semble-t-il », car l'exposition « Destruction de RSG6 » organisée par les situationnistes en juin 1963 au Danemark viendra évidemment reposer sous une autre forme le problème de l'art en tant que tel. Voir à ce sujet Shigenobu Gonzalez, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Nautilus, 2002, p. 15.

2. Texte retranscrit à l'adresse suivante : <http://www.infopool.org.uk/6207.html>

immédiatement internationale –, la furieuse calligraphie laisse percevoir au premier coup d'œil la complexité des débats, et dénonce du même coup toute simplification parisienne. Mieux encore, elle prend formellement position, et ce d'autant plus qu'elle suit immédiatement, dans la revue, des extraits directement reproduits de l'*Internationale Situationniste*, à la mise en page on ne peut plus soignée. La graphie s'impose ici comme le refus de tout rationalisme appauvrissant. À elle seule, elle rappelle une des exigences majeures de l'avant-garde artistique et de son histoire.

Car son positionnement au côté des Spur ne saurait expliquer la force de ce premier numéro de *The Situationist Times*. De fait il semble bien qu'elle tienne d'une réinscription de ces mêmes Spur, et de *The Situationist Times* elle-même, dans le fil d'une histoire des avant-gardes qu'elle assume avec vigueur. Où la question de l'héritage réapparaît en toute clarté, et avec elle celle du surréalisme. Car Trocchi, en 1960 comme en 1962, n'est pas au rendez-vous. Et c'est vers Noël Arnaud que se tourne Jacqueline de Jong pour co-diriger la revue. Or Arnaud tient une place toute particulière dans l'histoire de l'avant-garde. Figure centrale de *La Main à la plume*, qui a maintenu le surréalisme en France pendant la Seconde Guerre mondiale, il est aussi fondateur en France, avec Christian Dotremont en Belgique, du Surréalisme Révolutionnaire, qui marque la première tentative de dépassement avant-gardiste du surréalisme orthodoxe – et, regroupant les Hollandais de *Reflex*, les danois de *Hellesten*, est directement à l'origine de Cobra. Le retour – même implicite – à ce mouvement fondateur, que traduit également la présence dans *The Situationist Times* de Max Bucaille, permet ainsi une double situation. Un rappel, d'abord, de la ligne menant du surréalisme à l'Internationale Situationniste en passant par Cobra, ligne dont Constant et Jorn sont les meilleurs représentants ; un encadrement avant-gardiste de ce même Cobra, dont l'Internationale Situationniste a tant voulu se distinguer, et auquel est souvent reproché, après son existence officielle de 1948 à 1952, l'abandon de la perspective politique.

Cobra est d'ailleurs bien présent dans la revue, non par Jorn, qui ne s'y manifeste pas pendant les premiers temps, mais par Wolvecamp et Vandercam qui, pour ne pas avoir été au centre idéologique du mouvement, n'en restent pas moins deux de ses meilleurs représentants. Et c'est ici que la revue réussit son plus grand pari. Car il ne suffisait pas, pour réassumer le parcours de l'avant-garde hors du surréalisme depuis 1947, d'inviter quelques-uns de ses hérauts. Encore fallait-il donner à voir une continuité, un fil conducteur. Or c'est ce que réalise pratiquement *The Situationist Times*. Des très belles pages Cobra aux pages Spur s'instaure un

véritable dialogue, par la liberté du geste, à la naissance de la représentation, son expressionnisme latent, sa subjectivité affolée, comme d'ailleurs dans l'association entre le trait libéré et le texte, association éminemment Cobra, dont Vandercam fut à coup sûr un des maîtres, et qu'il met encore en œuvre dans la revue. La pratique de la peinture collective, qui réunit avec succès Wolvecamp, Vandercam et De Jong... finit de tisser le lien entre avant-gardes. C'est une véritable ligne historique qui ressort de ce numéro, héritant de l'automatisme surréaliste comme de l'ardeur expressionniste – et qui finit par s'opposer frontalement à l'austérité française.

Étonnamment, la rupture avec l'Internationale Situationniste parisienne finit presque par revivifier la naissance hétérodoxe de Cobra, qui avait soudé contre Paris Hollandais, Belges et Danois. L'analogie est d'autant plus frappante que le second numéro de *The Situationist Times* semble théoriser ce recentrement régional. Un texte cosigné notamment par Nash, Elde et Jacqueline de Jong, oppose ainsi la « mentalité latine », favorable aux projets abstraits, à la « mentalité nordique », plus encline à l'adaptation aux circonstances.

À bien y regarder, cette prise de position entre pourtant dans un dialogue complexe avec la forme même de la revue – qui change notablement d'un numéro l'autre, et évite ainsi tout figement néoCobra. Le procès des *Spur* continue d'occuper une place non négligeable, et l'esthétique du geste ne disparaît pas des pages de ce deuxième numéro. La « Dérive de Polydore Bouffieux », qui, dans un format différent, parcourt l'ensemble de la revue, témoigne pourtant à sa manière de la réinterprétation originale en cours dans *The Situationist Times*. Souhaitant faire du numéro une sorte de dérive en soi, Jacqueline de Jong a nécessairement en mémoire l'extraordinaire numéro 7 de *Spur*, qui se structurait entièrement sur une dérive automobile et linguistique en direction de Venise. Mais la forme finalement adoptée en diffère du tout au tout. La drolatique dérive rurale à la gloire de Poulidor, entreprise en compagnie de Noël Arnaud et Serge Vandercam – dont on connaît les talents de photographe – trouve son accomplissement dans un roman-photo aux règles notablement détournées. Dérive ? Parodie de dérive ? Les trois protagonistes passent par le Café Debord, le lac de Bord, et semblent guidés par l'apparition délirante du signe de l'externisme, qui renvoie aux théories sociales d'Isou et au *Soulèvement de la Jeunesse*. C'est ici l'héritage lettriste qui semble interrogé (Debord ira jusqu'à placer *The Situationist Times* et le *Soulèvement de la Jeunesse* dans un même front ennemi), mais avec une ironie dévastatrice. On n'oubliera pas que Noël Arnaud est alors actif au Collège de Pataphysique, où il côtoie d'ailleurs Jorn. « Lettwist Song » de Dufrêne, dédié « à

Henwi Salvado », témoigne encore de cette association entre lettrisme et humour. Mais c'est surtout Max Bucaille, qui dès ce numéro apparaît à son meilleur. Du temps du Surréalisme Révolutionnaire, sa production démarquait sans grande originalité technique le collage mis au point par Ernst dès les années vingt. Trouvant le moyen de mettre à profit ses connaissances en mathématiques, il associe ici avec brio « Situation et probabilités », géométrie d'apparence délirante et beauté des illustrations.

C'est en fait la ligne même de *The Situationist Times* qu'il annonce ainsi, en dehors de la défense de l'automatisme. Il suffit, pour s'en assurer, de se reporter au troisième numéro – qui se constitue sans Noël Arnaud, et laisse de côté tout l'éclectisme qui menaçait la revue (on y trouvait, aux côtés de ceux que nous avons déjà mentionnés, Aline Gagnaire, Boris Vian ou Jacques Prévert). Après quelques « méditations » d'Anton Ehrenzweig sur le « futur de l'art » – Ehrenzweig, rappelons-le, reste fameux pour avoir associé la psychanalyse à la lecture proprement formelle de l'œuvre d'art –, Jacqueline de Jong livre en effet de baroques études de géométrie, qui prennent pour formes privilégiées les paradoxes spatiaux que sont le ruban de Moebius, le nœud et la courbe de Hoppe. Les très nombreuses figures qui accompagnent sa contribution théorique donnent alors à *The Situationist Times* sa nouvelle apparence : imagier, encyclopédie géométrique, la revue, dans sa présentation même, quitte les rivages expressionnistes pour se rapprocher peut-être de la netteté typographique de la mythique *i10*, d'Arthur Lehning, que Jacqueline de Jong retient comme un de ses modèles. Les numéros 4 et 5 viendront confirmer ce virage de grande ampleur. Entièrement consacrés à la typologie du labyrinthe et de l'anneau, ils se déploient comme de merveilleuses archives allant des représentations primitives à la géométrie pure en passant par de multiples artefacts, documents, œuvres de toutes les époques et de toutes les civilisations³. *The Situationist Times*, sous le seul contrôle de Jacqueline de Jong, s'impose alors comme l'avènement d'une topologie nouvelle, à même de refonder l'espace le plus commun, et à laquelle contribuent, par leurs interventions comme par leur documentation, Simondo, Van Eyck, Fazakerley, Alechinsky et l'Institut de Vandalisme Comparé. Seul le sixième et dernier numéro variera la formule, en proposant un ensemble de lithographies, demandées sur un format identique à divers artistes dont Henry, Matta, Lam, Saura, Topor, Alechinsky, Klasen ou Jacqueline de Jong elle-même.

3. Ils continuent également de jouer sur la forme même de la revue. Ainsi le numéro sur le labyrinthe se centre-t-il sur le combat avec le dragon.

Est-ce à dire que la revue s'éloigne dès lors définitivement des avant-gardes dont elle avait paru remonter le cours ? Le temps de l'héritage serait-il définitivement passé – selon un mouvement bien connu des revues, auquel *Littérature* au sortir de la première guerre n'avait pas manqué de sacrifier ? De fait, il semble bien que le problème soit plus complexe, et qu'apparaisse à nouveau la question décisive de l'héritage avant-gardiste. À ce moment, celui-ci ne passe pourtant plus par l'expressionnisme, mais bien par la recherche d'une géométrie nouvelle – et pour tout dire non latine.

Revenons un instant sur le texte décisif de Jacqueline de Jong, quasiment en ouverture du numéro trois. Il mêle deux sources bien différentes : les monuments écossais des premiers temps du christianisme et les *Principes de psychologie topologique*, de Kurt Lewin. Soit la rencontre, sur les planches d'une revue, de la psychologie, des mathématiques les plus ardues et des formes nordiques préchrétiennes. La psychologie temporairement mise de côté, comme elle l'est d'ailleurs sous la plume de de Jong, la question semble dès lors se poser en ces termes : ne s'agirait-il pas de fonder quelque chose comme une géométrie nordique ? De trouver dans cette géométrie paradoxale une fondation nouvelle, à même d'entériner le geste décisif de Cobra sans le restreindre à la seule spontanéité expressionniste, comme en complément de cette spontanéité ? Une telle lecture est d'autant plus tentante que Jorn, dans le même numéro, donne un article sur Kozyrev, promoteur délirant (?) d'un nouvel espace-temps, et n'hésite pas à citer Kierkegaard à l'appui de ses affirmations.

Cette hypothèse ne saurait vraiment faire sens, évidemment, que si cette topologie nouvelle s'inscrit bien à l'horizon des avant-gardes post-surréalistes. Or c'est à notre sens une des forces de *The Situationist Times* que de révéler au plus grand jour cette pente sous-jacente. Le lien d'ailleurs n'est pas masqué à l'intérieur même de la revue. À la suite des premières démonstrations mathématiques, Alechinsky et Rheinoud d'Haese, représentants historiques de Cobra, développent une « Étude en morphologie des pelures d'orange » qui, par sa suite de dessins, prolonge tout naturellement la multiplicité encyclopédique qui l'a précédée. Mais c'est à Cobra lui-même qu'il faut remonter, et même au surréalisme. Car la quête de *The Situationist Times* n'est pas sans antécédents. Matta et Onslow-Ford, férus de quatrième dimension, s'étaient en effet appuyés, dès la fin des années trente, sur les courbes mathématiques les plus diverses et les plus paradoxales pour fonder l'espace renouvelé des « morphologies psychologiques ». Et Matta, pour relier géométrie et psychologie, outre la référence à Ouspensky, avait convoqué les travaux

de la *Gesalttheorie*, à laquelle reviennent en dernier recours ceux de Kurt Lewin cités par Jacqueline de Jong. Matta, en intitulant « Viva la Gestalt » des extraits de *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, avait même réalisé en 1942 l'association entre Gestalt et pataphysique, qui lui était par ailleurs si naturelle.

La période américaine du surréalisme se ressent fortement de cette perspective, que poursuivent notamment, dans les pages et même en couverture de *VVV*, Max Ernst ou Frédéric Kiesler, fasciné par la forme des champs magnétiques. Évidemment, l'entreprise, plus pratique que véritablement systématique, ne comporte ni l'aspect fortement mathématique des pages réalisées par Bucaille, ni surtout le caractère encyclopédique que prend la revue. Celui-ci se retrouverait pourtant, un peu plus tard, dans le numéro 7 de *Cobra*, daté de l'automne 1950, et qui peut passer pour un des précédents directs de *The Situationist Times*. Le numéro semble en effet vouloir décliner la spirale dans sous ses états – spirale qui, par la figure du serpent enroulé, est au cœur du symbole même du mouvement. Le numéro s'ouvre ainsi sur la photographie d'un escalier en spirale, qui, suivi par plusieurs culs-de-lampe primitifs, annonce les articles de Luc Zangrie sur « La Spirale du chef » et « La Spirale d'Ubu », que suivront dans le cours de la revue « Le rôle de la spirale dans le test du gribouillage », de Jean Raine, le « Petit berceau de la géométrie », de Paul Bourgoignie ainsi que « Le rôle de la spirale dans la cosmogonie du Capitaine Christesco », de Christian Dotremont, tous articles accompagnés d'illustrations *ad hoc*. On aura remarqué, dans une telle série, l'association renouvelée avec la psychologie comme avec la pataphysique. La cosmogonie du Capitaine Christesco, véritable fou littéraire anti-einsteinien, annonce sans aucun doute celle de Kozyrev, défendue par Jorn dans *The Situationist Times*. Mais il faut noter aussi comment, dans le texte de Bourgoignie, la spirale met en difficulté la géométrie euclidienne, réalisant ainsi l'objectif pataphysique, en même temps qu'elle fonde une nouvelle géométrie imaginaire. On ne manquera pas enfin de rappeler comment, aux cours des années 1952-1953, dans le cadre de l'art nucléaire, Baj recourt systématiquement aux « possibilités allusives de la spirale, par rapport à la structure et au dynamisme de l'atome⁴ ».

4. Tristan Sauvage, *Art nucléaire*, Éditions Vilo, 1962, p. 58. Entre Cobra et Matta – sur la question de la spirale – reste évidemment un lien difficile à établir clairement. Wolfgang Paalen, qui hérite du second l'invention d'un espace de la « quatrième dimension », développe maintes spirales, pendant sa période mexicaine, pour figurer ses espaces libérés. Mais il reste peu probable que les Cobra aient pu prendre connaissance de *Dyn*, édité au Mexique pendant cette période. Onslow-Ford recourra à son tour aux spirales

Il reste difficile de savoir, dans Cobra, qui exactement put être à l'origine d'une opération qui ne peut avoir été improvisée. On n'oubliera pas cependant que Jorn, en 49, a rejoint le groupe *Spiralen*, et que c'est lui qui a proposé l'emblème serpentin de Cobra⁵. Ce qui est certain, c'est que l'esprit du numéro fut poursuivi par le même Jorn, et ce au cœur même de l'Internationale Situationniste. Ainsi, à la Conférence de Londres de 1960, à laquelle assiste Jacqueline de Jong, et alors que le débat s'oriente vers la législation urbanistique, « Jorn parle d'imposer une nouvelle géométrie, car il est apparent qu'il y a un rapport direct entre la géométrie euclidienne et la législation en vigueur⁶ ». Il a d'ailleurs l'occasion d'y revenir dans la réponse polémique à Maurice Lemaître qui paraît en décembre de la même année, dans le numéro 5 de *l'Internationale Situationniste*. Face à Lemaître, « pris au piège entre l'absolu et le système de mesure de la géométrie euclidienne classique, comme le marxisme l'a été⁷ », Jorn n'hésite pas à invoquer un « courant qui est d'abord celui de Hans Arp et Max Ernst, ensuite de Mondrian et Marcel Duchamp », qui s'est opposé à « la perspective de la géométrie euclidienne » mise en place par Kandinsky à l'origine de l'art abstrait⁸. On ne saurait être plus clair, ni mieux souligner la part du surréalisme dans la lignée que nous essayons de reconstituer. Pour intégrer le temps dans la situation géométrique – suivant les leçons d'Einstein – il s'agit pour Jorn d'« inventer, au-delà des connaissances topologiques actuelles, une sitologie, une sitographie, et peut-être même une sitométrie⁹ ». Et leur inventeur ne tarde pas à donner un exemple : la bande de Moebius, dont traitera justement Jacqueline de Jong dans le numéro 3 de *The Situationist Times*, et qui vient mettre en défaut « les distinctions classiques de la géométrie¹⁰ ». Les autres motifs de la future revue ne manquent d'ailleurs pas à l'appel sous la plume de Jorn : « La connaissance des secrets topologiques a toujours été indiquée par la pré-

dans les années quatre-vingt – produisant des espaces proches de ceux du capitaine Christesco.

5. Voir Willemijn Stokvis, *Cobra*, Gallimard, 2001, p. 244 et p. 226. W. Stokvis rappelle que l'emblème de Cobra était parfois remplacé, dans les publications danoises, par un autre serpent en spirale, emprunté aux cornes d'or commentées par Jorn dans son ouvrage *La Corne d'or et la roue de la fortune*, que nous évoquons un peu plus avant.

6. *Internationale situationniste*, rééd. Champs Libre, 1977, n° 5, p. 23.

7. « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, *op. cit.*, n° 5, p. 30.

8. *Ibidem*, p. 38.

9. *Ibidem*, p. 37.

10. *Ibidem*, p. 40.

sence de signes de nœuds, de cordes, des entrelacs, des labyrinthes, etc.¹¹ ».

Mais c'est aussi le caractère essentiellement nordique de la lignée sitologique que précise le même article. Revenant sur l'opposition, après l'époque agraire du Néolithique, entre les styles de Hallstadt et de La Tène, Jorn y voit « la division entre la pensée géométrique et la pensée sitologique », s'implantant respectivement en Grèce, pour donner naissance à la pensée rationaliste, et en Irlande ou en Scandinavie. On a vu quels artistes s'étaient opposés à la toute puissance de la géométrie latine ; Jorn n'hésite pas à faire entrer dans une lignée proprement sitologique, aux côtés des shamans lapons, Shakespeare, Tycho Brae, Kafka (« Prague, depuis l'époque de La Tène, rayonne de la pensée topologique ») ainsi qu'une « tradition philosophique scandinave » qu'illustre notamment Kierkegaard¹². Le déplacement opéré par Cobra est bien entériné, et ce d'autant plus que l'article, par ses illustrations comme par son propos, poursuit explicitement la réflexion menée dans *La Corne d'or et la roue de la fortune*, achevé en 1949, soit un peu avant le numéro en spirale de Cobra¹³. Rappelons seulement que Jorn, remontant déjà jusqu'aux scissions culturelles du Néolithique, y opposait le motif de la roue sacrée, symbole de l'éternel retour, au dualisme zoroastrien et à la ligne droite de la téléologie chrétienne. Ce faisant, le futur sitologue réinterprétait un autre motif prégnant de la période Cobra, développé notamment par Constant ; il annonçait surtout, par son propos, comme par la profusion encyclopédique des images de la première édition¹⁴, le numéro de *The Situationist Times* consacré à la roue, qui ne vit jamais le jour, faute de financement suffisant, mais dont Alechinsky offrira un reflet, dans *La Roue libre*.

Dans le numéro 6 de l'*Internationale Situationniste*, Jorn se consacrera à une critique de la pataphysique, dont on sait qu'il y adhère au même moment. Deux traces restent pourtant de son propos du numéro 5. À la page 7 la revue offre comme illustration une « Représentation en relief de la fonction modulaire elliptique » – qui rappelle très exactement les objets mathématiques découverts par les surréalistes en 1936, photographiés par

11. *Ibidem*, p. 41.

12. *Ibidem*, p. 41 et p. 42.

13. Sur ce sujet, voir Willemijn Stokvis, *Cobra*, Gallimard, 2001, p. 226 et la note 79 p. 284.

14. La réédition du texte chez Farândola (2005) ne comporte malheureusement aucune illustration. Elle ne remédie pas non plus à un défaut de la première édition : tout un chapitre du texte danois, manifestement consacré au motif de la roue, n'est pas traduit, et reste donc inaccessible aux lecteurs ne maîtrisant pas le danois.

Man Ray, commentés par Breton, intégrés aux expositions surréalistes, et réutilisés par Matta dans sa peinture¹⁵ ; le numéro se clôt sur un cul-de-lampe en forme de double anneau celtique entremêlé. L'erreur ici serait d'ailleurs de considérer l'article du numéro 5, si hétérogène en apparence, et *a posteriori*, au ton de l'*Internationale Situationniste*, comme ne relevant que d'une facétie de circonstance, alors qu'il est d'évidence au centre des préoccupations de Jorn, et ce sur plus de dix ans. Rappelons que *La Corne d'or et la roue de la fortune*, annoncé par *Le Petit Cobra*, n° 3, au printemps 1950, paraît en fait en 1957, soit à l'ouverture de l'ère situationniste. On ne saurait oublier enfin le travail proprement encyclopédique mené par Jorn dans ces mêmes années, à commencer par le recueil des *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados* (1964), entrepris en compagnie de Gérard Franceschi. Le très beau livre qui en résultera mêlera à nouveau interprétations nordistes et culturelles, traçant entre le Danemark préhistorique et les « mangeurs de pierre » normands une ligne d'influence dont les chemins pataphysiques ne sont pas sans annoncer, sur un mode mineur, ceux de *La Langue crue et la cuite* (1968), rédigé en collaboration avec le second directeur de *The Situationist Times*, Noël Arnaud. La monumentale somme consacrée à l'art nordique proprement dit, mise en place une fois encore avec Gérard Franceschi, en 1964-1965, ne verra vraiment le jour qu'en 2005, aux éditions Borgen et grâce à l'aide du Musée de Silkeborg. Mais dans le numéro 5 de *The Situationist Times*, Jorn tiendra à préciser le rapport entretenu par un tel projet avec son engagement artistique. Devant la divergence toujours plus grande entre le monde européen-continentale et le monde scandinave, et la menace qui pèse sur ce dernier, il s'est en effet décidé à préserver l'art nordique, défini comme le seul « art dangereux ». En dédoublant le conflit par une opposition entre *mind* et *sens*, il récuse dans le même temps toute *orientation* prédéfinie du discours, et permet le lien avec la pataphysique comme forme littéraire de la topologie nordique. La pataphysique n'offre-t-elle pas l'équivalent de ces figures paradoxales que cultive avec bonheur *The Situationist Times* ?

Une pointe personnelle perce dans ce dernier article : cette fracture entre Scandinaves et continentaux, Jorn dit en effet l'avoir fortement éprouvée lors de son séjour à Paris. Et quelques phrases de la réponse à Lemaître témoignaient déjà, dans l'*Internationale Situationniste*, de certains

15. Le motif s'est largement répandu, comme en témoigne notamment une couverture réalisée par Karel Teige pour Éluard en 1940, mêlant une de ces figures en trois dimensions à des bustes féminins (*Karel Teige, Luoghi e pensieri del moderno*, Electa, 1996, p. 219).

désaccords au cœur de l'IS elle-même¹⁶. Peut-on pour autant, au nom de l'orthodoxie situationniste, mettre de côté tout cet aspect de la réflexion de Jorn ? Il semblerait plutôt que nous ayons affaire ici, avec cette fondation d'une géométrie non-euclidienne, à l'apport même de Jorn au projet situationniste – apport comparable à celui de Constant avec la *New Babylon* et sans lequel la participation du Danois à l'aventure collective ne prendrait pas tout son sens.

La force de *The Situationist Times*, dans cette perspective, la force de Jacqueline de Jong, aura été de poursuivre cet apport si essentiel, de lui donner toute sa visibilité, et une rigueur que ses talents de typographe auront toujours servie. Difficile en effet, à l'issue de ce parcours, de soutenir que *The Situationist Times* se soit tout uniment opposé à l'Internationale Situationniste. Sous l'impulsion de la seule Jacqueline de Jong, la revue aura au contraire développé cette autre pente de l'aventure situationniste – en même temps qu'elle la faisait apparaître comme la résultante de toute une part de l'avant-garde post-surréaliste. Faire fructifier l'héritage pour lui donner une forme nouvelle, irrécusable, telle aura bien été la tâche à laquelle la jeune femme aura voué toute son énergie. N'était-ce pas, d'ailleurs, la meilleure manière de participer à son époque, et de se tourner vers l'avenir ? Rappelons seulement, pour donner à *The Situationist Times* quelques voisins inattendus, que Lacan, vers la fin des années soixante, se tourne vers la topologie la plus ardue pour renouveler la psychanalyse. Ses dessins eussent fait bonne figure dans la revue – comme certains plans de l'architecture contemporaine : la Max Reinhardt Haus, de Peter Eisenman, ou la Maison Moëbius de UN Studio (pour ne citer qu'elles), qui semblent avoir pour seul projet de construire enfin l'espace promis par les pages enchantées de Jacqueline de Jong¹⁷.

UNIVERSITÉ PARIS X-NANTERRE

16. *Internationale situationniste*, op. cit., n° 5, p. 37.

17. Cette étude n'aurait pu être menée à terme sans les entretiens accordés par Jacqueline de Jong. Qu'elle en soit vivement remerciée, ainsi que Shigenobu Gonzalves, qui a permis et suscité ces sympathiques conversations.

EN TOPOR DANS LE TEXTE (ADDITIF À L'ANTHOLOGIE DE L'HUMOUR NOIR)

Myriam BOUCHARENC

« Ni peintre, ni écrivain, ni cinéaste, ni héros », mais « humoriste » : ainsi se définit Topor. Et d'ajouter aussitôt, joignant l'exemple à la parole : « C'est si drôle un humoriste¹ ». Aussi vrai qu'« il est dans l'essence des symboles d'être symboliques », comme disait Jacques Vaché. Le rapprochement avec ce dernier n'est pas de pur hasard. Alors qu'il était élève des Beaux-arts, Topor s'était pris de passion, en même temps que pour Arthur Cravan et la Série noire², pour celui qui initia Breton au « sens » de « l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout³ » dont procède « l'umour ». Dès ses débuts dans le magazine *Bizarre*, le qualificatif de « surréaliste » ne tarde pas à surgir : on affine volontiers le dessinateur à la lignée de Grandville et d'Alfred Kubin, tout près du Balthus des années vingt et non loin de Max Ernst. Le premier de ses contes, publié dans *Fiction* en décembre 1960, ne s'intitule rien de moins que « L'amour fou ». La même année, paraît chez Losfeld, en bonne compagnie surréaliste, *Les Masochistes*, avec une préface de Jacques Sternberg – en couverture, une jeune fille, yeux baissés, modeste sourire aux lèvres, tout appliquée à se coudre un bouquet à même la cuisse. C'est dans les pages de *La Brèche*, dirigée par Breton, que Panique s'est fait connaître à travers cinq récits d'Arrabal, alors membre du groupe surréaliste.

Fondé en 1962 par Topor, Jodorowski et Arrabal sous le signe de la contradiction et de l'autodérision, Panique se voulait un « anti-mouvement », sans créateur, sans président, sans autre programme « que suffisamment flou pour ne pas être acculé à le suivre⁴ » : seulement « une “manière d'être” », pour reprendre la définition risquée par Arrabal, « régie

1. Roland Topor, cité par Laurent Gervereau, (*Presque*) *tout Topor*, éditions Alternatives, 2005, p. 32.

2. R. Topor, *Francis Beaudelot*, Dumerchez, 1996, p. 9.

3. Lettre de Jacques Vaché du 29 avril 1917, reproduite par André Breton, *Anthologie de l'humour noir (1940-1950-1966)*, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1130.

4. Topor cité par Colette Godard, *Jérôme Savary, l'enfant de la fête*, éditions du Rocher, 1996.

par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie⁵. » Continuité de l'art et de la vie, goût du jeu, de l'insolite et de l'irrationnel, promotion du rêve et de l'éphémère, révolte contre l'ordre, la morale et toutes les formes d'aliénation de l'homme : Panique se serait-il prétendu totalement étranger au surréalisme que l'on aurait eu peine à le croire. Tout, ou presque, dans l'œuvre de Topor y fait, au demeurant, allusion : la puissance onirique de ses récits, son goût pour la métamorphose et autres modes d'égarement des sens et de l'esprit ; l'importance de l'érotisme ; les thèmes obsédants du cannibalisme, de l'acéphale, de l'hermaphrodisme, et un intérêt tout particulier porté aux jeux de dislocation et de morcellement du corps qui le place dans le voisinage du Leiris d'*Aurora* ou du Mandiargues de « L'homme du parc Monceau⁶ », non loin de Bellmer, Masson ou Molinier. Réciproquement, Aragon n'évoquait-il pas, déjà, dans *Le Paysan de Paris*, « la terreur panique⁷ » de l'homme égaré, soumis à la toute puissance du fantasme ? Topor – peut-on en douter ? – a subi l'attraction du surréalisme, il en a partagé la culture et cultivé l'imaginaire... et pourtant.

Pourtant, c'est sur le terrain où ils étaient le mieux prédisposés à se retrouver, celui de l'humour, que Breton et Topor se sont paradoxalement manqués. Leur unique rencontre remonte à l'année 1961 où ce dernier obtint le prix Granville de l'humour noir en même temps que Jacques Sternberg recevait le prix Xavier Forneret, son homologue pour une œuvre littéraire. On relève, parmi les lauréats de ce jeune prix créé par Tristan Maya : Félix Labisse pour son « Almanach fatidique », *Le Sorcier des familles*, seule de ses œuvres à laquelle Breton rendit, quoique non publiquement, un vibrant hommage ; André Ruellan – qu'il invita à se joindre au groupe surréaliste – pour son *Manuel du Savoir mourir*, illustré par Topor ; ou encore l'auteur de *Zazie dans le métro*. Toujours sous l'égide de Maya, la revue *Manifeste jeune littérature*, aux éditions Line Klotz, fait paraître fin 1964 son 7^e numéro, sous le titre – en l'occurrence osé – d'*Anthologie de l'humour noir*. Le dessin de couverture est de Topor.

Au moment où André Breton s'apprête à confier à l'éditeur Jean-Jacques Pauvert la réimpression de son *Anthologie de l'Humour noir*, je voudrais essayer de fixer dans la pensée du grand public ce qu'il faut entendre par l'accouplement concerté de ce substantif et de ce qualificatif dont André Breton a été le véritable ordonnateur.

5. Fernando Arrabal, « L'Homme panique » (1963), *Panique. Manifeste pour un troisième millénaire*, Punctum éditions, 2006, p. 60.

6. « L'Homme du parc Monceau » figure dans *Le Musée noir*, Robert Laffont, 1946.

7. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), rééd. Gallimard, 1961, p. 144.

Malgré cette reconnaissance de dette en préambule, assortie d'une définition de l'humour des plus anodines, qui n'ajoute rien à celle de Breton – « l'attitude d'un homme [...] victime d'une situation tragique [...] qui se tire de ce mauvais pas par une pirouette ou un mot d'esprit » – ladite *Anthologie de l'humour noir* réunit des textes d'auteurs dont la parenté avec le surréalisme, à l'exception de Scutenaire, est on ne peut plus lointaine : Armand Lanoux, Marc Alyn, Maurice Sab, René de Obaldia... Dans son historique de la notion, Maya, de surcroît, fait référence à Rabelais dont Breton ne partageait pas « le goût de la plaisanterie lourde » et « la constante bonne humeur d'après-boire⁸ » – Topor en fera la principale source d'inspiration de son *Café Panique* – ; il évoque longuement Max Jacob dont « l'ordonnateur » de l'humour noir ne prisait guère le personnage clownesque⁹ ; enfin, il s'appuie sur Bataille accusé, comme on sait, dans le *Second manifeste*, de se repaître d'immondices¹⁰.

On comprend mieux, dès lors, que dans sa préface de 1966 à la seconde réédition de son *Anthologie*, Breton ait dédaigné de prendre cette concurrence en considération. À l'exception toutefois d'une parenthèse des plus sibyllines dans laquelle, se réjouissant de voir l'humour noir se propager par la voie de l'expression plastique, il fait allusion aux dessins de « certains hebdomadaires ». Étienne-Alain Hubert suggère prudemment qu'il s'agit de Siné dans *L'Express* et de Maurice Henry dans *Le Figaro littéraire*. Oserait-on songer, en effet, à la série « bête et méchante » des dessins paniques de Topor pour *Hara-Kiri*, lorsque l'on se souvient que Breton plaçait la « bêtise » au nombre des attitudes contraires à l'épanouissement de l'humour ?

Ce différend – ou cette indifférence ? – entre deux courants de l'humour noir est passé d'autant plus inaperçu qu'il s'est manifesté, comme on peut voir, sans effusions polémiques, n'était la rencontre-rupture entre Topor et Breton. On en doit le récit au témoignage tardif d'Arrabal qui la relate dans *Champagne pour tous*, un livre de souvenirs dialogués dans lequel il fait revivre son complice de toujours.

Voici la scène. Elle se déroule un après-midi de 1961 à *La Promenade de Vénus* que fréquente le groupe surréaliste d'alors. Topor a 23 ans. À six heures tapantes, Breton franchit le seuil du café « avec la raideur et la grâce d'un torero exécutant son *paseillo* à la Maestranza de Séville », se

8. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 877.

9. Voir à ce sujet Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1988, note 144, p. 147-148.

10. A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 824-827.

souvent Topor. Après s'être confortablement installé sur sa chaise, il croise les mains derrière son dos. Le garçon remplit son ballon de rouge. À la première gorgée, il se contemple dans la glace. « Avec quelle superbe il avait l'air de dire "Vive moi et merdre aux autres" ». Arrabal et Jodorowsky lui présentent la nouvelle recrue. Le plus solennellement du monde, Breton lui adresse « la formule magique » qui adoube : « vous êtes le bienvenu ». Un rituel aux antipodes de l'idée que le jeune « déconneur » – ainsi s'est-il toujours considéré – se faisait du surréalisme. « Gros temps à l'horizon. Les bourdons pètent », susurre-t-il à l'oreille d'Arrabal : lui reprochera-t-on de ne pas l'avoir dit plus haut ? Quelle déception ! Quelle dérision que cette « expédition de contemporains [entreprenant] l'ascension de l'Everest... encombrés d'un escabeau, avec l'intention bien arrêtée de dépasser le sommet. Quel emmerdement que leur salon littéraire¹¹ ! » Au bout de cinquante minutes et sans pouvoir en supporter une de plus, Topor, excédé, quitte la réunion sous prétexte d'aller aux toilettes. Ce détail de l'anecdote n'est pas sans intérêt pour la suite. Ce n'est pas la dernière fois qu'on le verra se réfugier dans les lieux d'aisance pour méditer son rapport au réel.

On ne manquera pas, bien sûr, de relever au passage, les lieux communs les mieux rôdés de la critique du surréalisme – idéalisme, culte de la personnalité, dogmatisme –, remis au goût déflationniste des années soixante en proie à une crise de la valeur « valeur ». Fils d'émigrés polonais, Topor fut, durant la guerre, séparé de ses parents en butte aux poursuites des nazis. Il échappa de peu à la rafle du Vel d'Hiv. Entré dans l'Histoire par la porte de la trahison, il semble doublement, à cet égard, un artiste de cette génération « kaskastrophique¹² », pour reprendre le mot forgé par Claude Mauriac. « Immense est ma rancune./ Sans limite mon désespoir¹³ », réaffirme dans son dernier roman Topor, dont la vocation d'humoriste absolu, pour ne pas dire « totalitaire », revêt la forme d'« un refoulement de ce frénétisme causé par un désespoir essentiel¹⁴ », par lequel Desnos définissait dans les années vingt l'humour, que l'on disait alors « moderne ». L'un a fini là où l'autre a failli commencer : dans le camp de la mort. Depuis ces débuts dans la vie, il se complait dans le rôle de « l'affreux jojo, ricanant bassement aux plaisanteries de mauvais goût

11. Pour cette citation ainsi que celles qui précèdent, voir Arrabal, *Champagne pour tous*, Stock, 2002, p. 194-213.

12. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, 1958, p. 258.

13. R. Topor, *Jachère-party*, Julliard, 1996, p. 169.

14. Robert Desnos, « Un chien andalou », *Nouvelles Hébrides et autres textes (1922-1930)*, édition établie par M.-Cl. Dumas, Gallimard, 1978, p. 443.

dont il se rend coupable¹⁵ », n'ayant de cesse de « torpiller le solennel¹⁶ », sans oublier, humour juif oblige, de se payer sa propre tête. Quatre photomaton, rebaptisés pour la circonstance « Topor-maton » : profil gauche, profil droit, de dos, de face, respectivement légendés comme suit :

- à droite : rien
- à gauche : rien
- Derrière moi : rien
- Devant moi : un con¹⁷ !

Il se trouve que le « REFUS DE LA GRAVITÉ¹⁸ », qui selon Breton « borne » l'humour, est la principale caractéristique de l'homme panique. Topor exècre – le mot n'est pas trop fort – toutes les formes de sérieux, à commencer par celui dont le maître de l'humour noir lui paraît singulièrement affligé. Entre « l'homme qui riait trop fort » et celui dont le rire n'était pas le fort – Breton lui-même n'en disconvenait pas qui s'avouait « ennuyeux comme la pluie » –, c'est avant tout une histoire d'incompatibilité d'humour.

En témoigne la version, fictive cette fois, que l'on doit à Topor de sa rencontre avec celui qu'Arrabal nomme, non sans ironie, le « représentant suprême de la modernité ». Sa rencontre, ou plutôt celle qu'il délègue à l'un de ses doubles, un peintre luxembourgeois né vers 1880, inventeur spolié de toutes les avant-gardes littéraires et plastiques du siècle, qui se prénomme, c'est selon, tantôt Roland, tantôt Laurent. À trois ans, ce dernier gravait des Klee à la fourchette dans sa purée, à quinze ans il découvre le Body Art dans les bras de Sarah Bernhardt, à vingt ans il peint les *Demoiselles d'Orange* ; Proust lui doit sa madeleine et Sartre la découverte du café de Flore ; l'auteur d'*Histoire d'O*, c'était lui... Bref, une sorte de Poulidor de l'avant-garde que ce « champion des échappées solitaires, toujours rejoint avant l'étape¹⁹ ». Et lorsqu'il rencontre Breton, non pas, comme Topor, à 23 ans, mais en 1923, c'est pour lui « souffler », évidemment, mais dans les deux sens du terme, – à la fois lui dicter et lui voler – son *Manifeste du surréalisme* :

15. Introduction anonyme pour « Une fée pas comme les autres » de R. Topor, *Fiction*, n° 142, p. 93.

16. « Le torpillage du solennel » : expression utilisée par Breton à propos de Lautréamont dans *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 988.

17. *Topor-maton*, 1967-1969, reproduit dans : Patrick Roegiers, *Topor rit encore*, Maison européenne de la Photographie, 1999, p. 21.

18. F. Arrabal, « L'Homme panique », *op. cit.*, p. 58.

19. R. Topor, *Mémoires d'un vieux con*, Baland, 1975, p. 97.

- *Vous croyez que cela marchera ? demandait [Breton] toutes les dix minutes.*
- *Je vous en donne ma parole.*
- *Mais ça ne fait pas sérieux. Cela n'a rien à voir avec la tradition française !*
- *Elle changera.*
- *J'en doute.*
- *Essayez. Vous ne risquez rien.*
- *Le titre de la revue, cela ferait quand même plus sérieux si je l'empruntais à Valéry ? Littérature, par exemple ?*
- *Allez-y, mais vous avez tort. Innovez, je vous dis.*
- *Innovez ! Innovez ! Vous en avez de belles ! Et si on se moque de moi ?*
- *On ne se moquera pas de vous. Au contraire. Vous deviendrez un pape.*
[...]
- *Il suivit mes conseils et fit paraître son manifeste en 1924. Ce fut un triomphe²⁰.*

Sur ce, le supposé précurseur du surréalisme se voit bientôt exclu du mouvement qu'il prétend avoir contribué à fonder.

On pourrait croire Breton la seule victime de cette sarcastique fiction, si le titre du livre qui la contient, *Mémoires d'un vieux con*, n'infléchissait cette lecture en mettant dans le même sac le narrateur et sa cible. La figure de l'inventeur en fait les frais qui se trouve doublement mise à mal par cette fable du voleur volé qui tourne bientôt à l'apologie du plagiat. Banquier de profession, le père de Roland-Laurent, ruiné, se suicide à la fin du premier chapitre, peu après que son fils prodige a découvert ses talents de faussaire en copiant des Redon. Autant dire que la meilleure façon de se débarrasser du père ne serait pas de le tuer, mais de le piller. « Je tiens à saluer paternellement tous les anonymes, les sans-grade, les obstinés ouvriers du remake dont je suis le débiteur reconnaissant. Merci du fond du cœur à tous, vous prolongez ma jeunesse²¹ », conclut le « vieux con », sous les traits duquel se dessine la silhouette d'un Topor militant du plagiat, cette avance d'hoirie, qui allège le poids de l'héritage puisqu'il endette, non l'héritier, mais le légateur.

« – Je me demande où je vais chercher toutes mes idées », s'interroge Topor dans un dialogue de Roland avec lui-même. Réponse : « – Chez les autres, naturellement²². » Des trois attitudes possibles des avant-gardes du second xx^e siècle à l'égard de l'héritage surréaliste, Topor

20. *Ibid.*, p. 98-99.

21. *Ibid.*, p. 164-165.

22. R. Topor, *Journal in Time*, Ramsay / de Cortanze, 1989, p. 43.

a opté pour la troisième : ni adhérer, ni abhorrer, mais butiner, selon un rapport mi-voleur, mi-volage à l'héritage. « Voleter de livre en livre pour y déguster un paragraphe par-ci, deux lignes par-là », ainsi le narrateur touche-à-tout de *Jachère-party* évoque-t-il la « manie » qui lui permet « de visiter de multiples univers romanesques sans donner prise aux lois en vigueur chez l'un ou chez l'autre. Je goûte, et hop ! je me dérobe²³ ». Au « oui », qui oblige, comme au « non », trop tributaire de ce qu'il voudrait révoquer, Topor préfère donc l'héritage buissonnier, que l'on peut adapter, mêler, parodier, trahir même, tout à loisir... une manière comme une autre, de dissoudre le legs dans la dissipation des registres et des emprunts.

Que de qualificatifs – du rose au noir, du saugrenu à l'absurde – n'a-t-on pas usé pour qualifier cet humour mosaïque qui pourrait à lui seul fournir la matière d'une petite anthologie, dont voici un échantillon :

Cynique : Quand on rencontre un manchot sans dents, c'est à coup sûr un cycliste²⁴.

Cocasse : En sortant d'un ascenseur, un homme se retrouve pourvu de la superbe poitrine de sa voisine²⁵. Voir pour ce qui s'ensuit, la nouvelle intitulée « La plus belle paire de seins du monde ».

Cruel : Trois survivants d'une expédition polaire attendent en vain des secours. L'une des jambes de Phil étant gelée, ses deux compagnons d'infortune la lui coupent à son insu pour la consommer en rôti. Le temps passant, la faim revient. Ils s'apprêtent à faire subir le même sort à la seconde jambe, lorsqu'ils s'aperçoivent qu'elle est presque entièrement terminée : « Ce cochon de Phil l'avait mangée en suisse²⁶ ». André Masson n'aurait pas fait mieux.

Féroce : Petite Annonce découvrant dans son assiette son chien chéri en guise de dinde de Noël²⁷, nous rappelle l'histoire de Marceline et de son cher Souci dans « Le sang de l'agneau²⁸ » de Mandiargues.

Insolite : Un homme tombe amoureux de son pied gauche blessé, au point de le prendre pour la femme de sa vie. Pratique pour *faire du pied* à l'élue de son cœur, et plus encore pour *prendre son pied*. Mais quand celle-ci le trompe, c'est encore une autre histoire : il est bien obligé de *faire le pied de grue*. Et pour *faire les pieds* à l'infidèle, il ne lui reste plus, en guise de dé-

23. R. Topor, *Jachère-party*, *op. cit.*, p. 29.

24. R. Topor, *La Plus Belle Paire de seins du monde*, Le Pré aux Clercs, 1986, p. 148.

25. *Ibid.*, p. 63-73.

26. R. Topor, « En Suisse », *Four roses for Lucienne* (1967), rééd. 10/18, 1978, p. 16.

27. R. Topor, « L'Histoire de Petite Annonce », *Café panique*, Le Seuil, 1982, p. 72-74.

28. André Pieyre de Mandiargues, « Le Sang de l'agneau », *Le Musée noir*, *op. cit.*

nouement, qu'à l'écraser sous un tramway. C'est si difficile de trouver *chaussure à son pied* : il en sait quelque chose, lui dont toute l'histoire a commencé quand cette maudite vendeuse lui a refilé une paire de chaussures trop petites²⁹. Le « roman » qui prend ainsi, en sous-main, la langue *au pied de la lettre*, s'intitule, comme de juste, *Portrait en pied de Suzanne*.

Topor est coutumier de ces histoires naissant d'un calembour, à la manière de Corbière, de Roussel ou de Duchamp. Celle-ci, par exemple, encore une – mais comment résister ? Un professeur d'humour anglais accueille ses élèves l'oreille collée à sa porte. Puis-je vous demander pourquoi vous écoutez à votre propre porte ? lui demande le narrateur interloqué :

Un sourire énigmatique lui élargit les commissures.

Sans mot dire, il retire délicatement une sorte de glaire verdâtre de l'oreille qu'il appliquait tout à l'heure contre la paroi et me la tend.

« Qu'est-ce ? je demande sans comprendre.

– Une fine de claire. Je n'écoutais pas à la porte, naïf jeune homme. J'écoutais cette huître ! »

De l'« huis » (la porte) à l'« huître », il n'y a, il est vrai, qu'une syllabe, et de l'« huis » à l'« ouïe », un simple glissement de l'aigu au grave. Sans compter qu'en anglais les huîtres ont horreur du bruit : « *A noise annoys an oyster, but a noisy noise annoys an oyster more* », s'entraînent à répéter les petits anglais pour parfaire leur élocution, tandis que leurs homologues français s'épuisent à zézayer que les « chaussettes de l'archiduchesse sont archi-sèches ».

Les chaussettes... parlons-en. Quoi « de plus sale et de plus rance qu'une vieille chaussette futuriste ? » lance Topor dans son « Manifeste frou-frou ». L'avant-garde sent des pieds. Un peu de fraîcheur que diable ! Il convient de « changer d'art comme on change de culotte », car tout comme elle, il est « froissable et se salit rapidement ». À bas la chaussette qui vous momifie le pied, vive le « froufrou », plus aéré, et ses « petits chocs soyeux » ! Telle est la version, sur le mode mineur, que propose Topor, d'une modernité plus confidentielle : « l'intime, toujours étouffé, répand quand même une lumière plus vive que tous les phares de l'avant-garde socioculturelle ». L'art se fera dans la culotte, et de préférence dans celle des femmes. À l'érection d'un ordre nouveau que proclame, virilement, le manifeste à l'impérialisme avant-gardiste tout entier attaché, Topor préfère le désordre du féminin, l'éclectisme du libertinage, qui, s'il

29. R. Topor, *Portrait en pied de Suzanne*, Balland (1978), rééd. Denoël, 2000.

ne promet que la nouveauté, du moins ne prétend rien abolir : « Froufrou adhère à la peau des sujets, en prend l’empreinte et la conserve longtemps après qu’ils ont été emportés par le courant de l’histoire³⁰. » À l’idéologie de la rupture, propre aux avant-gardes du premier demi-siècle, qui prétendaient refonder l’Histoire, Topor substitue un art, plus précaire, si ce n’est moins exaltant, d’accommoder les restes :

J’arrête un taxi, avenue des Ternes, vers sept heures du soir. [...] Mon chauffeur, comme tous les taxis parisiens, couve. Une grippe ? Une idée fixe ? Un œuf ?

Allez savoir !

À la fin, il lâche :

– *Arthur Miller, vous le connaissez ?*

– *[...] L’écrivain Arthur Miller ? [...]*

– *Oui. Arthur Miller, le salaud qui a tué Marilyn ! [...]*

– *C’était une même épatante, cette Marilyn monsieur. Une orpheline avec du tempérament. Il lui fallait un homme, un vrai... Et sur quoi elle tombe... ?*

– *Sur un intellectuel ! C’est eux qui raflent tout... Il m’observe sévèrement dans le rétro pour voir si je me fous de sa gueule, mais comme j’ai l’air sincèrement fâché contre les intellectuels, il approuve : – Exact. Un pédé d’intellectuel ! [...]*

– *Ah, moi, Monsieur, si je vivais avec Marilyn, mais je lui lécherais le cul, avec la merde qui va avec ! [...]. Parfaitement, Monsieur. La merde de Marilyn elle ne me dégoûte pas. Je suis pas un intellectuel, je n’ai pas besoin de caviar, ni de langouste, ni de truffe... [...] Mais la merde de Marilyn, eux, ils font la fine bouche ! C’est pour ça qu’elle est morte. Arthur Miller, si je le vois passer devant mon taxi, je l’écrase³¹ !*

Avis aux amateurs !

Breton eût-il comblé Marilyn, lui qui, dans le jeu de « l’un dans l’autre », trouvait « dégradante, dépressive, répugnante » l’aisselle de la femme proposée comme confiture de fraise, au point d’« obvier à cet inconvénient majeur » en s’interdisant « l’appel à tout élément risquant d’impliquer référence à l’appareil digestif³² » ? Un Bousquet eût sans doute mieux fait l’affaire. Ou Topor lui-même, à qui le chauffeur de taxi lance un généreux : « Il lui aurait fallu un type comme vous [à Marilyn] ! » Un type qui pense que « l’ordre s’oppose d’une certaine façon à la merde » :

30. Voir, pour les citations de ce paragraphe, R. Topor, *Journal in Time*, op. cit., p. 119-121.

31. *Ibid.*, p. 31-33.

32. A. Breton, *Médium*, mai 1954.

Or, je trouve que la merde, c'est proche de la vie, alors que l'ordre est proche de la mort. Or, comme ce que je déteste le plus est la mort, je le dis. Le côté « clean » m'ennuie. Et m'inquiète³³.

À preuve, cette autre histoire. « Ne te lave jamais la figure », avait recommandé la mère à sa fille, « le maquillage ne tiendrait pas ». Mais comment résister au désir de se débarbouiller, comme les autres petites filles, à la fontaine ? Quand ce fut fait, ses compagnes « poussèrent un cri d'horreur./Son visage n'était qu'une boule ronde, vierge de sourcils, d'yeux, de nez, de bouche./On la tua comme une bête qu'elle était³⁴. » De l'inconvénient d'être « trop propre ».

L'humour, on l'aura compris, ne relève pas chez Topor de cette « révolte supérieure de l'esprit » qu'y voyait Breton, mais bien plutôt de la révolte inférieure d'un corps que Barthes reprochera au surréalisme orthodoxe d'avoir « manqué³⁵ ». « La soif, si malheureuse en toutes choses, de s'en remettre aux régions supérieures de l'esprit³⁶ », déplorait déjà Bataille. Pas d'humour, donc, sans humeurs. Laissez entrer le refoulé, aurait pu dire Topor, avec toutes les séquelles esthétiques qui découlent d'une telle proposition, à commencer par le mauvais goût : « Je n'aspire plus à la beauté. Les règles du bon goût ont cessé de m'impressionner³⁷ », déclare le narrateur de *Portrait en pied de Suzanne*. « Mon univers virtuel imaginaire », lui fait écho Topor, « est composé d'éléments interchangeables dépourvus de hiérarchie³⁸ ». « Ma corbeille à papiers me ressemble autant que mes livres³⁹ », revendique celui qui ne se sépare jamais de son « sac de linge sale » – « c'est [sa] muse panique⁴⁰ » – et compare volontiers son désir de dessiner à une envie de vomir⁴¹. Écrire, dessiner, deux activités à ses yeux très proches, consistent toutes deux à « salir » du papier, à « maculer » des feuilles, à souiller⁴².

Cette égalité de traitement entre le grotesque et le sublime débouche sur un art impur dont *Le Tachier de l'amateur* offre l'ultime expression. Sur

33. R. Topor, entretien avec M. Ch. Hugonot, *Les Nouvelles littéraires*, février 1986, p. 69.

34. R. Topor, « Trop propre », *Four roses for Lucienne*, *op. cit.*, p. 142.

35. Roland Barthes, « Les surréalistes ont manqué le corps » (1975), *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Le Seuil, coll. « Points-essais », 1999, p. 261-263.

36. G. Bataille, « La “vieille taupe” et le préfixe “sur” dans les mots surhomme et surréaliste », *Tel Quel*, n° 34, p. 14.

37. R. Topor, *Portrait en pied de Suzanne*, *op. cit.*, p. 113.

38. R. Topor, *Jachère-party*, *op. cit.*, p. 87.

39. Cité par Patrick Roegiers, *Topor rit encore*, *op. cit.*, p. 50.

40. F. Arrabal, *Champagne pour tous*, *op. cit.*, p. 50.

41. Topor, *Dessins paniques*, Hazan-Les Musées de Strasbourg, 2004, p. 110.

42. R. Topor, *Jachère-party*, *op. cit.*, p. 13.

chaque page noircie d'une écriture manuscrite, se découpe un fragment de corps – buste, tête, pied, épaule... – et, sur chacun d'eux figure une tache dans laquelle se lit le mot qui désigne sa nature : sang, sperme, pus, salive, urine... « Les taches qui figurent sur les vêtements de l'amateur sont stylisées », apprend-on dans l'avertissement : « Nous conseillons vivement au lecteur de les rendre plus authentiques. Il pourra ainsi s'enorgueillir d'une superbe collection de taches réelles qui constituera le clou de sa bibliothèque⁴³. » On ne saurait mieux exprimer, à travers ce refus de toute symbolisation, le souci de faire se rencontrer l'écriture et la pulsion, l'art et le déchet et de redonner corps à la lettre et à l'esprit.

L'humour que prise Breton est résolument « subtil », c'est le terme qu'il emploie pour désigner la décantation à laquelle ressortit celui de Péret qui, selon lui, « intervient en libérateur », grâce à la transformation alchimique qu'il opère de « l'épais » (qui aliène l'homme) en « subtil⁴⁴ ». Topor se complait, au contraire, dans le registre du lourd, du gras, du bas. Loin d'accomplir ce « bond » vers le surmoi par où s'affirme la valeur « ascendante entre toutes⁴⁵ » de l'humour, il s'efforce de *descendre*, selon une gravitation inverse jusqu'à cette réalité minuscule, incongrue, graveleuse, qui ne mérite pas l'honneur d'une idée : un homme farfouillant dans sa molaire pour en retirer un lambeau de viande qu'il examine avant de le raval⁴⁶, les mots, consternants à les lire réunis en recueil, que les amants échangent en faisant l'amour⁴⁷. L'intérêt de Topor pour le corps sale – la souillure, l'excrément, le déchet, le rebut – le situe, à l'instar de Bataille, du côté de la dépense plus que du dépassement. Son humour, ne provient pas d'un déplacement d'accent du *moi* vers le *surmoi*, mais à rebours, du *moi* vers le *soi* – ou le *ça* – là où règne en maître la pulsion non domestiquée, le fantasme à l'état sauvage.

Voilà qui nous conduit dans des contrées psychiques fort distantes de l'humour sublime et du « pouvoir de domination sur soi-même et sur les autres », d'« accroissement et [d'] élargissement du moi », que lui prête Breton. Au moins aussi nietzschéen que freudien, le *surmoi* tel qu'il l'entend, réalisant le triomphe du *moi* sur la réalité qui l'accable, se situe résolument du côté de « l'idéal du moi » et de la « toute-puissance ». L'humour contribue ainsi à l'expression de l'homme « dans son ascension

43. R. Topor, *La Tachier de l'amateur* (1971), rééd. Daily-Bul, 2003, n. p.

44. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 1133.

45. *Ibid.*, p. 868.

46. R. Topor, *Le Locataire chimérique* (1964), rééd. Buchet/Chastel, 1996, p. 12.

47. R. Topor, *L'Amour à voix haute*, Hoëbeke, 1998.

infinie », de « l'homme en expansion », selon la formulation de Gracq⁴⁸. Topor, aux antipodes, n'accorde attention qu'à l'homme régressif abouché au « réel » – au sens lacanien de ce qui ne peut se symboliser –, en proie à l'effroi et à la panique : « à peine éveillé, j'ai avalé une grande goulée de réalité brute, si bien que mon organisme... a paniqué », lit-on dans les premières pages de *Jachère-party*⁴⁹. Proches en cela de ceux de Beckett, ses personnages ne semblent pas avoir de représentation d'eux-mêmes et de leur environnement préalable à l'aventure qui la leur découvre : surpris d'exister, ils tâtonnent dans un monde confus et chaotique où les signes, bien souvent, se referment sur eux comme des pièges. Aussi entretiennent-ils avec ces signes un rapport paranoïaque, aussi éloigné que possible de l'errance surréaliste, portée par une quête, tendue vers une résolution supérieure – mythique. Le *désir*, « seul ressort du monde », « seule rigueur que l'homme doit connaître⁵⁰ », au centre de gravité de l'aventure surréaliste, est aussi le moteur de l'humour, qui chez Topor – quoique ces deux termes soient frères par l'étymologie – s'exerce au contraire dans une relation de *sidération* au monde. De ce pouvoir de désorientation perpétuelle découle ce que l'on pourrait appeler un réalisme de l'imaginaire. Dépourvu de vertus restauratrices et salvatrices, un tel humour ne dénoue rien, ne triomphe de rien, mais disloque ou dépiece, à l'inverse, la cohérence du réel, approfondit, en un mot, le secret douloureux de son *peu de réalité*.

Si surréalisme il y a dans cet univers de la dérision, il est pour le moins marqué au sceau du burlesque et de la surcharge, Topor jouant de sa lettre et de sa poétique, mais sans en restituer « l'esprit » – pas plus la finalité que la valeur. Comme ce « type » qui sous prétexte d'« ajouter un supplément d'âme à [sa] littérature » va écrire chez les autres et... finit par « baiser » leur femme⁵¹. Il résulte de ces accouplements illégitimes, un art – volontairement – bâtard et dévalué ; en termes d'héritage, une version kitsch du surréalisme : tout à la fois bradée (*verkitschen*, qui veut dire en allemand, « vendre en dessous du prix ») et dégradée (*kitschen* signifiant « ramasser des déchets dans la rue »).

48. Julien Gracq, « Le Surréalisme et la littérature contemporaine » (1949), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 1030.

49. R. Topor, *Jachère-party*, *op. cit.*, p. 11.

50. A. Breton, *L'Amour fou*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 755.

51. R. Topor, *Journal in Time*, *op. cit.*, p. 9-12.

Supposons, pour finir, qu'un revenant du nom d'André Breton, par la grâce d'un Dieu qui ne lui aurait pas gardé rigueur, ait été autorisé à séjourner à nouveau parmi les vivants, à la seule condition qu'il ajoutât Topor à son *Anthologie de l'humour noir*. Qu'à cela ne tienne ! Que ne ferait-on pas pour reprendre la direction du groupe surréaliste ! Mais où donc ranger Topor ? Breton, à vrai dire, n'a que l'embarras du choix. Entre Jarry et Kafka, sans doute, l'un pour avoir incarné en Ubu « les puissances inconnues, inconscientes [et] refoulées⁵² », l'autre, pour avoir fait « mijoter l'homme dans le bouillon ténébreux de l'angoisse⁵³ », selon la métaphore même dont use Freud pour désigner la marmite pleine d'excitation du *soi*. À côté de Vaché, bien sûr, à qui revient le mérite d'avoir situé l'humour sur le plan de la « sensation » avant de le placer sur celui de l'esprit. Dans le sillage de Roussel, assurément, en ce qui concerne l'art de découper la langue et, pour « la joie panique⁵⁴ » qu'il a su promouvoir, tout près de Benjamin Péret.

Topor, on l'imagine, rit de se voir, bien malgré lui, si surréaliste dans le fantôme de Breton ; mais Dieu, comme on sait, a le sens de l'humour noir.

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

52. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 1055.

53. *Ibid.*, p. 1099.

54. *Ibid.*, p. 1134.

ARRABAL OU L'ADIEU AU SURREALISME

Olivier PENOT-LACASSAGNE

« Burlesque » fut le nom d'abord adopté par Fernando Arrabal, Alexandro Jodorowsky et Roland Topor pour indiquer la « conception non dogmatique du monde et de l'art¹ » qui les rapprochait. Nous étions en 1961. Quelque chose naissait au Café de la Paix, place de l'Opéra, à Paris. Mais dès le mois de février 1962, ce mot de burlesque tombait, remplacé par celui de « panique ». « Mot d'usage semi-privé », sa signification restait d'abord clandestine. Des conversations l'étaient sans doute. Mais « panique » n'était pas encore l'indice d'un rassemblement groupusculaire (Arrabal, Topor, Jodorowsky, le torero Diego Bardon, les illustrateurs et peintres Olivier O. Olivier, Szafran, Christian Zeimert, le sculpteur Abel Ogier) ; il n'était pas l'enseigne d'une « école », le label d'une sensibilité, l'étendard d'une « avant-garde » qui allait refuser de se dire telle, comme par coquetterie ou par crainte que cette appellation encombrante n'en occulte la nouveauté. Non, « panique » n'était encore qu'un mot « minoritaire », en attente d'explication, en sursis d'explicitation.

Ce n'est qu'en septembre 1962, après plusieurs mois de gestation que ce mot fut imprimé pour la première fois, Arrabal publiant « Cinq récits paniques » dans le numéro 3 de la revue *La Brèche*, dirigée par André Breton. À cette époque, il fréquente le groupe surréaliste (mais on sait peu de choses de cette fréquentation, de son assiduité, de sa qualité), et ces récits, rêves devenus poèmes, sont rassemblés dans le recueil intitulé *La Pierre de la folie*. Ainsi, en quelques mois, la rumeur burlesque – comique outré, farce plaisante et ridicule, parodie des choses les plus sérieuses – est devenue texte panique.

Au commencement donc, les conversations de café dissipées, il y eut ces récits de *La Brèche*. Et nous aurions aimé pouvoir nous appuyer sur cette indication, reprise par Dominique Sevrain dans la chronologie qu'il établit en ouverture des écrits sur le Panique, rassemblés en 1973 par

1. Fernando Arrabal, « Quelques jalons dans l'histoire du panique », *Panique. Manifeste pour un troisième millénaire*, Punctum éditions, 2006, p. 23.

Arrabal pour l'Union Générale d'Édition, dans la collection 10/18. Nous aurions voulu donner à cette entrée en matière le crédit espéré, et, exploitant au mieux les indices qu'elle contenait, avancer à grandes enjambées vers les thèmes qui nous rassemblent. Mais un autre commencement et une autre publication, proposés par Arrabal, perturbent cette reconstitution des « jalons historiques » par Dominique Sevrain. Dans « L'Homme panique » (qui est le compte rendu d'une causerie donnée en Australie en août 1963), Arrabal écrit en effet : « Au commencement il y eut un texte : le récit *le Bûcher* (24^e labyrinthe de mon livre *Fêtes et rites de la confusion*).² » En voici un extrait :

Sur le mur, en face de mon lit, des centaines d'yeux glissaient en me regardant. Ils descendaient du plafond jusqu'à terre. Il y en avait de toutes sortes : des gros, des petits, des beaux, des laids, des bleus, des noirs... je les voyais couler jusqu'au sol, puis disparaître.

Dans la cour, le bûcher était toujours allumé, et, de mon lit, j'entendais le crépitement des branches et les cris des danseurs qui, probablement, s'amusaient à sauter par-dessus le feu.

J'étais heureux d'apercevoir tant d'yeux sur le mur, je m'imaginai qu'ils appartenaient à toutes les personnes que j'avais connues. Peut-être aussi à mes ancêtres et à l'humanité tout entière. [...] Tout à coup, un gros oiseau entra dans la pièce et voleta autour de mon lit. Il m'était inconnu, on aurait dit un aigle, ou un vautour ou un condor. Il semblait très affectueux.

Il se posa sur le baldaquin du lit et contempla avec moi le spectacle du mur. [...] Brusquement il s'envola. Je me mis à la fenêtre pour lui dire adieu. Il décrivit trois cercles concentriques autour du feu, enfin, en piqué, il se jeta dans les flammes. La foule cria au comble de l'excitation.

Je sentis et j'entendis ses ailes et son corps se roussir. Je fus pris d'un soudain mal de tête d'une intensité inhabituelle, tandis que l'oiseau se consumait. C'était une sensation cérébrale presque insupportable : une douleur au second degré.

Avec une pelle l'un des jeunes gens recueillit les cendres de l'oiseau, il les posa sur une pierre. Je notai un certain soulagement.

Je remarquai que les cendres remuaient. Enfin elles s'agitèrent : un bec surgit, puis la tête, le bout des ailes ; bientôt l'oiseau renaquit de ces cendres. Il semblait plus beau, il se dressait plus fier que jamais.

Je m'assis sur la chaise et je compris le mécanisme de ma mémoire, de mon Phénix. (p. 45-46)

2. F. Arrabal, « L'Homme panique » (1963), *op. cit.*, p. 45.

Tout aura donc commencé par cet autre texte, substitué aux poèmes de *La Brèche*, et par l'ambiguïté d'un « salut » à André Breton.

Cette ambiguïté – le jeu retors qu'elle institue – est l'objet de notre lecture.

« Pendant trois ans, j'ai fait l'école buissonnière sous l'égide d'un chêne sacré, au café surréaliste », affirme Arrabal dans un entretien avec Jean-Marc Debenedetti, daté du mois de janvier 2006. Avant d'ajouter : « Le surréalisme n'aurait pas pu advenir sans les deux Cordouans que sont Maïmonide et Averroès.³ » Sans doute la rencontre avec « le grand magnétiseur » qu'était Breton fut-elle importante, peut-être même devons-nous la percevoir comme « une initiation décisive » pour le panique. Mais Arrabal se plaît, en même temps qu'il suggère une hypothétique dette, à mêler les hommages. La juxtaposition des noms propres, l'invention arbitraire d'origines maures, brouillent la lisibilité de son acquiescement. Sa reconnaissance est équivoque, et son assentiment à la personne de Breton paraît plus assuré que son acceptation de la doxa surréaliste.

Le récit *Le Bûcher* (« Sur le mur, en face de mon lit, des centaines d'yeux... ») joue un rôle important dans la stratégie qui se met en place. Il forme le préambule de la conférence « L'Homme panique » où Arrabal, qui s'interroge sur sa genèse « trop caractéristique », s'emploie à en dissiper l'apparente familiarité. Et il le fait en multipliant les allusions au surréalisme. Mais ces allusions, nombreuses, sont sibyllines. Consacrent-elles l'autorité historique du surréalisme ? Entérinent-elles ses principes ? Contribuent-elles à leur renaissance, à leur diffusion ? Ou bien s'en démarquent-elles en les détournant, s'en débarrassent-elles en les jetant dans le brasier de la confusion panique ? Le « salut » à Breton, évoqué il y a quelques instants, est-il un geste de filiation, la marque d'une continuation, même marginale, de l'aventure surréaliste ? Actualise-t-il, sous certains traits, le surréalisme de la revue *La Brèche* (« approfondissement des vues et intentions initiales », adéquation « aux problèmes qui se posent au gré des heures », ainsi que le note Breton dans « Perspective cavalière », en ouverture du n° 5, d'octobre 1963) ? Ou bien Arrabal se satisfait-il, non sans narcissisme, de la clairvoyance de Breton à son endroit ? Est-ce alors l'autorité seule (plus que les écrits) du fondateur du surréalisme qui est convoquée (et l'on devine le crédit qu'Arrabal peut en retirer, le capital

3. *Ibid.*, p. 207-208.

symbolique qu'il peut faire fructifier, la valeur d'échange indéniable et l'accréditation qu'il peut en attendre) ? Bref, ce « salut » à Breton est-il, paradoxalement, un adieu au surréalisme ?

L'incertitude pesant sur cette convocation (allusions troubles, renvois fragiles) éveille notre vigilance. Or l'ambiguïté de ce « salut » s'accroît un peu plus à la lecture de l'essai *Le Théâtre comme cérémonie « panique »*, rédigé en janvier 1966. « Je me rappelle avec quelle pénétration André Breton éclaira les deux visages de la poésie dans mon œuvre : d'une part les récits poétiques de *La Pierre de la folie* et de l'autre mes pièces », observe Arrabal. Ce souvenir – une réminiscence bénéfique dont la valeur et l'usage ne peuvent être négligés – mérite d'être contextualisé. Le souvenir du jugement perspicace porté par Breton sur l'œuvre d'Arrabal vient contredire en effet l'aveuglement d'une critique ironique, peu sensible au « fatras baroque » de son théâtre. S'effectuant dans un contexte difficile, cette évocation est donc moins transparente qu'elle paraît, la clairvoyance de Breton étant opposée aux tâtonnements de contemporains fermés à la pertinence du geste panique.

Mais la convocation salutaire de Breton n'abolit pas la subversion arrabalienne. La rendant au contraire plus aiguë, elle invite à relire avec attention les premiers essais paniques d'Arrabal.

Le texte de « L'Homme panique » (1963) pourrait être considéré comme le premier « manifeste » du Panique, pour autant que l'on admette sans sourciller la validité d'une telle notion le concernant. S'y expriment en effet quelques idées-forces esquissant une position critique. Mais en réalité, nous sommes confrontés à un simulacre léger, une mise en scène amusée, un détournement enjoué du modèle manifestaire que représente le *Premier Manifeste du surréalisme*. « Brusquement, note Arrabal, le conte me parut trop caractéristique. Une fois de plus j'eus l'impression que cet écrit avait été "dicté", et je fus surpris de l'insistance avec laquelle étaient traités les grands thèmes de ce texte court.⁴ »

L'allusion à l'automatisme est certes évidente, mais elle ne forme pas un signe d'allégeance à cette pratique d'écriture. Elle fonctionne bien plutôt comme une pirouette adroite, Arrabal substituant à la notion d'écriture automatique celle d'écrit spontané (une spontanéité douteuse, travaillée, calculée). La suite du texte multiplie les jeux de miroir défor-

4. *Ibid.*, p. 47.

mants, les évocations partielles, les indications tronquées. L'exercice mentionné, qui semblera familier aux lecteurs du surréalisme, est un appât adroitement préparé : « Pendant des années j'ai pratiqué un jeu qui m'a conduit à des découvertes plus ou moins curieuses. Il s'agit de trouver des définitions ou des phrases "profondes". Je choisis un mot ou un membre de phrase d'une page prise au hasard, dans un livre ; puis j'ouvre ce même livre en un autre endroit et je recommence l'opération. [...] Très souvent, le résultat est un non-sens admirable et magistral.⁵ » Mais ce jeu, précise l'auteur, n'est pas un de ces « jeux automatiques » pratiqués naguère par d'autres, qu'il se garde bien de nommer, même s'il leur ressemble à s'y méprendre. Cette ressemblance n'est en fait suggérée que pour mieux s'en amuser et définir, sur cette illusion de proximité, une « méthode », c'est-à-dire un chemin allant du hasard (une notion qui n'est pas sans histoire, comme on le sait) à la confusion (notion clé du Panique). De l'une à l'autre, du hasard à la confusion, les différences s'estompent vite. Sous la plume d'Arrabal les deux notions se confondent bientôt, et cette indistinction gomme les prémisses d'un discours méthodique. Une formule réversible tient lieu de savoir et de raison : hasard = confusion, et réciproquement. Et pour étayer cela, il suffit d'un simulacre de démonstration.

Mais revenons un instant sur cette « dictée » réfutée de la pensée, signalée au début de notre propos. Dans le commentaire qui relate la genèse du *Bûcher*, récit d'une mort et d'une renaissance, Arrabal prend soin de ne pas prononcer le mot d'Inconscient, lui substituant celui de « mémoire » pour expliquer le surgissement d'un texte où, note-t-il, « ma conscience prit peu de part »⁶. Le mot de mémoire posé, Arrabal convoque, comme pour en asseoir l'autorité, une de ces bibliothèques de l'esprit (il n'en manque pas au xxe siècle) dont la fonction est d'instituer de remarquables précurseurs, d'autoriser spéculations doctes et savantes divagations. Ainsi, selon Arrabal, « Bergson, Gusdorf, Ellenberger, Merleau-Ponty et même Aristote » auraient sondé, mais en vain, cela va sans dire, l'insondable énigme de la mémoire. Ce parcours philosophique esquissé, Arrabal renvoie de même aux dictionnaires – le Littré, le Larousse, le Dictionnaire de l'Académie Royale de la langue espagnole – pour constater, dépité, le peu de pertinence et le manque de perspicacité de leurs définitions (les dix entrées du Littré, entre « action ou effet de la faculté qui se souvient » et « souvenir de la postérité », ne le satisfont pas). Dès

5. *Ibid.*, p. 49.

6. *Ibid.*, p. 47.

lors, quand philosophie et philologie défont, incapables de dire ou de fixer l'essentiel ; quand de grands esprits et d'illustres dictionnaires avouent leur faiblesse ou leur incompetence, comment lever cette énigme de la mémoire, énigme où se joue, l'air de rien, l'évacuation désinvolte du surréalisme ?

Le jeu aux relents surréalistes auquel Arrabal s'est exercé (un fragment de phrase accolé au hasard à un autre) lui donne la clé de l'énigme : « Cette phrase m'enchantait. J'en vins à penser que l'avenir était déterminé par le hasard et je supposai même que la confusion (que je ne distinguais pas du hasard) régissait notre avenir et par conséquent notre présent et notre... passé (ex-avenir)./ Je crus donc, alors, qu'il y avait trois grands problèmes : la mémoire, le hasard, la confusion./ Sans réussir à déterminer très exactement quelle était la différence entre le hasard et la confusion.⁷ »

Le rapprochement incongru de deux fragments de phrases et la surprise que leur accollement engendre sont alors emportés dans le flux d'une rhétorique visant à toujours plus de confusion. Un raisonnement faussement docte, des enchaînements déraisonnables, de vagues appuis philosophiques : cette mise en scène du discours agit « en coups de théâtre ». Il n'y a rien à attendre du hasard, sinon un « enchantement » (« cette phrase m'enchantait ») que nous hésitons à qualifier. La subversion parodique de quelques lieux communs du surréalisme, dans un texte défaisant la possibilité même d'un manifeste, conduit, naturellement, à la conclusion partielle suivante : « Tout ce qui est humain est confus ». Conclusion aussitôt redoublée : sortir de cette confusion est « une entreprise inhumaine.⁸ »

Ce constat établi, formulé avec science sous la forme d'un croquis qui soumet abstractions et facultés (imagination, volonté, intelligence, souvenirs...) au « catalyseur de la confusion », Arrabal peut exhiber les plis et les replis de ce qu'il appelle une « plaisanterie ». Puisque nul avant lui n'a songé sérieusement à résoudre les problèmes de la mémoire et du hasard (et l'oubli du surréalisme pour le second terme est une feinte éloquente), il propose la résolution suivante : « Mémoire = ex-hasard/ Mémoire = hasard au carré », en vue conclut-il, d'un résultat « humainement satisfaisant » : « La vie est la mémoire et l'homme est le hasard.⁹ »

En conséquence, l'homme panique n'est ni surréaliste ni surréalisant. L'homme panique est un « déserteur », et s'il se reconnaît en la matière

7. *Ibid.*, p. 49-50.

8. *Ibid.*, p. 51.

9. *Ibid.*, p. 53.

quelques devanciers, c'est « l'admirable Tzara¹⁰ » qu'il salue volontiers.

Cette conférence de 1963 ne pouvait donc s'achever sans un nouveau clin d'œil paradoxal à Breton (et l'on mesure le flottement instauré par Arrabal entre le modèle implicite, joyeusement contrarié, et sa mise en écriture amusée). En 1924, Breton avait défini le surréalisme en des termes rigoureux et précis, largement diffusés et aujourd'hui connus de tous : « Surréalisme, n. m. : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit d'une tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée... ». Arrabal ne peut résister à la « tentation » de faire de même en faisant autrement, de jouer à son tour ce jeu dérisoire de la définition en en moquant l'intention et les règles : « À partir de tout ce qui précède, nous pourrions même succomber à la tentation de jouer à définir le panique ANTI-DÉFINITION : Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie. Du point de vue éthique le panique a pour base la pratique de la morale au pluriel, et du point de vue philosophique, l'axiome "la vie est la mémoire et l'homme, le hasard".¹¹ »

L'absence de définition (« j'ignore ce que c'est »), l'accouchement d'une anti-définition favorisent toutes les inventions, les appropriations, les théorisations, tous les détournements, les débordements, les subversions. Contrairement au surréalisme, aucun manifeste ne viendra relater ou circonscrire le panique. Puisque nul ne sait qui en eut l'idée, chacun est autorisé à s'en croire l'inventeur. Ni groupe ni mouvement, le panique déborde donc : il échappe aux discours sur sa genèse, aux querelles sur son contenu, aux approximations sur sa finalité. C'est pourquoi il n'y a pas de manifeste panique, mais une somme de textes hétérogènes, impertinents, joyeux ou mordants, qui contribuent diversement à le rendre insaisissable. Le mot, dit-on alors, caractérise « une certaine attitude ou disposition de l'esprit rebelle à tout conformisme ». Soit. Il désigne encore, ajoute-t-on, l'ensemble des activités paniques, qu'il s'agisse de dessins, de films, de romans, de poèmes, de théâtre ou de quelque autre manifestation festive. L'éventail est ainsi largement déployé. Mais c'est dans « la cérémonie théâtrale » que le panique arrabalien trouvera son expression la plus complète.

10. *Ibid.*, p. 57.

11. *Ibid.*, p. 60.

Arrabal rêve sur scène d'une « fête panique », d'une « cérémonie d'une ordonnance rigoureuse » où s'entremêlent et se consomment tout à la fois « la tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le *happening* et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime.¹² » Alliance des contraires, frottement des proximités : « ni moderne, ni d'avant-garde, ni nouveau, ni absurde¹³ », le théâtre qu'il imagine doit agir « en coups de théâtre ».

En 1968, Arrabal sort le premier numéro de la revue *Le Théâtre*, qui paraîtra jusqu'en 1972. On pouvait espérer de son fondateur qu'il reprenne et développe dans cet espace propre ses essais sur le théâtre panique. Mais il n'en est rien. Hormis quelques lignes de présentation, Arrabal n'y publie aucun texte. « Je n'ai aucune théorie sur le théâtre. Écrire s'offre à moi comme une aventure, non comme le fruit du savoir et de l'expérience », avait-il prévenu deux ans plus tôt en exerçant de son essai « Le Théâtre comme cérémonie “panique” ». En l'absence d'une théorie, Arrabal ouvre les pages de sa revue aux discours des autres. Il se nourrit de leurs contributions, de leurs contradictions. Brook, Mnouchkine, Savary, Grotowski, Bob Wilson et beaucoup d'autres sont ainsi publiés. Multiplication des sources, juxtaposition des sujets : on y parle de *happening* ; on s'interroge sur un théâtre vivant ; on évoque la possibilité d'un « théâtre en marge », la validité d'un « théâtre guérilla », la nécessité d'un art dramaturgique qui serait « une invasion de la réalité » ; ici, on critique la notion de théâtre d'avant-garde, vue comme une excroissance du théâtre bourgeois ; là, on glisse sur la notion de panique pour lui préférer celle de baroque.

La page de couverture du premier cahier annonçait un numéro consacré à Antonin Artaud. La seconde livraison oublia de signaler cette parution programmée ; les suivantes oublièrent Artaud. Quant au surréalisme, aucun des auteurs sollicités ne le mentionna.

Sans doute est-ce là l'originalité de la posture d'Arrabal, esquissée dans son anti-manifeste. La multiplicité des discours opère une confusion des sources. Sur le bûcher du panique, les cendres surréalistes se mélangent à la cendre d'autres avant-gardes. La bibliothèque d'Arrabal est riche de livres consumés.

12. F. Arrabal, « Le théâtre comme cérémonie “panique” », *op. cit.*, p. 102.

13. *Ibid.*, p. 103.

FLUXUS ET LE SURRÉALISME, ENTRE MEURTRE DU PÈRE ET REDITE HISTORICISTE

Bertrand CLAVEZ

Compassionate Clio, I would implore, you who can reveal all that is, all that was, and all that will be ; fair Clio, learned companion of Apollo, here are my three humble questions, the evasive answers to which I have long sought in vain. First, what was Fluxus ? Second, where did it come from ? And third, where did it go¹ ?
Emmett Williams

Fluxus, combien de divisions ?

Nébuleuse plutôt que mouvement véritablement constitué, regroupant des participants de tous les horizons tant géographiques qu'artistiques ou professionnels, Fluxus est un objet qui dissimule sa complexité sous le masque de la farce. Se revendiquant explicitement, selon George Maciunas² dans un manifeste qu'aucun artiste ne signa cependant, « de Spike Jones, du Vaudeville et de Buster Keaton », son objectif est clairement, mais pas uniquement, de tourner en dérision tous les formalismes, aussi bien modernes que classiques, de l'art. Il est souvent confondu avec les performeurs et les happeners. Il est parfois rattaché à la poésie sonore, visuelle ou concrète (suivant les chapelles). On a fait de ses artistes des jaloux du Pop Art, des copieurs du lettrisme, des récupérateurs de l'École de Nice, on les a agrégés aux Actionnistes viennois. En contrepartie, leur

1. « St. George and the Fluxus Dragons », *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen : Positionen in der bildenden Kunst zu beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Dumont Verlag, 1984.

2. George Maciunas, *Fluxus art-amusement*, éditions Fluxus, New York, 1965 : « Fluxus art-amusement is the rear-guard without any pretention or urge to participate in the competition of "one-upmanship" with the avant-garde. It strives for the monostructural and nontheatrical qualities of simple natural event, a game or a gag. It is the fusion of Spike Jones, Vaudeville, gag, children's games and Duchamp. »

rôle essentiel dans l'émergence de l'Art minimal, de l'Art conceptuel, de la musique répétitive, du Cinéma expérimental ou encore du Body art, de la performance multimédia – eux-mêmes préféreraient le terme d'*intermedia*, mais c'est une autre histoire – de la poésie électronique, de l'art vidéo, en bref, d'à peu près tout ce que l'art contemporain a produit de radical et de vendable ces quarante dernières années, reste largement sous-estimé.

Pour faire simple, on peut dire avec Daniel Charles qu'ils sont des « disciples de John Cage³ », dont l'influence est cependant incontestable dans l'essor des néoavant-gardes new-yorkaises de la fin des années cinquante. On peut également dire qu'ils sont Néodadaïstes, une appellation à peine moins négative et qu'ils récuserent⁴ finalement plus vite qu'ils ne l'avaient adoptée tout en revendiquant leur proximité aussi bien avec le haïku qu'avec le futurisme. On peut dire encore que, en tant que mouvement, il fut essentiellement le fantasme d'un homme, l'américain d'origine lithuanienne George Maciunas⁵.

Rien de tout cela n'est totalement erroné, mais, bien entendu, rien n'est aussi simple que cette caricature brossée à grands traits. Ce qui est sûr, c'est que, sauf pour dénoncer l'autoritarisme de Maciunas, qui est alors comparé à Breton, jamais on ne les associe au surréalisme. Jamais ses membres ne revendiquent une quelconque intimité avec le surréalisme, jamais quelques-uns des concepts clés du surréalisme ne se retrouvent dans leur discours critique, alors même que leurs œuvres ne sont parfois pas sans l'évoquer et que, surtout, le mode d'élaboration du groupe semble contredire de façon trop consciente les structures du surréalisme en tant qu'organisation, pour que ce dernier n'ait pas été constamment présent à leur esprit.

C'est d'ailleurs au prisme de cette structuration de Fluxus, qui montre combien ses participants étaient immédiatement conscients de l'inscription de leur organisation dans l'histoire culturelle et artistique, qu'il faut

3. Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, éditions Desclée de Brouwer, 2002, p. 15.

4. Sur les conseils de Raoul Hausmann, d'ailleurs. Cf. lettre de Raoul Hausmann à George Maciunas du 04-11-1962, Jean Brown Papers, au Getty Research Institute, 890-164 I 31-7. « Dear Mr Maciunas, / Thank you very much for your kind letter. / I note with much pleasure, what you said about German neodadaists – but I think, even the americans should not use the term “neodadaism”, because neo means nothing and ism is old fashioned. Why not simply “fluxus” ? It seems to me much better, because it's new and dada is historic. »

5. C'est le point de vue par exemple de Jon Hendricks, le conservateur de la Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection de Detroit, principale collection de Fluxus dans le monde et entièrement dédiée à l'établissement de George Maciunas comme figure centrale de Fluxus.

rechercher ce rapport enfoui avec le surréalisme. Fluxus, qui apparaît chronologiquement alors que le surréalisme jette ses derniers feux, se positionne comme l'héritier de Dada, pour mieux affirmer une forme de revanche sur le surréalisme, lui-même successeur de Dada dans l'Histoire. La question n'est pas tant d'une répétition, fût-elle parodique, que d'une stratégie consciente de dégagement vis-à-vis de cette succession – il convient ici de distinguer succession et héritage. Dès lors, le surréalisme, en tant que mouvement, semble être le spectre qui hante les orientations de Fluxus, mais également, nous le verrons, le socle sur lequel il s'appuie, même dans ses dénégations les plus caricaturales.

Une affaire de réseaux

Contrairement au surréalisme issu des expérimentations tous azimuts de Dada, Fluxus ne s'élabore pas à partir d'une situation expérimentale existante, mais en opposition à une avant-garde moderniste, celle de l'abstraction de l'après-guerre, parfaitement établie aux États-Unis comme en Europe. Il est en cela plus proche de Dada qui, malgré les conditions exceptionnelles dues au conflit mondial, l'isolement et le retour à l'ordre en art, rejeta le modernisme, qu'il soit cubiste, abstrait ou expressionniste. Cette distinction est importante, car elle va inscrire durablement Fluxus dans une réception néodadaïste, qui n'a, dans les faits, guère été revendiquée : si George Maciunas, porte-parole de Fluxus et inventeur du terme, peut se photographier déguisé en Tristan Tzara, avec faux col en celluloid et lorgnons, il n'en renonce pas moins rapidement à l'appellation néodada pour ne retenir que celle de Fluxus. En outre, trait néodadaïste s'il en est, Fluxus se constitua comme un agrégat de démarches individuelles singulières réunies au gré des rencontres et des échanges. Comme le rappelle Dick Higgins, il n'y a aucune parole orthodoxe⁶, sinon monolithique ou dogmatique, mais une convergence d'intérêts communs à partir de réseaux disséminés sur toute la planète et d'individus travaillant parfois de façon totalement isolée.

Un bref panorama indicatif de ces réseaux embryonnaires donnera une idée de l'importance de leur tramage, sans viser une quelconque

6. D. Higgins, *Postface.*, Something Else Press éd., New York, 1964, p. 68 : « His (Maciunas) idea was of a collective, doing festivals and publications. The basis of the collective was that the work had to be realistic and concrete. On both these grounds it was implicitly opposed to the International Style in music, the Going Thing in poetry, Abstract Expressionism in painting, and so on. There was no creed, no possibility of a "Fluxus Group" - which would probably have driven every one of us away - nothing but the rostrum and the material. »

exhaustivité. Ainsi, à New York se trouve un groupe assez solidement établi autour de l'enseignement de John Cage à la New School for Social Research. On peut retracer, à partir des jeunes artistes présents à ce cours, toute la généalogie du néodadaïsme américain au-delà même de Rauschenberg, qui s'en revendiqua le plus ouvertement : le *Happening* sous la tutelle de Allan Kaprow et l'*Audio Visual Group*, créé par Dick Higgins, regroupent les artistes qui se retrouveront quelques semestres plus tard dans Fluxus. On peut citer, outre ceux que je viens de nommer, George Brecht, George Maciunas, Robert Watts, Albert M. Fine, Henry Flynt, Philip Corner et quelques autres, comme Yoko Ono et Toshi Ichiyanaï.

À Los Angeles, autour de la chorégraphe Ann Halprin, elle-même ancienne élève de Merce Cunningham, connu pour sa longue collaboration avec John Cage et Robert Rauschenberg, un petit groupe d'artistes et de musiciens se réunit régulièrement. On compte parmi eux La Monte Young, Simone Forti, Robert Morris ou encore Don Cherry⁷.

En Europe, à Darmstadt, en marge des fameux séminaires d'été de musique contemporaine⁸, officient Daniel Spoerri, Claus Bremer et Emmett Williams dans la revue *Material*, tandis qu'à Cologne Mary Bauermeister, son compagnon Laszlo Lahus, Ben Patterson, Nam June Paik et Wolf Vostell constituent un petit réseau qui tente de résister à la présence encombrante du studio de musique électronique de Radio Cologne de Karlheinz Stockhausen. Ces deux groupes devinrent des pôles majeurs du développement de Fluxus en Europe, auxquels il conviendra de rajouter le groupe Zaj en Espagne et quelques amis gravitant autour de Giuseppe Chiari en Italie.

Au Japon, quelques membres aussi tardifs que jeunes de *Gutai* et de l'*Ongaku* forment un terreau propice à répondre aux sollicitations futures de George Maciunas et ne demande qu'à développer un art action aussi dérisoire qu'efficace⁹.

En France, la situation est moins claire : Robert Filliou, Daniel Spoerri, Erik Dietman, Ben Vautier et François Dufrêne travaillent dans un sens qui les rendra sensibles à Fluxus, mais ne constituent pas, en 1960-1961, à proprement parler un réseau prêt à s'agréger à la plate-

7. Il est assez intéressant de voir que tous ces artistes migreront ensuite à New York au début de 1960.

8. Les *Ferienkursen* de Darmstadt furent fondamentaux pour l'histoire de la musique contemporaine, mais également pour l'histoire culturelle des échanges Europe/Amérique : c'est là que Nam June Paik rencontra John Cage en 1958, que La Monte Young connut le travail de Cage et celui de Karlheinz Stockhausen en 1959, etc.

9. Voir par exemple les actions du Hi Red Center à New York en 1964.

forme que s'apprête à lancer George Maciunas. Quant aux Lettristes et aux Situationnistes, leurs positions respectives sur l'art, leurs déchirements incessants et leur posture globalement messianique et universaliste ne les prédisposent pas à accueillir Fluxus autrement qu'avec de l'artillerie lourde¹⁰.

Tous ces groupes épars sur la planète et divergents dans leurs attentes sont réunis par une chose essentielle : ils ont en commun d'avoir rejeté le surréalisme auquel ils reprochent, conformément à la thèse de Robert Motherwell, l'assassinat délibéré de Dada et tentent de reprendre les choses là où Dada les avait laissées, avant que ses dissensions ne viennent à bout de son inventivité révolutionnaire. Chacun a pour objectif de fonder le nouvel avant-gardisme qui dira l'urgence de ce nouvel après-guerre, mais aucun ne parvient à fédérer véritablement les ambitions au niveau international quoique chacun en affirme la nécessité. Cet état de choses, outre qu'il aboutit parfois à des participations internationales aux groupes, permet à leurs différents animateurs d'établir des réseaux embryonnaires qui facilitent la circulation des informations et des œuvres entre les différents groupes¹¹.

En cela, Fluxus, avant de se transformer en nébuleuse groupusculaire au long des années soixante et soixante-dix, joue d'un positionnement habile en tentant d'être l'organe fédérateur de l'ensemble de ces démarches : son objectif est d'être un diffuseur international de l'avant-garde en s'appuyant sur les ressources propres de ses membres. En théorie, Fluxus pouvait promouvoir collectivement l'ensemble des artistes sur l'ensemble des places artistiques grâce à la publication régulière d'une revue diffusée partout où un membre du réseau pouvait lui servir de relais : il est évident que cet accent porté sur la publication et sur la constitution d'un réseau de dimension internationale, n'est pas sans rappeler l'implantation éditoriale et internationale du surréalisme, y compris dans la diversité de ses manifestations et de ses expressions.

10. Pour plus de précisions, voir : B. Clavez (dir.), *Fluxus en France, 20/21^e Siècles*, n° 2, éd. Centre Pierre Francastel, 2006.

11. Voir par exemple le rayonnement international du lettrisme et du Situationnisme qui est une évidence en Europe, mais qui sont également connus des artistes américains (en 1961, Dick Higgins recommande par exemple à Maciunas d'entre en contact avec Isidore Isou – cf. Lettre de Dick Higgins à George Maciunas, 1961, Getty Research Institute, Jean Bronw Paper).

Publier pour exister

Ainsi le projet originel de Fluxus, tel que George Maciunas l'avait imaginé, était de créer un relais éditorial pour les productions des néoavant-gardes, sans exclusive d'école ou de groupe, George Maciunas lui-même défendant dans son texte *Neo-Dada in der Musik*¹² le caractère concret commun à toutes ces œuvres. L'idée d'une telle plate-forme lui était venue après sa participation à la réalisation de *An Anthology*, l'ouvrage que la revue *Beatitude* de Los Angeles avait commandé à La Monte Young. Ce recueil, qui est un des ouvrages fondateur des néoavant-gardes, connu bien des déboires car le commanditaire disparut et il fut finalement réalisé à compte d'auteur, entraînant un retard considérable dans sa parution alors qu'il était physiquement achevé en 1961. La Monte Young venait d'organiser les *Chamber Street Series*, série de concerts de musique contemporaine dans le loft de Yoko Ono, lorsqu'il rencontra George Maciunas qui l'invita à organiser une série de concerts dans sa propre galerie d'art, la AG Gallery, sous le titre de *Musica Antiqua et Nova*¹³. Diverses vicissitudes financières liées à l'activité de sa galerie menèrent Maciunas à accepter un poste de graphiste pour l'armée américaine d'occupation en Allemagne afin de fuir ses créanciers, mais l'impulsion était née : des contacts noués au moment de la réalisation de l'ouvrage, à la conscience claire qu'il était nécessaire de publier ces œuvres afin de les diffuser, l'essentiel du projet éditorial de Fluxus est en place dès avant 1962.

Au demeurant, à cette époque, Maciunas se présente aux artistes non pas comme chef de file, mentor ni même artiste, il se dit plutôt agent, impresario, voire rédacteur en chef d'une nouvelle revue d'art, et aborde les artistes avec son projet de revue et des propositions pour intervenir dans des soirées de musique expérimentale ; les réactions ne se font pas attendre et les artistes entrent en contact avec lui, apportant régulièrement de nouveaux contacts. C'est ainsi qu'il parvient très rapidement à intégrer une soirée organisée par Wolf Vostell¹⁴ et à préparer sa propre soirée *Neo Dada in New York*¹⁵. La religion esthétique de Maciunas n'est donc pas faite à ce moment-là, ou plutôt, il n'en tient pas compte dans l'élaboration de Fluxus, qu'il veut considérer comme une entreprise de spectacle et une

12. *Neo-Dada in der Musik, Theater, Dichtung, Kunst*, texte de George Maciunas prononcé le 9 juin 1962 à l'occasion du *Kleinen SommerFest* de la galerie Parnass de Wuppertal.

13. De mars à juillet 1961. Cette série de concerts avait pour particularité de mêler dans son programme la musique la plus expérimentale avec des concerts de musique médiévale et renaissance proposés par George Maciunas.

14. *Neo Dada in der Musik*, Kammerspiele de Dusseldorf, 16 juin 1962.

15. *Neo-Dada in New York*, in *Kleinen Sommerfest*, Wuppertal, Galerie Parnass, 9 juin 1962.

maison d'édition et non comme un « groupe » artistique constitué : même si Fluxus fut toujours hétérogène, les artistes et les compositeurs qui apparaissent ici sont parfois si radicalement opposés qu'il ne saurait être question d'une quelconque convergence ! Dans sa correspondance de l'époque (1961-1962) on peut voir qu'il considère cette opération comme un investissement financier, bien que, au bout du compte, il passa le reste de sa vie à financer Fluxus sur ses propres revenus, sans jamais obtenir un quelconque retour de trésorerie. Quoi qu'il en soit, pour lever des fonds pour réaliser la revue, il décide d'organiser un Festival de musique expérimentale, où la plus grande part de l'avant-garde européenne serait conviée, ou en tout cas jouée – souvent par le truchement de bandes magnétiques. Ce festival fut organisé en septembre 1962, à Wiesbaden, grâce à l'appui de Josef Beuys qui connaissait Maciunas par son amitié avec Nam June Paik. La diversité que nous évoquons ici est flagrante dès lors qu'on examine le programme de ce festival : les compositeurs minimalistes américains ou les créateurs de Happenings ou d'Events ne sont pas les seuls conviés, c'est toute la fleur de l'avant-garde musicale mondiale qui est ici réunie. Bussotti, Kagel, Cardew, Ichiyanagi, Pierre Mercure, Schaeffer, représentent des sensibilités artistiques bien différentes de ce qui caractérisa par la suite le travail de Fluxus. Cette ouverture délibérée permit à Maciunas d'étendre considérablement le réseau d'influence et d'échanges de Fluxus et l'amena à publier le travail d'artistes qui pour certains ne se seraient jamais rencontrés sans lui et qu'il n'a parfois lui-même jamais rencontré de son vivant.

Ainsi, ce qui singularise Fluxus à l'origine, c'est ce positionnement sur une pratique éditoriale de diffusion et non une posture théorique sur ce que doit être l'œuvre nouvelle. La situation de Maciunas dans le groupe le place naturellement au centre de ce réseau, mais, quoi qu'on ait pu lui reprocher, il refusa toujours d'être considéré comme le chef du groupe : dans une lettre à Wolf Vostell, l'un de ses rivaux au sein du groupe, Maciunas explique que « Fluxus est un collectif, comme un Kolkhoze. En cela, il se distingue de ton Dé-Coll/age (la revue que Vostell éditait en Europe). Actuellement, je suis le président de Fluxus, mais l'année prochaine cela pourrait être Akiyama, Saito ou Kubota¹⁶. » Il n'eut d'ailleurs de cesse de dénoncer ce qu'il appelle le « *prima donisme* » des artistes, qui désiraient toujours être promus par le groupe, mais ne s'engageaient pas suffisamment à ses yeux dans sa promotion¹⁷ : si l'importance de l'activité

16. G. Maciunas, Lettre à Wolf Vostell, 3 novembre 1964, Archive Sohm, Staatsgalerie, Stuttgart.

17. Voir lettre à Dick Higgins du 22 août 1966 : « When people expect us to be the

éditoriale est commune aux avant-gardes, le désir de collectivisation de la production artistique qui anime Maciunas trouve quant à lui sa source dans son interprétation du LEF ou LEV, c'est-à-dire le Front Artistique de Gauche animé par Maïakovski aux plus beaux jours de la révolution russe.

Autour de ce projet de revue, et du fait de l'établissement de son festival, Maciunas jette les bases d'une organisation internationale qui, à ce moment, devait être une structure pratique et non une internationale artistique organisée autour d'un manifeste. En fait, les neuf premiers numéros de la revue étaient déjà plus ou moins structurés : il s'agissait de numéros thématiques, par périodes et par aires géographiques, dont Maciunas aurait délégué la responsabilité à tel ou tel artiste dans chaque pays¹⁸. Simultanément, il cherchait à développer le festival de Wiesbaden, qui n'a pourtant pas encore eu lieu, sous forme de tournée mondiale, et nomma des responsables nationaux chargés de trouver des lieux, des hébergements et des financements pour l'organisation d'un festival dans leur pays. Dans ses espoirs les plus délirants, Maciunas imaginait, au-delà des festivals les plus probables, les festivals les plus improbables, au long de la ligne du transsibérien jusqu'à l'apothéose prévue pour un ultime concert au Japon : à chacune des étapes de cette tournée, correspondrait un numéro thématique de la revue¹⁹.

On le voit, le projet se structure sur des bases on ne peut moins dogmatiques en termes artistiques et Fluxus, comme revue ou comme festival, s'offrit dès l'origine comme une vitrine, une plate-forme, où tout un chacun pouvait s'adjoindre s'il se sentait attiré par une telle configuration de monstration. Un certain nombre de ses amis new-yorkais et européens, ceux qui formèrent par la suite le cœur de Fluxus, lui reprochèrent d'ailleurs cet éclectisme, et visaient au contraire à recentrer Fluxus sur le minimalisme de performance qu'ils élaboraient depuis 1960. En fait, c'est la réalité du festival de Wiesbaden qui opérera ce recentrage : ce sont ceux qui sont venus qui ont donné à Fluxus son répertoire et son style. Ce que nul n'avait prévu, c'est la fécondité des frottements des pratiques des uns et des autres sur un même espace scénique, c'est la découverte faite col-

spender and themselves the beneficiaries only, then I assume they consider me to be Fluxus & not a collective ; thus anticollectivism. »

18. La diversité des artistes et des écoles dont ils se réclament, pressentis pour diriger ces numéros, montrent bien la visée large de Maciunas pour sa revue : clairement, à ce moment, Fluxus n'est pas un mouvement mais un lieu d'échanges, de débats, de réflexion.

19. Pour plus de précisions, voir la publication des différentes *Fluxus News Letters* in *Fluxus Etc Addenda 1*, édition Ink &, New York, 1983.

lectivement d'une similitude d'approches. Un état d'esprit, comme on le dit souvent pour expliquer la cohabitation sous le même chapeau d'artistes et de pratiques aussi différentes, naît et élabore le répertoire commun qui constitua le socle du développement de Fluxus comme mouvement et comme esthétique.

Surréalisme contre Concrétisme, l'histoire ne repasse pas les plats

Au sein d'un tel réseau, il était fatal que pratiquement toutes les avant-gardes passées, présentes et futures, aient eu un lien quelconque avec Fluxus et réciproquement : les doubles appartenances sont légions, les correspondances sont vastes et les influences avérées – bien que rarement assumées. Pour autant, on peut observer chez ces artistes qui revendiquent des racines communes du côté de Cage et de Duchamp, une connaissance surprenante, compte tenu de l'historiographie alors disponible, des Futurismes italiens et russes, de Dada, et une exécration générale du surréalisme, qu'ils ont bien souvent adoré encore adolescents : la lecture d'Artaud comme celle de Breton, des catalogues des expositions surréalistes et des revues est un socle commun auquel ils renoncèrent ensuite. Emmett Williams par exemple, guidé par Peggy Guggenheim, côtoyait régulièrement les surréalistes à Paris, fin 40 début 50²⁰. Dick Higgins se passionna pour le théâtre et les expérimentations scéniques à partir de sa lecture des textes d'Artaud²¹ ; quant à Wolf Vostell, son travail chez l'affichiste Cassandre et sa vie à Paris dans les années cinquante le rendirent très proche de toute l'avant-garde informelle, néosurréaliste, et bientôt des affichistes lettristes Villeglé, Dufrené et Hains. Tous ces artistes, qui se retrouvèrent dans Fluxus par la suite, connaissaient donc bien le surréalisme (et comment pourrait-il en être autrement d'ailleurs ?) ; et pourtant, ils n'y font pratiquement jamais allusion dans leurs différents écrits, sinon pour faire rimer « surréalisme » avec « fascisme »²² ou pour moquer l'attitude intransigeante de Maciunas, qui s'apparenterait ainsi avec une « *Breton-like attitude* ». Ce déni d'existence et d'influence est ce-

20. Entretien inédit avec l'auteur, Berlin, avril 2003.

21. Cf. son analyse du *Théâtre et son double* dans son ouvrage *Postface*, éditions Something Else Press, New York, 1964, p. 18-19.

22. Dick Higgins, *Postface, op. cit.*, p. 76 : « There was a very fine surrealist poet, not well known in his country, by the name of Gherasim Luca who said some of the most beautiful things we had ever heard about some pieces [...] in spite of our loathing of surrealists and their fascistic "ism", we were deeply moved by the old man's enthusiasm. »

pendant à tempérer. D'abord parce que, comme nous l'avons dit, le surréalisme constitue l'horizon d'origine de ces jeunes artistes, ils en ont été littéralement imprégnés, et leur rejet, par exemple, des procédures exploratoires de l'inconscient individuel, au profit d'une attention pour l'inconscient collectif, la psychologie des masses ou l'influence de « l'âge du Verseau », peut se comprendre largement dans cette perspective : réfuter l'exploration du moi, l'expression du soi, c'est aussi rejeter littéralement l'apport surréaliste à bien des égards, mais affirmer, avec John Cage, la richesse opérative des procédés aléatoires, du laisser-faire du dispositif, du lâcher prise de l'intentionnalité, c'est inversement valider un certain nombre d'autres pratiques largement mises en œuvre par les artistes surréalistes.

Dès lors, le silence des néoavant-gardistes de Fluxus se comprend mieux, Il s'agit ni plus ni moins d'une tentative de réécriture historique, de reprendre les choses là où elles en étaient avant 1924, non pas d'un point de vue artistique, mais sur le plan d'un rapport à l'œuvre d'art posé par Dada et étouffé par la suite par le surréalisme. Nier le surréalisme, l'attaquer en tant que fascisme, c'est aussi se donner la possibilité de repartir sur les bases dadaïstes qui l'ont fondé – et donc reprendre une partie de ses expériences – sans s'inscrire dans le cadre que ces expérimentations lui ont permis de créer – et donc rejeter le surréalisme en tant que mouvement constitué et réseau opérationnel, c'est-à-dire structure de pouvoir au sein du monde de l'art. Vérité ou fantasme, Breton n'apparaît jamais autrement que comme la figure faustienne d'un « parrain » de l'art contre lequel seule une lutte à mort doit être menée, en paiement du crime originel commis contre Dada et au profit d'une victoire de l'expérimentation, mais aussi de l'art en tant qu'expérience, sur la formalisation en langage construit des résultats de ces expériences qui sont rapprochés au surréalisme. Il s'agit en fait de renvoyer le surréalisme à une série de recettes artistiques, tout en récupérant certains de ses postulats, par une caricature grossière sans doute (quoique pas totalement injustifiée) mais indispensable pour imposer une alternative artistique à un mouvement qui a su intégrer jusque-là des formes visuelles et littéraires totalement différentes, voire antagonistes. La négation du surréalisme, entérinée par l'attachement au concret en art posé comme recours contre l'illusionnisme et la personnalisation de l'œuvre, apparaît donc comme un véritable déni plutôt que comme une réfutation : si les artistes de Fluxus sont si peu enclins à évoquer le surréalisme en dehors d'une vision grotesque et réductrice de ce mouvement, c'est aussi, et peut-être d'abord, parce qu'ils savent ce qu'ils lui doivent.

En effet, les parentèles sont nombreuses, en particulier concernant les structures du mouvement et la vision de son importance historique et des positionnements stratégiques qui en découlaient fatalement : si Maciunas rejette dans ses diagrammes²³ l'influence surréaliste sur les Happenings de Kaprow, il relève cependant l'importance du surréalisme pour Fluxus à trois niveaux au moins :

- les constructions de boîtes (Joseph Cornell est cité à deux reprises), qui sont une des sources les plus évidentes des *Fluxkits*, ces petites boîtes de plastiques construites en petites séries et renfermant des œuvres, ludiques, étranges et poétiques²⁴ ;
- le travail à partir d'objets (il cite par exemple l'exposition surréaliste d'objets de la galerie Charles Ratton en 1936 et le *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim) qui sera une constante de ses propres éditions (voir par exemple ses *Spell your name with these objects*, où des objets, réunis dans des petites boîtes de plastique transparent à compartiments permettent d'épeler le nom du destinataire, qui ne sont pas sans évoquer les poèmes objets de Breton) ;
- Enfin, dernier point capital qu'il retient du surréalisme, le travail sur le jeu et sur l'installation. Tous les repères qu'il retient dans son *Diagram Of Historical Development Of Fluxus And Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial And Tactile Art Forms (Incomplete)* sous la catégorie surréalisme, sont liés à des expositions où la question de la spatialisation des

23 On pense ici particulièrement au dernier grand diagramme que publia George Maciunas, édité par la revue Kalejdoskop en 1981 : *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms (incomplete)*, Ahus : Kalejdoskop, 1981 :

« Surréalism :

1924 Surrealism founded

Man Ray Wood with hatchet

1936 Salvador Dalí : All that is left of a tray of objects

Meret Oppenheim : fur covered cu, saucer, spoon.

1938 exhibit & plays : paris

1942 exhibit, nyc. Duchamp : space crossed with ropes.

1947 exhibit, paris, Duchamp : falling rain. »

Il est particulièrement intéressant de voir comment Maciunas formule les choses dans cette brève liste : plutôt que donner le titre des œuvres, il préfère en décrire la démarche essentielle, les rattachant ainsi directement à une forme d'art action ou à une installation ludique, proche de celles que réalisait Fluxus (voir les *Fluxsports* de 1970, qui parodiaient les Jeux Olympiques avec des sports particulièrement loufoques tels que le football pneumatique ou le saut en longueur avec chandelle allumée, ou encore le *Flux-labyrinth* de la Kunstakademie de Berlin en 1976).

24. A la différence des boîtes de Cornell cependant, les objets contenus dans les *Fluxkits* sont à manipuler par le « spectateur ».

œuvres, de l'interaction avec le spectateur et du jeu est fondamentale. C'est la hache de Max Ernst pour détruire sa sculpture, c'est la mise en espace d'objets d'art « primitifs » de l'exposition chez Ratton en 1936, ce sont les cordes duchampiennes de l'exposition surréaliste de 1942 ou la pluie artificielle de celle de 1947.

On le voit, ce sont les principales caractéristiques formelles de Fluxus qui se retrouvent dans ce bref mémorandum de Maciunas et si l'on ajoute qu'André Breton, au-delà de la caricature que les jeunes artistes en faisaient dans les années soixante, accueillit au sein du surréalisme des pratiques totalement hétérogènes, fût-ce pour de brèves périodes, il faut reconnaître que la proximité de Fluxus avec le surréalisme est non seulement réelle mais profonde.

George Maciunas, en historien de l'art accompli, avait donc parfaitement repéré ce qui, dans les pratiques des artistes qu'il défendait, relevait directement d'un héritage surréaliste. Pour autant, il participa du rejet du surréalisme en tant qu'organisation : en effet, il désirait faire tendre « son » groupe vers l'anonymat et la signature collective des œuvres et refusait toute primauté de l'individu sur le groupe, qu'il s'agisse de celle d'un chef – comme Breton l'était incontestablement – ou de la valorisation de la singularité d'un artiste par rapport aux autres. Pour Maciunas, l'art devait disparaître et les artistes cesser d'être des parasites se prenant au sérieux. Ainsi qu'il le rappelle dans une lettre fameuse à Tomas Schmit, qui fut son assistant en Allemagne et l'un des plus jeunes membres du groupe : « Fluxus tend à la substitution de l'art par le non-art, il n'y aura donc bientôt plus besoin d'artistes, & les artistes du coup vont devoir trouver une autre profession pour gagner leur vie, sous peine de devenir la même espèce de parasite que les autres artistes (et qui est ce contre quoi Fluxus s'élève).²⁵ » La tonalité politique que l'on peut percevoir dans cette citation est l'occasion d'évoquer un ultime parallèle avec le surréalisme. Si l'engagement révolutionnaire de Maciunas, qui se renforça au cours des années 1964-1966, ne fait aucun doute, on est bien loin ici du surréalisme politique des années trente : sa vision de Fluxus comme front commun de l'avant-garde n'est pas tant dirigée contre le monde réel que destinée à créer une structure capable de faire plier le monde de l'art et ses institutions. Maciunas se rattache à un communisme puriste totale-

25. George Maciunas, Lettre à Tomas Schmit, janvier 1964, archive Sohm, Stuttgart, Staatsgalerie : « Fluxus tends towards substitution of art with non-art, there would be no need for artists & the artists therefore should find *another* profession to earn a living, otherwise they become the same kind of parasites that the very artists are (against which Fluxus is set). »

ment en rupture avec les partis, même les plus radicaux, et très éloigné de l'engagement politique des autres artistes. S'il peut se réclamer d'un engagement total (n'écrit-il pas à Robert Watts en 1963 : « Je pense que nous devrions créer un FRONT COMMUN – et CENTRALISER toutes ces activités [...] je pense que tous les PROLÉTAIRES DEVRAIENT S'UNIR !!!²⁶ ») il est isolé sur ces positions²⁷ et ne parvient absolument pas à tirer ses camarades de Fluxus vers ces orientations intransigeantes. Dès lors, il sera souvent renvoyé à une dimension « bretonnante » pour les bulles d'excommunication qu'il ne manque pas d'envoyer, comme pour son admiration de l'URSS, dont il affirme que les choix artistiques médiocres proviennent d'un manque d'information sur le véritable réalisme socialiste, celui que ne manque bien entendu pas de défendre Fluxus...

Ces positions contestables sont largement contestées et on assiste à une rébellion ouverte des artistes de Fluxus vis-à-vis de leur porte-parole. Cette résistance aux propositions de Maciunas relève elle aussi d'une connaissance de l'histoire du surréalisme partagée par les artistes. Refuser tout dogme, tout manifeste commun, refuser la prééminence d'un seul sur le groupe, quand bien même le groupe dépend de l'énergie et du travail de celui-là, c'est réagir avec une conscience historique contre ce qui apparaît dans les années cinquante et 60 comme un dévoiement du surréalisme des origines. C'est aussi prendre acte du naufrage politique de l'engagement des artistes auprès de l'extrême gauche (alors que dix ans plus tard, d'autres n'hésiteront pas à renouveler l'expérience avec le Maoïsme...). Refuser ces évolutions qui ont démontré leur capacité à constituer un groupe au sens fort du terme, c'est penser sa propre situation artistique au regard d'un historicisme, d'une redite historique, celle de la sclérose progressive de Dada dans le surréalisme. C'est tenter de déjouer le destin, qui apparaît alors inévitable, de la cristallisation des expérimentations artistiques en une série définie de critères, de recettes, de choix, bref, en un mouvement constitué dont le surréalisme, par son ampleur géographique, théorique et chronologique, constituait l'incarnation abhorrée. Si Fluxus reçoit bien l'héritage surréaliste, ce n'est donc pas en tant que corpus de pratiques artistiques – elles sont en fait un socle totalement intégré dans les démarches individuelles, qui se retrouve dans les postulats régissant les œuvres des artistes Fluxus – mais en tant que

26. George Maciunas, Lettre à Robert Watts, 1963, Silverman Foundation, Detroit, n° 240.VI : « But I think we should have a COMMON FRONT-CENTRALIZATION of all such activities [...] I think all PROLETARIANS SHOULD UNITE !!! »

27. Sur ces questions, voir mon article dans *20/21 siècles*, n° 1, éditions du Centre Pierre Francastel, 2005, *La Fluxus Newsletter n° 6, la première mort de Fluxus*, p. 41-49.

forme historique. Acteur de la vie culturelle et paradigme d'une vision monolithique et démiurgique de l'art et de l'artiste, le surréalisme en tant qu'organisme est le modèle à bannir pour établir le projet d'un art non-sérieux, tourné vers l'expérimentation et l'interaction avec le public. C'est ce projet qui fit osciller les membres de Fluxus entre silence coupable et sentence culpabilisante vis-à-vis du surréalisme, mais c'est la certitude que le surréalisme, en tant que forme artistique historiquement constituée, présentait une impasse absolue pour les jeunes artistes des années soixante, qui guida leur choix collectif du refus de la fixation de critères : d'une certaine façon, Fluxus, sémantiquement, désignait en soi un anti-surréalisme en s'inscrivant dans une impermanence délibérée, dans une réalité mouvante, dans un concret aussi éphémère que toute évocation du réel peut l'être.

LA POÉSIE ÉCRITE A-T-ELLE ENCORE LIEU D'ÊTRE ? BRETON/APOLLINAIRE/HEIDSIECK (ET RETOUR)

Jean-Pierre BOBILLOT

« *Tout ce qui veut se situer, techniquement, après le surréalisme retrouve des problèmes d'avant.* »

Internationale Situationniste n° 1, juin 1958.

Au seuil d'une « Réponse à une enquête » (1922), tôt reprise dans *Les Pas perdus* (1924)¹, André Breton, n'y allant pas par quatre chemins, affirmait : « La poésie écrite perd de jour en jour sa raison d'être. » Comme en écho, Bernard Heidsieck, en de tout autres circonstances, hasardait au détour de ses « Notes convergentes » (1967-1968), reprises beaucoup plus tard dans *Notes convergentes* (2001)² : « La poésie écrite n'a plus lieu d'être. »

Breton, précurseur de Heidsieck ? la poésie sonore, héritière du surréalisme ? Voire.

Si les deux auteurs s'accordent, manifestement, sur le caractère *irréversible* du processus qu'ils s'attachent à mettre en lumière, l'incertitude repose essentiellement sur la notion, peu usuelle à ces deux dates, de « poésie écrite », donnée pourtant dans les deux cas comme le présupposé majeur de l'énoncé. Heidsieck, plus explicitement que Breton, s'est maintes fois expliqué sur ce qu'il entendait par « poésie écrite » ; mais la notion chez lui reste tout empirique, et lui sert plutôt de repoussoir, d'un point de vue *médiologique*, afin de mieux construire (et promouvoir) les notions de « poésie sonore » puis de « poésie action » qui en constituent à ses yeux les plus efficaces antidotes.

Tous deux utilisent l'appellation « poésie écrite » à des fins de *dévalorisation*, sans trop en préciser le contenu, afin très stratégiquement de s'y

1. « Réponse à une enquête » (1922), *Les Pas perdus* (1924), Gallimard, « Idées », p. 115.

2. « Notes convergentes » (1967-1968), *Notes convergentes*, Al Dante, Romainville, p. 126. Et : « Couper n'est pas jouer » (1968), *Couper n'est pas jouer* [livre + CD], Al Dante, 2006.

opposer, la définissant plutôt *a contrario* – et définissant *a contrario* ce que, chacun pour sa part, ils y opposent : pour Breton, le « surréalisme » en voie d'élaboration doctrinale, c'est-à-dire de différenciation maximale. Rien ne garantit donc qu'ils aient jamais eu la même conception de ce qu'ils appellent, semblablement, « poésie écrite », ni qu'ils aient prétendu s'en différencier de semblable manière.

Breton : ce que « poésie écrite » veut dire

Le cotexte aval immédiat de l'énoncé, jeté ainsi en manière de provocation, dès l'abrupt incipit de sa « Réponse », par Breton, expose un double critère permettant de délimiter, de l'extérieur, *par leur incompatibilité réciproque*, les deux conceptions en présence (et en concurrence)³ :

Si des œuvres comme celles de Ducasse, de Rimbaud, de Nouveau, jouissent de ce prestige sur les jeunes, pour commencer c'est que ces auteurs [1°] n'ont pas fait profession d'écrire (le mot de la situation n'a-t-il pas été trouvé par l'un d'eux : « La main à plume vaut la main à charrue. Je n'aurai jamais ma main » ?). C'est que [2°] leur attitude en tant qu'hommes laisse loin leurs mérites d'écrivains et que seule cette attitude donne son sens véritable à leur œuvre, telle que nous l'admirons.

Ce qui définit, et condamne, la « poésie écrite », ce n'est donc pas qu'elle est *écrite*, mais : [1°] que l'œuvre écrite s'y légitime d'être le résultat et en retour la légitimation d'un *métier* (aussi bien : « Vingt fois sur le métier... » que : « Des fonctionnaires, des écrivains... » ou : « artisans de plume sans distinction ») ; et surtout : [2°] qu'elle se présente et se légitime *exclusivement* comme écrite, au double sens d'une sacralisation fétichiste de la valeur littéraire (esthétique, sociale, marchande) de l'objet langagier, et d'une neutralisation concomitante de la valeur humaine (éthique, politique) du sujet qui en est censément l'auteur. Ou : que l'écrit y est par principe *coupé du réel vécu*, s'agrégeant par là même à ce qui, sous le nom usurpé de « culture », allait bientôt s'imposer – et être dénoncé par les situationnistes⁴ – comme l'une des composantes majeures (et l'un des instruments d'auto-légitimation) du système spectaculaire marchand.

Mais les noms de Ducasse, Rimbaud, Nouveau, laissent entendre qu'un tel devenir marchandise n'est pas le lot inéluctable de tout écrit (pas

3. Breton, *ibid.* : je rajoute [1°] et [2°] et je souligne.

4. Cette *critique de la culture* fit irruption dans l'espace public de la France gaullienne (celle du Malraux des « Maisons de la Culture »), au cours des mois qui précédèrent les « événements » de Mai 68, et en fut l'une des composantes distinctives : elle participe du contexte dans lequel Heidsieck devait élaborer ses « Notes convergentes ».

de fatalité du médium) ; et il n'y a aucune raison de penser qu'il en soit l'apanage : l'épithète « écrite » cristallise, sous la plume de Breton, un ensemble plutôt flou de déterminations, à valeur dysphorique, applicables à la poésie, qui n'a que peu à voir avec le signifié de l'adjectif *écrit*. Surtout, si l'on ajoute aux auteurs précités Jarry, Cravan et Vaché, tels qu'il les évoquait, à quelques mois de là, à Barcelone, à la faveur de sa conférence sur les « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » (1922)⁵ :

Le passage rapide de Jacques Vaché sur le ciel de la guerre, ce qu'il y a en lui sur tous les rapports d'extraordinairement pressé, cette hâte catastrophique qui le fait lui-même s'anéantir ; les coups de fouet de charretier d'Arthur Cravan, enseveli lui-même à cette heure dans la baie de Mexico, tels sont, avec la merveilleuse instabilité de Picabia et de Duchamp, les phénomènes avant-coureurs de Dada et ce par quoi nous avons peut-être espéré de lui plus qu'il n'a su nous donner.

De Dada, certes, mais tel que l'avaient rêvé, à travers le filtre d'un Tzara bientôt parisien, les jeunes auteurs de *Littérature*, futurs surréalistes. Ce qui donc, en chacun de ces personnages, mobilise son admiration – ce qui les range à part de la cohorte des professionnels de la « poésie écrite » –, c'est, indépendamment de leurs écrits, leur *attitude* : attitude *générale*, humaine, dans la vie, ou attitude *ponctuelle*, provocatrice, dans des circonstances où ils sont attendus, justement, comme artistes – et où (délibérément ou par défaut) ils *ne jouent pas le jeu* : ils se refusent (systématiquement ou à la faveur de quelque *crise*) à coïncider avec ce rôle de professionnels de la plume, que ceux qui le jouent prétendent ou même pensent être, tel (un peu plus tard) le célèbre « garçon de café » de *L'Être et le Néant*. Au sens de Breton, la « poésie écrite » est ce que fait le « salaud » sartrien, dès lors qu'il se trouve intervenir dans le champ appelé *poésie*...

C'est ce que suggère ce jugement assasin, d'abord seulement esquissé puis, *venenum in cauda*, porté ouvertement⁶ sur un homme et un auteur qui, il n'y avait pas si loin⁷, avait bénéficié de sa part d'un tout autre traitement :

5. « Caractères de l'évolution moderne » [17/11/1922], *Les Pas perdus*, *op. cit.* p. 169 ; *cf.* p. 148-149.

6. *Op. cit.* p. 167 et p. 168.

7. « Guillaume Apollinaire » (1917), *ibid.* p. 23-41 (je souligne).

Le seul intérêt d'Apollinaire est d'apparaître un peu comme le dernier poète, au sens le plus général du mot [...]. Tout se passe [...] à l'intérieur de quelques volumes de prose ou de vers, car l'homme ne réussit à être chez lui que le valet de l'artiste [...]. Sans doute Apollinaire est-il encore un spécialiste, c'est-à-dire un de ces hommes dont, pour mon compte, j'avoue n'avoir que faire.

Breton vs Apollinaire : entrée des médiums = déni du *medium*

Que la question médiologique soit le dernier de ses soucis, c'est ce que Breton fait plus que donner à entendre, lorsqu'il assène enfin cette prophétie retournée en dénigrement posthume :

il me semble certain [...] que le lyrisme nouveau trouvera le moyen de se traduire sans le secours du livre, ce qui ne veut pas dire, comme Apollinaire a fait la bourde de le croire, qu'il empruntera celui du phonographe.

La dévalorisation du « livre » comme de la « poésie écrite » n'implique nullement chez lui une dévalorisation spécifique de l'écrit – ou plus précisément du volume typographié – comme *medium* poétique, en voie de disparition ou de marginalisation, et la valorisation concomitante d'un autre *medium*, appelé à le surclasser, voire à l'éliminer – tel le disque phonographique, dont il ne pouvait admettre (ni comprendre) qu'Apollinaire eût fait si grand cas : elle n'est qu'une composante parmi d'autres d'un déni, à la fois viscéral et délibéré (idéologique), du *medium* – quel qu'il fût –, se traduisant par un refus, systématique et définitif, de toute prise en compte d'un *medium* dans l'élaboration et « élucidation du phénomène *lyrique* en poésie.⁸ » Il précise :

J'entends à ce moment [1918], par lyrisme, ce qui constitue un dépassement en quelque sorte spasmodique de l'expression contrôlée. Je me persuade que ce dépassement, pour être obtenu, ne peut résulter que d'un afflux émotionnel considérable et qu'il est aussi le seul générateur d'émotion profonde en retour mais – et c'est là le mystère – l'émotion induite différera du tout au tout de l'émotion inductrice. Il y aura eu transmutation.

Dans l'acception dévalorisante de l'appellation « poésie écrite », entre donc pour une large part le soupçon que celle-ci – indépendamment du fait qu'elle soit *écrite*, ou non – se serait avérée inapte à répondre aux exigences d'expression (« transmutation ») d'un tel « lyrisme » : cette « vieille-

8. *Ibid.*, p. 48.

rie poétique » ne saurait entrer pour quelque part que ce fût dans une telle « alchimie du verbe ».

Mais l'écrit, en tant que tel, point : puisque, de ce « dépassement spasmodique de l'expression contrôlée », la voie royale parut un temps être trouvée, avec l'« écriture automatique⁹ ». Envisagés, toutefois, comme purs « instruments » ou « moyens » de transcription (ce n'est pas par eux que s'opère la « transmutation »), par là même inertes (« l'état le plus passif, ou réceptif »), et non comme composantes d'un médium au sens plein (médiologique) du terme, l'écriture comme acte, son support, ses instruments – son *active matérialité* –, pour peu qu'ils se trouvent évoqués, seront aussitôt remisés aux accessoires absents, au profit d'opérations strictement mentales (« la concentration de votre esprit sur lui-même ») dont ils n'ont plus qu'à se faire le scribe muet, et invisible (« une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser ») :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez [...]. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser¹⁰.

L'écrit, donc, au sens le plus restrictif (non médiologique) du terme : passe encore ; ainsi, le notait Mallarmé : « Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescence¹¹. » Mais à la limite, s'il s'avérait possible de s'en passer, la tentation serait grande : ce qu'implique la notion dévalorisante de « poésie écrite », c'est *a contrario* l'absolu d'une poésie tout entière d'« attitude », non coupée du vécu en ce qu'elle est de part en part une « poésie vécue », bref : une *poésie sans poèmes*, qui serait l'aboutissement – et qui fut l'horizon mythique – de ce processus historique que scandent, au panthéon surréaliste, les noms de Ducasse, Rimbaud, Nouveau, Jarry, Cravan, Vaché : cet aboutissement que Dada, pas plus qu'Apollinaire (tranche-t-il), n'aura su être.

Proximité encore, dans l'aspiration à une poésie *sans médium*, de Breton et de Mallarmé¹² évoquant, à propos de « la danseuse », l'idéal peut-être

9. Breton et Soupault, *Les Champs magnétiques* (1919).

10. « Manifeste du surréalisme » (1924), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 41.

11. « Quant au Livre », *Divagations*, Gallimard, « Poésie », 1976, p. 254.

12. « Crayonné au théâtre », *ibid.*, p. 192-193.

inaccessible – mais, par elle, suffisamment suggéré – d'un « poème dégagé de tout appareil du scribe ». *Idéalisme*, certes, différent de celui (ontologique) du Maître de la rue de Rome ; mais idéalisme (mentalisme)¹³, que ce déni des bases matérielles et médiologiques de l'activité et de la créativité symboliques : l'étiquette « poésie écrite » cristallise l'infamie de tout ce qui, étant le contraire de cet absolu, contrarie toute tentative (dont l'« écriture automatique » modèle le paradigme) visant à pareil *dégagement* : « Il est inadmissible que le langage triomphe insolemment de difficultés voulues (prosodie), que l'ambition du poète se borne à savoir danser dans l'obscurité parmi des poignards et des bouteilles.¹⁴ »

L'écrit, certes ; mais aussi bien l'oral, largement déconsidéré, voire ignoré. Ou, en deçà comme au-delà de cette dichotomie englobante, et non spécifique, soit : *anthropologique* (elle tient à une dualité inhérente, et antérieure, au langage lui-même : mains/yeux *vs* bouche/oreilles), tout ce que l'on voudra bien ranger dans la catégorie générale de *medium*.

Et d'abord, la langue elle-même : lexicale, sémantique, syntaxe, morphologie, phonétisme, prosodie, graphies, etc. Toutes déterminations, non spécifiques au champ appelé « poésie » (elles se manifestent dans toute « performance » linguistique, littéraire ou non), mais dont elle serait le *champ d'investissement esthétique spécifique* – et que je propose de caractériser comme [a] *medium primaire externe* (non spécifique).

Or Breton ne croyait sans doute pas si bien dire lorsque, prenant acte des méfaits d'un langage qu'il jugeait aussi aliénant qu'aliéné (« La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? »), il s'exclamait : « Qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence tout apparente des choses ! Le langage peut et doit être arraché à son servage.¹⁵ » Mais pourquoi tient-il aussitôt à préciser : « Qu'on y prenne garde, je sais le sens de tous mes mots et j'observe naturellement la syntaxe (la syntaxe qui n'est pas, comme le croient certains sots, une discipline). » – bornant ainsi d'emblée le champ de sa propre intervention langagière, et de toute intervention prétendant à quelque légitimité, en poésie ? Pourquoi enfin, ce champ, l'aurait-il préalablement restreint, par l'exclusion de toute at-

13. Mais tout aussi ontologique, au fond, comme le spécifie M. Bonnet, *André Breton*, Corti, 1988, p. 194-195 : « la poésie est une forme de l'être, elle lui est inhérente, elle manifeste ses exigences profondes, que les catégories et les habitudes d'une rationalité étroite et abusive ont brimées et mutilées. »

14. Breton, « Gaspard de la Nuit » (1920), *Les Pas perdus*, *op. cit.* p. 84.

15. « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour*, Gallimard, « Idées », 1970, p. 22-23.

teinte à l'intégrité des mots eux-mêmes ? Sinon par un irrévocable déni de la langue *comme medium* – avec ses injonctions, ses exigences (sa « discipline »), ses potentialités propres –, qui n'est que le revers d'une idéaliste croyance dans sa pure neutralité soumise, dans sa miraculeuse *transparence* :

Rien ne sert de les modifier puisque, tels qu'ils sont, ils répondent avec cette promptitude à notre appel. Il suffit que notre critique porte sur les lois qui président à leur assemblage.

Or ces « lois » ne sont pas celles de la syntaxe¹⁶. Elles pouvaient être, certes, celles de la « langue des vers » : métrique, prosodie spéciale, rime, lexique spécial, procédés de musication ; elles pouvaient être celles de la rhétorique : argumentation, figures – autant de [b] *media primaires spécifiques* (inhérents à tel ou tel champ). Il n'en est pas question ici : la cause, en quelque sorte, est (déjà) entendue.

Dans son hostilité profonde au futurisme comme à Dada, entre pour une large part ce refus, stratégique¹⁷ et viscéral, des atteintes qu'ils multiplièrent, au lexique comme à la syntaxe et à mainte autre composante d'un *medium* linguistique traité – et maltraité – comme tel :

il faut être le dernier des primaires pour accorder quelque attention à la théorie futuriste des « mots en liberté », fondée sur la croyance enfantine à l'existence réelle et indépendante des mots [...]. On sait qu'à cette théorie comme à beaucoup d'autres non moins précaires, nous avons opposé l'écriture automatique qui introduit dans le problème une donnée dont il n'a pu être suffisamment tenu compte, mais qui l'empêche dans une certaine mesure de se poser. [...]

Il ne s'agit pas du tout pour nous de réveiller les mots et de les soumettre à une savante manipulation pour les faire servir à la création d'un style, aussi intéressant qu'on voudra¹⁸.

Proposant¹⁹ un exemple de *poème* obtenu, à l'instar des « papiers collés de Picasso et de Braque », « par l'assemblage aussi gratuit que possible [...]

16. Dès « Entrée des médiums » (11 / 1922), il tenait à affirmer le caractère « naturel » de cette observance de la syntaxe, en en faisant la forme même sous laquelle se livraient les insoupçonnées richesses de l'« automatisme psychique » ou, du moins, de sa *poéticité* : « Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre. » (*Les Pas perdus*, p. 124, j. s.)

17. Cf. Bobillot, « De Dada à l'Infini. Quelques propositions... » : *Recherches & travaux* n° 66, Ellug, Grenoble, 2005, notamment p. 126-131.

18. « Légitime défense » (1926), *Point du jour*, p. 42-43 (je souligne).

19. « Manifeste du surréalisme », *ibid.* p. 53.

de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux », ne se sent-il pas obligé d'introduire cette concession purement oratoire, sous forme de parenthèse : « (observons, si vous voulez, la syntaxe) » – qui l'éloigne *ipso facto* de la fameuse recette du « poème dadaïste » de Tzara, d'ailleurs plus proche des collages réalisés « suivant les lois du hasard », de Hans Arp ?

Mais cela l'éloigne tout autant d'Apollinaire qui, dans maints « idéogrammes lyriques » tels que *Lettre Océan* (1914), procédait (en même temps qu'à une icônisation et à une onomatopéisation conjointes) à une *déliation* et à une *segmentation* concomitantes – voire, à une *atomisation* – inédites, tant par leur densité que par les différents niveaux de la matière et de la forme linguistiques visés, du texte poétique²⁰. Et si ces propositions de *La Victoire* (1917) :

Ô bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire
Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie

pouvaient recevoir son assentiment (à condition de ne point trop insister sur « bouches²¹ » et d'entendre, dans « ces vieilles langues », plutôt la somme des conventions et contraintes *poétiques* héritées que les idiomes, non littéraires, effectivement écrits ou parlés), il n'en va pas de même des suivantes :

Mais entêtons-nous à parler
Remuons la langue
Lançons des postillons
On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons
On veut des consonnes sans voyelles
Des consonnes qui pèsent sourdement

etc., qui mettent trop ouvertement l'accent sur les *éléments*, physiques (acoustiques) et physiologiques, de ce *complexe médiologique* que forment, indissociablement, langue proférée et corps proférant. Passant outre au systématisme pointilleux et aux épineuses contraintes qui enfermaient encore l'« instrumentation verbale » de René Ghil, malgré son prophé-

20. Cf. Bobillot, *Trois essais sur la Poésie littérale*, Al Dante, 2003, p. 19-77.

21. Le mentalisme idéaliste de Breton est précisément ce qu'épingle Tzara écrivant : « La pensée se fait dans la bouche. »

tisme – et sa propre expérience, certes tardive, du phonographe –, dans l'extrême sophistication d'une versification typiquement *écrite*²², la vision poétique d'Apollinaire est celle d'une authentique et intégrale *instrumentation incarnée* (verbi-voco-corporelle).

D'Apollinaire à Heidsieck : retour du *medium* = sortie des médiums

Si Apollinaire fut bien ce « devin médiologique » que Régis Debray salua en lui²³, Breton fut celui qui objecta, au *devenir médiologique* du poème – qu'il fût technologique (graphique : les « calligrammes », phonique : le « phonographe ») ou scénique (vocal : « Faites claquer votre langue », corporel : « Tapez-vous sur la joue comme sur un tambour... ») –, l'*immédiateté médiologique* des « sommeils » et de l'« écriture automatique » : à un *processus* créatif, une révélatrice *intercession*. Les « poésies sonores » et « visuelles » du xx^e siècle se constituent en reprenant les fils médiologiques indiqués par Apollinaire, et coupés par Breton : ceux de la *grapho-technè* et de la *phono-technè* – [c] *media secondaires (externes)* ou *techno-media*.

Apollinaire avait décliné et synthétisé toutes les variantes et les tendances du « vers-librisme » et en avait poussé à leurs extrêmes limites les conséquences – « l'idéalisation » – en le confrontant à la prose : intervention critique et expérimentation créatrice appliquées aux [b] médias primaires spécifiques ; et surtout, en inventant les « idéogrammes lyriques » ou « calligrammes » : intervention critique et expérimentation créatrice spécifiques appliquées au [c] *medium* secondaire externe (la typographie). Et il avait articulé cette innovation formelle – cette prise en compte de la mutation médiologique en cours – à une conception rénovée de la situation de l'homme dans le monde (industrialisation, urbanisation) et du poète dans la langue et parmi les hommes (avec ses « chaussures neuves » qui font « cré cré » quelque part du côté de la tour Eiffel parmi les sirènes, les gramophones et les autobus²⁴ : c'est déjà le poète au magnétophone, l'« audio-poète » arpentant le carrefour de la Chaussée d'Antin...²⁵) : c'était « l'esprit nouveau ».

Simultanément, donc, il avait anticipé le programme « sonore » de Heidsieck (« Simultanisme-librettisme », 1914)²⁶ comme celui de Dufrené

22. Cf. Bobillot, « René Ghil : la dissidence matérialiste », in : Ghil, *Le Vau de vivre*, Presses Univ. de Rennes, 2004, *passim*.

23. *Cours de Médiologie générale*, Gallimard, « Folio essais », 1991, p. 293.

24. *Lettre Océan* (1914).

25. Heidsieck, *Carrefour de la Chaussée d'Antin* (1972).

26. Cf., sur ce point, Bobillot, « La voix réinventée », *Histoires Littéraires*, n° 28, p. 34-35.

ou de Chopin (« La Victoire », 1917)²⁷ – lesquels, accomplissant ce programme, se situent d'emblée *au-delà du vers et de la prose* : ils périssent la question (celle des médias primaires spécifiques)²⁸. Heidsieck en effet, depuis ses premiers « poèmes partitions » (1955-1965) et plus nettement encore, dans ses « biopsies » (1966-1969) puis ses « passe-partout » (1969-1980), n'a eu de cesse d'explorer et d'exposer, de la manière la plus sensible, l'actuelle situation de l'homme ordinaire (urbain) dans la vie ordinaire et la langue ordinaire : dans son ignorance, sa faiblesse et sa dignité ordinaires, confronté aux immenses et infimes phénomènes résultant et témoignant de la matérialité et de la grégarité qui le débordent et le traversent, infiniment (« l'être collectif en nous »)²⁹.

Et il y ajoute sa propre problématique : celle – à même l'expérience la plus ordinaire de ses ratages, de ses détours, de ses brèches soudaines, dans le mur du malentendu universel – de la *communication*³⁰. De son devenir dans un monde « désenchanté », confronté à une fausse alternative, opposant la dérisoire perpétuation ou le mensonger retour des modes de vie et de pensée communautaires perdus, et le trop réel quadrillage de la planète par un dispositif techno-communicationnel contraignant, au service de puissances insaisissables, aux modes de domination toujours plus inhumains, et exhaustifs. Mais aussi, d'attitudes humaines, de comportements de *résistance* – une attention aux choses, à soi, aux autres, aux phénomènes, aux événements, fussent-ils les plus banals, infimes ou englobants –, par lesquels cette entreprise de main basse sur le monde se voit quotidiennement contournée, détournée : démasquée. Et d'abord, dans le langage, qui y subit un impitoyable et salutaire traitement de choc : une mise *en examen* – en responsabilité (intervention critique et expérimentation créatrice sur [a] le medium primaire externe).

Or pour dire cela, pour faire ressentir intimement, physiquement autant qu'intellectuellement – soit : poétiquement –, cette conception radicale, radicalement matérialiste, de la situation de l'homme dans le monde et dans la langue, de l'homme parmi les hommes, de l'homme face à lui-même et à ce qui n'est pas lui, il *devait* recourir à toutes les ressources du nouveau medium : la *phono-technè*, en bonne voie de se substituer à

27. Cf. ci-dessus § 2 et Bobillot, *ibid.*, notamment p. 29-34.

28. C'était la question de Ponge, qui avait amené le poème (« en prose ») aux extrêmes bords de la poésie – ou de la non-poésie –, et la prose (« poétique ») aux improbables confins de la prose, même : la « prose en prose » (cf. J.-M. Gleize).

29. Respectivement : *Coléoptères and C°*, et : *La scissure d'Orlando...*

30. *Canal Street* (1976).

l'ancien : la *grapho-technè*, et de le marginaliser (intervention critique et expérimentation créatrice sur [c] le médium secondaire externe).

À l'inverse on lit, dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924)³¹ :

En hommage à Guillaume Apollinaire [...], Soupault et moi nous désignons sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition [...]. Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception apollinarienne. À plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des Filles du feu. Il semble, en effet, que Nerval possédât à merveille l'esprit dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne.

C'est oublier bien sûr ou chercher à faire oublier qu'Apollinaire avait largement anticipé et énoncé certaines des composantes fondamentales du programme surréaliste (« Les Collines », 1916-1918)³² ; mais ce programme à ses yeux s'articule, nécessairement, à la mutation médiologique à venir du champ appelé *poésie* : mutation par laquelle elle se mettra en mesure de jouer pleinement le rôle qui lui revient, dans une société qui autrement mutera, en tout état de cause, sans elle ; mutation dont il se plaît à évoquer les inéluctables conséquences... Ainsi, pour le « livre de poésie » :

Il est à son déclin. Avant un ou deux siècles, il mourra. Il aura son successeur, son seul successeur possible dans le disque de phonographe et le film cinématographique³³.

Ou déjà, à propos des futurs « livres auditifs »³⁴ :

Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques, lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques. Grâce en soient rendues à l'inventeur du phonographe, Charles Cros, qui aura ainsi fourni au monde un moyen d'expression plus puissant, plus direct que la voix d'un homme imitée par l'écriture ou la typographie.

31. *Op. cit.*, p. 35.

32. Str.11-15, en particulier : « Profondeurs de la conscience / On vous explorera demain... », ou encore : « La grande force est le désir... ». Pendant ces deux années, le jeune Breton fréquentait assidûment Apollinaire – quand ce n'était pas, comme il le rappelle, quotidiennement : cf. « Entretiens », *op. cit.*, p. 31-32, 46.

33. « M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire » (24 juin 1917).

34. « Nos amis les futuristes » (15 février 1914, je souligne).

Or c'est précisément ce *compte tenu du médium* – de la langue elle-même jusqu'à la typographie et au phonographe aussi bien que des questions de versification ou de rhétorique – que Breton récuse, y opposant l'« expression pure », c'est-à-dire : déagée de toute base matérielle (l'« appareil du scribe » aussi bien que celui de Charles Cros), bref : *sans médium*. Voire : sans *œuvre* (qui exige une inscription sensible). On reconnaît là le bon vieux dualisme, idéaliste aussi bien que spiritualiste, dans lequel « la lettre », par nature « imparfaite », est traditionnellement minorée (« ne... que », « impuissant »), par opposition à « l'esprit », inmanquablement valorisé (« à merveille »)³⁵ : ce que marque, sans ambiguïté, la référence à Nerval. D'où la condamnation sans appel des « artifices extérieurs (typographiques et autres) » propres à « l'esprit nouveau », mais absents de « la revue *Littérature* »³⁶. Ou, s'agissant de Dada – mais là encore, tel que le fantasmait ou le tirait à soi, pour mieux le rejeter, Breton : « Sa nature le garde de s'attacher si peu que ce soit à la matière comme de se laisser griser par les mots.³⁷ »

Proche, la formulation de Tzara opposant, un peu plus tard, « poésie-moyen d'expression » et « poésie-activité de l'esprit³⁸ » : la première (liée au « penser dirigé »), dominante dans l'histoire du champ – y compris la période contemporaine où elle continue à servir l'idéologie en place et l'ordre établi –, et la seconde (correspondant au « penser non dirigé »), longtemps impensable, puis inmanquablement réprimée ou marginalisée mais qui, selon un processus historique inéluctable, « s'accroît quantitativement et progressivement » – et triomphera dans la société enfin émancipée :

La poésie tend à devenir une activité de l'esprit. Elle tend à nier la poésie-moyen d'expression. Si la poésie actuelle est encore pour une bonne part un moyen d'expression cela est dû à sa subordination au langage c'est-à-dire à sa forme.

Forme... « dirigée », c'est-à-dire : établie, *prédéterminée* (tel le vers métrico-syllabique rimé, ou le « vers libre » à segmentation syntaxico-sémantique), et langage « dirigé » : soumis aux normes en vigueur (lexicales, syntaxiques, pragmatiques...), orienté vers la « bonne » expression et la communication « réussie ». La dichotomie de Tzara n'en masque-t-elle pas une

35. Étonnante résurgence, chez celui qui était allé jusqu'à Vienne frapper à la porte de Freud...

36. « Entretiens », *op. cit.*, p. 49 et p. 61.

37. « Max Ernst » (1921), in *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 86.

38. « Essai sur la situation de la poésie » (1931), *OC V*, Flammarion, 1982, p. 14, 16-17.

autre, opposant à une poésie *suivant les normes* (les acceptant, en jouant, les réélaborant...) ou *contre les normes* (de la dissonance à la liquidation), une poésie *hors les normes* (entre indifférence et disqualification) ? Mais celle-ci à son tour n'en masque-t-elle pas une autre encore – celle de Breton –, opposant sous une terminologie et une argumentation renouvelées « poésie écrite » et poésie d'« attitude » ou d'« expression pure » (tout le contraire de « moyen d'expression ») :

L'idée que la pensée nouvelle doive se forger une nouvelle forme a préoccupé au premier chef les futuristes³⁹, un peu à la manière dont Verlaine préconisait l'introduction de la musique dans la versification, c'est-à-dire plutôt comme un jeu ou un perfectionnement que comme une réforme profonde concernant la conception même de la poésie.

Résurgence encore du vieil idéalisme et de sa logique dualiste valorisant ici : « pensée » (« conception même »), là : « activité de l'esprit », et minorant ici : « forme » (« versification, jeu, perfectionnement »), là : « langage » ou « forme » – assimilés indifféremment à : « moyen d'expression » (c'est-à-dire en fait : *medium*, externe ou spécifique). Incapacité à penser autrement les rapports entre « activité de l'esprit » et « langage » ou « forme » – soit : entre pensée et expression (ou *medium*) – que sur le mode de la « subordination » unilatérale de la première aux seconds : hypostase et *haine du medium*, ou inversement, de la « pure » transparence de ceux-ci à celle-là : mépris et *déni du medium*.

Le compte tenu des « mots », de « l'expression », de la technique (de la « forme »), bref : le *compte tenu du medium* – et, singulièrement, du nouveau *medium* – n'est pas l'acceptation de ses exigences, des normes et des formes qui y sont associées, mais l'exploration et l'exploitation de ses potentialités, conformes ou non aux usages et aux normes en vigueur. Ce n'est pas la soumission (« subordination »), contrainte ou volontaire, larmoyante ou béate, à ses capacités de nuisance et de domination : hypostase et *adoration du medium* (médiolâtrie), mais l'*appropriation*, raisonnée et hardie, circonspecte et différenciée, de ses ressources cognitives, inventives ou émancipatrices.

P.-S. : On me contestera sans doute une extension, jugée excessive, de la notion de *medium* : à la langue, aux formes poétiques, aussi bien qu'aux

39. Henri Béhar : « La rédaction de [1931] était plus sévère : “[...] les futuristes sont encore les seuls à agiter vigoureusement leur creux cervelet sur l'importance de ces problèmes.” » (Tzara, *ibid.*, p. 627, n. 16.)

supports matériels et/ou technologiques d'un art quel qu'il soit. – Qu'on y songe, cependant : on ne sculpte pas de la même manière une pierre brute, un bloc de marbre, du bronze, un tronc d'arbre, du silicone... mais on peut obtenir mille et un sculptures différentes à partir d'une même pierre brute, d'une même pièce de marbre, de bronze, etc. ; on ne fait pas de la musique de la même manière avec une flûte, un orgue, des percussions, une bande magnétique, un ordinateur... mais on peut obtenir mille et un morceaux différents avec la même flûte, le même orgue, les mêmes percussions, etc. ; et l'on peut – dans certaines limites – transposer ou adapter pour la flûte ou l'ordinateur un morceau composé pour l'orgue, etc. Semblablement, on ne parle ni n'écrit ni ne travaille de la même manière l'anglais, le français, le chinois... mais on peut obtenir mille et un énoncés différents avec la même langue, poétiques, littéraires ou non ; et l'on peut – malgré ce qui reste toujours, peu ou prou, d'intraduisible – traduire ou transposer dans telle ou telle langue ce qui a été dit, rédigé ou composé dans une autre ; de même encore, ne conçoit-on ni n'élabore-t-on de semblable manière un poème en vers ou en prose (Baudelaire l'a magistralement expérimenté), un poème typographique linéaire, un calligramme, ou un poème sonore réalisé au moyen du magnétophone – fût-il dûment rédigé (comme c'est le cas, le plus souvent, chez Bernard Heidsieck) mais d'un même matériau verbal, ou d'une même impulsion initiale, on peut obtenir mille et un énoncés différents en vers comme en prose, par le magnétophone comme par la typographie, linéaire ou calligrammatique ; et l'on peut – dans certaines limites et malgré ce qui reste toujours, peu ou prou, d'intransmédiable – réaliser une version sonore d'un poème typographique ou visuel et vice versa, voire une œuvre comportant, dès sa conception, une version ou une composante typographique, calligrammatique, sonore, etc. : spécificité et transversalité des médias. Ainsi « le medium », au sens restreint comme au sens le plus large, s'il ne constitue pas à proprement parler « le message », y joue-t-il incontestablement un rôle, incitatif autant que limitatif (c'est le sens de la trop fameuse formule, si souvent reprochée à MacLuhan) : en un mot, il le conditionne : mais c'est l'attitude du locuteur quant au medium qui s'avère, au bout du compte, déterminante⁴⁰.

UNIVERSITÉ STENDHAL
GRENOBLE

40. Cf., sur ces questions, Bobillot, « POésie & MEdium », Doc (k) s série 4 N°1/2/3/4 « Poésie(s) / Théorie(s) », Ajaccio, 2006, notamment p. 108-109.

LAUTRÉAMONT ET EUX

Henri BÉHAR

En juin 1967, dans un retentissant article de l'hebdomadaire *Les Lettres françaises* intitulé « Lautréamont et nous⁴¹ », Aragon rappelait l'importance que l'auteur des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* avait eue pour les surréalistes de la première heure. Du même geste, il saluait deux articles récents d'Hubert Juin et de Marcelin Pleynet.

Qui « nous » ? L'équipe de l'hebdomadaire communiste ? son lecteur ? ou bien la propre génération de l'auteur ? Dénomination ambiguë qui, en repliant les origines du surréalisme sur les temps présents, rappelait aux nouvelles générations se réclamant de Lautréamont qu'elles avaient à tenir compte de l'action de leurs prédécesseurs pour en parler.

Simultanément, c'était une manière oblique d'appeler à lui l'avant-garde de ces années-là, ou plus précisément, de la part du directeur des *Lettres françaises* et membre du Comité central du Parti communiste, de faire signe à la revue *Tel Quel*, dont Marcelin Pleynet était le secrétaire de rédaction.

De la même façon que l'œuvre d'Isidore Ducasse devint pendant un certain temps le pont aux ânes des diverses méthodes critiques⁴², je suppose ici qu'elle fut l'inspiratrice et le discriminant des multiples groupements portant le surréalisme en héritage, du lettrisme à *Tel Quel*, en passant par l'Internationale Situationniste.

Évoquant sa rencontre avec André Breton et révélant au public une bonne partie des lettres qu'il reçut de lui alors qu'il était en cantonnement en Allemagne, peu après leur commune découverte des *Poésies* d'Isidore Ducasse, l'article d'Aragon est formel : « nous » désigne bien Breton et lui-même, puis le groupe restreint et sans nom que formaient en 1918-

41. Aragon, « Lautréamont et nous », *Les Lettres françaises*, n° 1185, 1^{er} juin 1967, p. 5-9, et n° 1186, 8-14 juin 1967, p. 3-9, repris en volume aux éditions Sables, 2003. Par la suite, je citerai cette édition.

42. Voir les deux anthologies critiques constituées par Michel Philip, *Lectures de Lautréamont*, A. Colin, 1971 et Frans de Haes, *Images de Lautréamont, Histoire d'une renommée et état de la question*. Duculot, 1970, 260 p. Mise à jour en 1980.

1919 les directeurs de *Littérature*, Aragon, Breton et Soupault, auxquels il associe à l'occasion Jacques Vaché et Théodore Fraenkel. Se reportant par la pensée une cinquantaine d'années en arrière, il tente de représenter pour le lecteur contemporain les conditions dans lesquelles ils se firent les « défenseurs lyriques » (p. 21) des *Chants* et comment leur découverte des *Poésies* eut pour eux l'effet d'un tremblement de terre (p. 31). Le grand mérite de Pleyne à ses yeux est de montrer la non-contradiction entre les deux œuvres. « On sait maintenant que Lautréamont sera le Rimbaud de la poésie d'aujourd'hui » écrivait Breton dans *Littérature*. Aragon précise alors les circonstances dans lesquelles ces *Poésies* recopiées par Breton à la Bibliothèque nationale furent publiées dans *Littérature*, essentiellement pour leur valeur de scandale plus que pour la contradiction morale que Ducasse porte à Lautréamont (p. 66). Qui, en dehors d'eux, aurait eu, à l'époque, le courage de publier un tel texte, véritable attentat contre la littérature établie comme le fut la *Joconde* de Marcel Duchamp pour la peinture ? À ceci près que les opérations de retournement ducassiennes ne procèdent pas de la même impassibilité : *la contradiction de la contradiction* (p. 71) met en cause la signification, ce qu'il précise contre Pleyne qui s'en tient au seul jeu de permutation. Il ajoute qu'on ne prêterait pas attention à ces *Poésies* si on n'avait été secoué par les prémisses maldororiennes. En conséquence de quoi le dialogue entre Ducasse et Lautréamont ne peut être qu'un monologue (p. 73). Telle est la leçon qu'il donne à Marcelin Pleyne, tout en le distinguant parmi les jeunes gens de la nouvelle génération pour sa conception théorique.

Le propos est lumineux : s'il apporte une nouvelle lecture de Lautréamont, le groupe Tel Quel ne peut le faire que parce qu'il succède aux découvreurs exaltés qu'étaient les surréalistes. Simultanément, saluer le travail de Pleyne, c'est l'inviter à rejoindre les collaborateurs des *Lettres françaises*. D'autant que le mouvement surréaliste (dont Aragon est désormais l'ennemi privilégié) est encore bien vivant, et crie vigoureusement contre tous les déformateurs de son patrimoine.

Au sortir de la guerre, alors que le surréalisme peine à réoccuper le terrain abandonné, surgit un nouveau groupe qui se déclare l'héritier de Dada et du surréalisme, tout en les dépassant par l'attention portée au matériel poétique par excellence qu'est la lettre. Animé par Isidore Isou et Maurice Lemaître, le lettrisme se veut un mouvement de création, projetant de transformer tous les domaines esthétiques, et bien au-delà. Il compte Lautréamont au nombre de ses modèles, dans la série des œuvres

revendiquées par leurs prédécesseurs, à côté de Rimbaud et de Jarry. Chaque fois, on le trouve salué dans une même énumération déférente, parmi les grands ancêtres, mais il ne semble pas que les lettristes lui aient porté une attention spécifique, à l'exception du poème d'Isidore Isou consacré à Isidore Ducasse. Toutefois, c'est bien par le lettrisme, quoique dans une tendance dissidente, l'Internationale Situationniste, déclarée en novembre 1952, que le plagiat, prôné par Lautréamont comme instrument du progrès dans *Poésies II*, est érigé en principe d'expression absolue, sous le vocable de « détournement ».

**

Pour ce qui concerne la présence d'Isidore Ducasse-Lautréamont dans le corpus situationniste, outre les republications récentes, nous bénéficions d'un recensement exhaustif fourni par Jean-François Perrimond au colloque « La littérature Maldoror⁴³ ». Celui-ci a relevé une dizaine d'occurrences que je rappellerai succinctement ici, dans l'ordre chronologique.

1. C'est tout d'abord dans la revue bruxelloise *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p. 2-10, que paraît un article de Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman : « Mode d'emploi du détournement », faisant explicitement référence à Lautréamont, incluant ici le signataire des *Chants de Maldoror* aussi bien que celui des *Poésies*. Voici l'extrait le concernant :

On sait que Lautréamont s'est avancé si loin dans cette voie [du détournement] qu'il se trouve encore partiellement incompris par ses admirateurs les plus affichés. Malgré l'évidence du procédé appliqué dans Poésies, particulièrement sur la base de la morale de Pascal et Vauvenargues, au langage théorique – dans lequel Lautréamont veut faire aboutir les raisonnements par concentrations successives, à la seule maxime – on s'est étonné des révélations d'un nommé Viroux, voici trois ou quatre ans, qui empêchaient les plus bornés de ne pas reconnaître dans Les Chants de Maldoror un vaste détournement de Buffon et d'ouvrages d'histoire naturelle entre autres. Que les prosateurs du Figaro comme ce Viroux lui-même, aient pu y voir une occasion de diminuer Lautréamont, et que d'autres aient cru devoir le défendre en faisant l'éloge de son insolence, voilà qui ne témoigne que de la débilité intellectuelle de vieillards des deux camps, en lutte courtoise. Un mot d'ordre comme « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique » est encore aussi mal compris, et pour les mêmes raisons, que la phrase fameuse sur la poésie qui « doit être faite par tous »⁴⁴.

43. Jean-François Perrimond, « Debord déférent envers Ducasse », *Cahiers Lautréamont*, vol. LXXI et LXXII, 2005, p. 183-190.

44. *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*, éd. Allia, 1985, p. 303-304.

Ainsi, le plagiat plus ou moins retouché, désormais dénommé « détournement », est érigé en pratique révolutionnaire, à utiliser plus largement que ne l'ont fait jusqu'à présent « ses admirateurs affichés » (entendez les surréalistes). Le conseil est agrémenté d'une observation pragmatique : pour qu'il reste repérable, il convient de s'éloigner de la logique rationnelle, tout en contribuant au progrès de l'esprit. N'était le nom des signataires, cette référence dans une telle revue peut encore passer pour une révérence surréaliste envers le comte de Lautréamont.

2. En février 1962, dans une lettre à Raoul Vaneigem, Debord regrette qu'on en arrive à mettre « les *Poésies* de Lautréamont » à la portée des écoliers. Réserve élitiste caractéristique de toutes les avant-gardes craignant la démocratisation de l'enseignement et, par là même, la popularisation des idées.

3. Un article collectif de *L'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, mentionne Lautréamont, toujours à la lumière des surréalistes :

Le moment de la poésie réelle [...] Tant qu'il dure, ses revendications ne peuvent connaître de compromis. Il remet en jeu les dettes non réglées de l'histoire. Fourier et Pancho Villa. Lautréamont et les dinamiteros des Asturies – dont les successeurs inventent maintenant de nouvelles formes de grève – les marins de Cronstadt ou de Kiel, et tous ceux qui, dans le monde, avec et sans nous, se préparent à lutter pour la longue révolution, sont aussi bien des émissaires de la nouvelle poésie⁴⁵.

On aura reconnu dans ce passage lyrique une proposition (citée de mémoire) d'André Breton dans le poème « Sur la route de San Romano », indice manifeste d'un plagiat qui se poursuit tout au long de ce fragment programmatique. En d'autres termes, « les émissaires de la nouvelle poésie » reconnaissent leur dette envers Lautréamont et les surréalistes.

4. Dans la même revue du mouvement, c'est « L'historien Lefèvre » qui est dénoncé pour avoir insinué (contre toute vraisemblance historique) que Lautréamont était mort assassiné⁴⁶.

5. Notablement plus importante est en 1967 la référence de Guy Debord dans *La Société du spectacle*. Le chapitre VIII, « La négation et la consommation dans la culture », est consacré en totalité à la pratique du détournement, tant par les philosophes qui l'ont précédé, que par lui-même. Il en arrive à cette thèse 208 : « Le détournement est le langage fluide de

45. « All King's Men », *L'Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963. La citation de Breton, « Elle a tout le temps devant elle », se trouve dans *Signe ascendant*, *Poésies*/Gallimard, p. 64.

46. « L'Historien Lefèvre », *L'Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966.

l'anti-idéologie ». Elle s'appuie sur la thèse précédente, n° 207, constituée en tout et pour tout d'un prélèvement de *Poésies II* : « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste. » En somme, par la concision de sa formule et par sa pratique, Ducasse est bien, comme l'indique Perrimond, le chaînon manquant entre les philosophes Hegel, Feuerbach, Marx, Kierkegaard et Debord, celui qui a su théoriser une action concrète dans le domaine de la pensée⁴⁷.

6. Cinq ans après, *La Véritable scission dans l'Internationale*, présente, sous la plume de Guy Debord et Gianfranco Sanguinetti, une thèse n° 12 qui s'affiche comme un détournement évident de la précédente citation de *Poésies II* : « Les mœurs s'améliorent. Le sens des mots y participe. Partout le respect de l'aliénation s'est perdu. La jeunesse, les ouvriers, les gens de couleur, les homosexuels, les femmes et les enfants, s'avisent de vouloir tout ce qui leur était défendu.⁴⁸ » Ce qui montre que la phrase d'Isidore Ducasse peut servir à tout. Elle est d'un usage universel et s'adapte au progrès de l'histoire, si tant est qu'on puisse considérer que l'Histoire progresse. La suite relève du même optimisme philosophique : « La poésie qui est dans l'IS peut-être lue maintenant par une jeune fille de quatorze ans, sur ce point le souhait de Lautréamont est comblé. » Référence évidente à la phrase de *Poésies I* : « Je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans. » La dernière thèse : « Qui considère la vie de l'IS y trouve l'histoire de la révolution. Rien n'a pu la rendre mauvaise » est elle aussi un plagiat de *Poésies II* : « Qui considère la vie d'un homme y trouve l'histoire du genre. Rien n'a pu le rendre mauvais. », elle-même retournement d'une maxime de Vauvenargues : « Qui considère la vie d'un seul homme y trouvera toute l'histoire du genre humain, que la science et l'expérience n'ont pas pu rendre bon. »

Perrimond signale l'utilisation de ces maximes dans le film de Guy Debord tiré de *La Société du spectacle* en 1974. Il ajoute que c'est la dernière fois que le situationniste utilise les écrits de Ducasse dans un sens révolutionnaire. Ensuite, toutes ses références ont une tonalité pessimiste, péjorative même.

7. Ainsi, en 1985, dans *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, Debord écrit :

Ayant à affronter un tel fatras, j'évoquerai en désordre ce que l'on a dit, ce qui

47. Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Éditions Champ Libre, 1971, p. 119-136.

48. *La Véritable Scission dans l'Internationale*, Champ libre, 1973.

est, et ce que veut dire cette distorsion systématique du réel. Je ferais trop d'honneur à mon sujet, si je le traitais avec ordre. Je veux montrer qu'il en est indigne.

Le lecteur aura reconnu ce fragment de *Poésies II* :

J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre. Il marque mon objet par le désordre calligraphique. Je ferais trop de désbonheur à mon sujet, si je ne le traitais pas avec ordre. Je veux montrer qu'il en est capable.

Lui-même plagiat d'une des *Pensées* de Pascal, qu'il me faut bien citer puisqu'elle est la source du raisonnement en question :

J'écrirai ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein ; c'est le véritable ordre, et qui marquera mon objet par le désordre même. Je ferais trop d'honneur à mon sujet si je le traitais avec ordre, puisque je veux montrer qu'il en est incapable.

8. En 1988, les *Commentaires sur la société du spectacle* du même Guy Debord donnent lieu à une tentative d'interprétation du retournement des *Chants* dans les *Poésies* : « Ceux qui croient qu'ils sont véritablement des entrepreneurs littéraires individuels, indépendants, peuvent donc en arriver à assurer que Ducasse s'est fâché avec le comte de Lautréamont⁴⁹. »

9. Enfin, dans son *Panégryrique*⁵⁰, Debord se réfère maintes fois à Ducasse, son mentor en quelque sorte, se proposant de faire un grand emploi des citations, non pour user d'une autorité extérieure, mais pour « faire sentir de quoi auront été tissés en profondeur cette aventure et moi-même ». Selon lui, les allusions, sans guillemets, telles qu'on en peut lire dans Lautréamont, doivent être réservées à une époque où il y aura suffisamment de têtes capables de les identifier. Plus loin dans le même volume, il confesse qu'à 19 ans, les auteurs qu'il estimait le plus étaient Arthur Cravan et Lautréamont, ajoutant que « tous leurs amis » l'auraient méprisé s'il s'était résigné à poursuivre des études universitaires ou une activité artistique. Allusion, me semble-t-il, aux surréalistes. Il compare une nuit de foudre à l'effet que lui a procuré la lecture des *Poésies*.

10. Enfin, *Cette mauvaise réputation*, l'ultime recueil de Guy Debord, contient des propos tout aussi désobligeants que fautifs sur la photographie d'Isidore Ducasse retrouvée et publiée par Jacques Lefrère.

49. Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Éd. Gérard Lebovici, 1988, p. 87.

50. Guy Debord, *Panégryrique*, Éd. Gérard Lebovici, 1989.

De fait, venant après les travaux de Maurice Viroux et de Pierre Capretz qui ont révélé les plagats de Buffon et de tant d'autres écrivains célèbres, les situationnistes fondent leur concept de « détournement » sur l'ensemble de l'œuvre d'Isidore Ducasse, aussi bien les *Chants* que les *Poésies*. On ne peut nier qu'ils aient élevé ce principe à la hauteur d'une pratique institutionnelle, non seulement dans la littérature, mais dans tous les domaines artistiques, à la suite des surréalistes (qu'on songe à *L'Immaculée Conception* ou encore aux *Notes sur la poésie*). J'ai jadis consacré une étude à cette pratique, signalant qu'un double retournement dans un collage aidé (transformé) n'aboutissait pas nécessairement à rétablir la formule initiale, mais bien à un troisième terme hégélien, évidemment différent du premier⁵¹. C'est le cas pour les détournements de Lautréamont pratiqués par Debord, au sujet duquel J.-M. Apostolidès affirme qu'au cours de sa théorisation du phénomène, il a tout simplement oublié la trace que laisse le fragment emprunté, son résidu ineffaçable, constituant une sorte d'inconscient du texte⁵².

En somme, la génération des situationnistes a pris modèle sur celle des surréalistes qui l'a précédée, et, si dépassement il y a, ce n'est que par l'extension et l'importance primordiale qu'elle attache à l'exemple d'Isidore Ducasse dans sa pratique scripturale, non par une compréhension renouvelée.

Il faut attendre le groupe Tel Quel pour voir paraître une approche spécifique de l'œuvre entière de Lautréamont-Isidore Ducasse, approfondissant non pas son contenu mais sa forme, conformément au précepte final de *Poésies I* : « Il faut que la critique attaque la forme, jamais le fond de vos idées, de vos phrases. Arrangez-vous. » Comme l'indique un compilateur⁵³, cette œuvre représentait exactement leur idéal d'écriture, par l'absence totale de sujet et de sens.

Tout commence en 1967, à un moment où le groupe tend à se politiser, par une OPA que lance Marcelin Pleynet en publiant un *Lautréamont* (sans autre précision ni sous-titre : ce n'est pas un *Lautréamont par lui-même*) dans la collection « Écrivains de toujours » aux éditions du Seuil. Je dis Offre Publique d'Appropriation, car cet ouvrage de vulgarisation semble bien être le fruit d'une volonté collective. Il ne s'agissait de rien

51. Henri Béhar, « Le pagure de la modernité » (1972) dans *Littératures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 198.

52. Jean-Marie Apostolidès, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Exils éditeur, 1999, p. 86.

53. Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, *op. cit.*

moins que de fournir un exemple concret des théories du groupe en matière textuelle. L'exemple était d'autant plus justifié qu'on savait alors très peu de choses sur la personne d'Isidore Ducasse, et que l'auteur lui-même s'était effacé (au moins pour *Les Chants de Maldoror*) devant sa création. Tout d'abord, Pleynet s'élève contre les tentatives d'interprétation à la manière de Gaston Bachelard ou de Julien Gracq, qui ne sont que des projections d'enseignants concernant leurs propres complexes de lycéens. Écartant toute recherche biographique, il affirme péremptoirement :

Dans la mesure où Lautréamont n'a été à travers le tracé de son œuvre que son écriture, celle-ci se trouve en tout point biographique, biographique non plus dans l'espace du dire (dans ce qu'elle dit) mais dans la parabole gestuelle de son tracé. (p. 57)

Cela le conduit à examiner les rapports du texte avec ce qu'il ne nomme pas encore l'intertextualité, ses multiples sources, tout en écartant le concept d'originalité, fallacieux à ses yeux. De là cette belle formule qui fait de Lautréamont le « précurseur de ses sources », selon la loi des formalistes russes, ici Chklovski pour qui « plus vous faites la lumière sur une époque, plus vous vous persuadez que les images que vous considérez comme la création de tel poète sont empruntées par lui à d'autres poètes presque sans changement » (p. 67). Tout cela pour en arriver à ce seul principe que les *Chants* « ne disent rien d'autre que leur écriture. » (p. 109). À grand renfort de Freud, Benveniste, Lacan et Sollers, M. Pleynet analyse la première strophe du *Chant I* pour montrer combien tout cela est inceste avec la langue maternelle :

dans la mesure où il fait du fondement obscur de la société un problème personnel, et où il interroge ce qui ne doit jamais apparaître comme question, ce que déjà la question transgresse ; c'est dans cette mesure que Lautréamont entre dans cet espace des limites où, le nom du père (le nom propre, ici aussi bien la distinction auteur-lecteur) se trouvant mis entre parenthèses, l'absence de nom propre (la face maternelle) précipite la réalité de ce qui, n'ayant pas de nom, s'écrit dans les noms, ne se vit que dans la scription (obscur et éclairante) des noms. (p. 118)

Suit une analyse de la rhétorique, s'achevant sur cet aveu : « notre but [...] n'étant autre que de suspecter toute lecture de projection psychologique, et de rendre finalement cette œuvre à la science dont elle se réclame, qu'elle fonde et dont elle est le sujet. » (p. 146). Référence implicite au propos de *Poésies II* : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. » Cette science est explicitée par l'examen des *Poésies*,

et notamment du rapport des *Chants* aux *Poésies*. En s'appuyant sur la réécriture du *Chant* I, 5 dans les *Poésies*, Pleynet surmonte cette dualité en affirmant que l'œuvre seconde dénonce toute lecture dualiste du Bien et du Mal dans les *Chants*. Il aboutit à la disparition des concepts d'auteur, de livre, d'œuvre littéraire, plaidant pour une nouvelle science en gestation, science de l'écriture (p. 176). On comprend que cette science des textes est la résultante des travaux du groupe Tel Quel⁵⁴.

**

Cette discipline collective nouvelle est aussitôt théorisée et prolongée par Philippe Sollers dans le chapitre qu'il consacre à « La science de Lautréamont » dans son recueil *Logiques*⁵⁵. Contre l'emphase métaphysique des surréalistes d'une part, l'idéalisme essentialiste de Blanchot d'autre part, il convient de dégager le fonctionnement de la machine textuelle que représentent les écrits de Lautréamont. L'essai porte d'abord sur *Les Chants de Maldoror*, considérés comme une thanatographie, annonçant la mort du sujet, donnant accès à l'inconscient du texte comme « désir qu'a la parole de l'écriture » (p. 258) ; un texte *transfini*, au sens mathématique du terme, considéré comme besoin et comme risque, dont le lecteur est invité à devenir producteur à son tour (p. 273) ; un tissu de mots et non un support d'idées, la série des « beau comme » constituant « les pivots de la scène des métamorphoses de l'écriture » (275). Sollers signale comme particulièrement remarquables les effets sexuels de ces opérations : l'homosexualité, constamment présente dans les *Chants* et condamnée dans les *Poésies*, véritable « secret de polichinelle de l'espèce humaine » (p. 278), étant la révélation de la loi. On appréciera la subtilité du raisonnement appliqué à un texte dont il est dit par ailleurs qu'il ne peut se prêter à l'interprétation !

La seconde partie de l'essai traite des *Poésies* comme écart, poésie impersonnelle, simultanément science et science de cette science (p. 289), excluant, comme l'indiquait déjà Marcelin Pleynet, toute dualité, toute contradiction, instrument de désaliénation (p. 291). À la recherche des lois, une telle poésie annonce une période dialectique-révolutionnaire (p. 297), l'écriture étant appelée à « changer le monde », selon la vieille formule marxiste, par un changement de *cadrage* (p. 298). Ainsi dans la nouvelle science de Tel Quel, articulant Lénine et Saussure, aussi bien que celle d'Isidore Ducasse, « chaque chose vient à son tour, telle est son excellence ».

54. Ce que confirme Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Seuil, 1995, p. 289.

55. Philippe Sollers, *Logiques*, Seuil, 1968, coll. Tel Quel, p. 250-301. Initialement paru dans la revue *Critique*, octobre 1967, p. 791-833.

Nul n'ignore que *Les Chants de Maldoror* sont un profond réservoir comique, tant par leur contenu que par la réaction qu'ils provoquent chez leur lecteur. C'est l'examen d'une « pratique » que Julia Kristeva, membre influent de Tel Quel, développe dans ses « préliminaires théoriques » à *La Révolution du langage poétique*⁵⁶. En somme, là où il n'y a pas de rire, il n'y a pas de nouveauté, pas de révolution du langage poétique, donc.

Si J. Kristeva fonde ses analyses sur les œuvres de Mallarmé et de Lautréamont, c'est qu'à ses yeux toutes deux déterminent cette révolution dans la société de la fin du XIX^e siècle, révolution que continueront dadaïsme et surréalisme. Sa réflexion se poursuit par l'étude du dédoublement du sujet dans *Les Chants* et celle des permutations et transformations textuelles dans les *Poésies*. Ces dernières sont ensuite situées par rapport à la Commune, qu'elles annoncent. Curieusement, Kristeva manifeste une certaine compréhension pour la confusion historique de Philippe Soupault (qui identifiait Isidore Ducasse au tribun révolutionnaire Félix Ducasse), en ce sens que les *Poésies* ont parfois un ton oratoire. Il ne lui déplait pas, me semble-t-il, de jeter une pierre dans le jardin d'Éluard et Breton, manifestant une fascination quasi religieuse envers une œuvre aussi problématique et qui, pour finir s'élève contre le seul langage symbolique qui soit, le christianisme, dit-elle. Prenant pour texte les réflexions de Georges Bataille dans *Le Coupable*, affirmant que « La vérité du langage est chrétienne », elle conclut : « C'est dire que seule une pratique sémiotique ayant mis en jeu la position du langage, ce qui veut dire qu'elle a mis en cause l'unité du sujet au risque de la psychose, peut s'opposer à la mythologie religieuse, y compris à sa forme la plus subjective : la forme chrétienne. » (p. 582) Par-là même, elle emboîte le pas à Philippe Sollers, dont elle annonce le *roman polyphonique*.

**

Il n'échappera à personne que cette manière plurielle d'échafauder une science du texte, même si elle est antérieure, s'inscrit dans le mouvement révolutionnaire de 1968, que Tel Quel entend accompagner dans ses développements. Pleynet s'en explique fort clairement dans son article « Lautréamont politique⁵⁷ », initialement présenté devant le Groupe d'études théoriques de Tel Quel, animé par Julia Kristeva. Revenant sur son volume du Seuil, il invoque Artaud et Bataille contre l'accaparement surréaliste, puis il affirme la nécessité d'approcher l'œuvre dans sa démarche dialectique, à partir notamment du *De natura rerum* de Lucrèce (source

56. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, éditions du Seuil, 1974, collection Tel Quel, p. 189-197.

57. *Tel Quel*, n° 45, printemps 1971, p. 23-45.

signalée par Sollers) et revient sur l'intertextualité, concept développé depuis par Julia Kristeva, qu'il estime n'avoir pas suffisamment pris en compte. Au passage, il s'arrange pour récuser les éloges d'Aragon, trop enclin selon lui à la récupération dans les rangs du Parti communiste. Dans la foulée, Sollers enfonce le clou pour une lecture matérialiste dialectique de Lautréamont dans l'entretien qu'il accorde à Franz de Haes : « Encore Lautréamont⁵⁸ ».

C'est Jean Thibaudeau, adhérent au Parti communiste depuis 1970, qui, dans son témoignage de 1994, démonte les enjeux politiques de tout cela⁵⁹. Il y commente cet article en ironisant sur l'enthousiasme de Pleynet pour le *De rerum natura*, reprochant aux sourciers d'avoir caché Lucrèce, s'accusant d'avoir été trop gentil avec la théologie de Blanchot et déconsidérant Aragon et Breton auxquels on aurait tort d'attribuer la « découverte » de Lautréamont, puisqu'en 1917 ils n'en connaissaient pas grand-chose. Selon Thibaudeau, si Pleynet aligne ainsi inexacitudes, âneries et injures, c'est sur commande, pour marquer la fin de l'alliance de Tel Quel et du PCF, donc pour clore l'épisode communiste, à la demande de Sollers. Et, comme il se produit souvent dans les avant-gardes, les telquelistes ne crient si fort que parce qu'ils vont s'engager sous la bannière maoïste. À la molle protestation de *La Nouvelle Critique* : « si l'on veut bien prendre conscience de l'immense et complexe apport théorique, littéraire et politique de l'œuvre et de la vie de notre camarade Aragon, il apparaît totalement irrecevable d'user à son égard de procédés polémiques », *Tel Quel* dégage en touche :

Nous pensons [...] que seule une lutte idéologique intense – qui laisse à l'avant-garde toute son acuité – combinée avec la reconnaissance scientifique, marxiste-léniniste, du rapport de force socio-économique, peut garantir ici une progression non illusoire. C'est pourquoi nous continuerons notre travail spécifique, critique et transformateur, sans subordination ni provocation, en accord et en discussion avec tous ceux, communistes ou non, qui, à travers l'union nécessaire de la gauche face aux actuelles menaces de fascisation, veulent préparer ouvertement, sans tabous d'aucune sorte, l'avenir d'une France socialiste⁶⁰.

Il ne m'appartient pas ici de suivre au-delà la démarche politique sinieuse des telqueliers. Reste que leur retour théorique et pratique à Lautréamont leur a bien servi de cheval de Troie pour s'affirmer à l'égard du surréalisme, prédécesseur d'autant plus gênant que certains membres

58. *Tel Quel*, n° 46, été 1971, p. 85-90.

59. Jean Thibaudeau, *Mes années Tel Quel, mémoire*, éd. Écriture, 1994, p. 191 sq.

60. Note signée Tel Quel, juin 1971, dans *Tel Quel*, n° 46, septembre 1971.

du groupe produisaient des commentaires toujours aussi fascinés. Toutefois, il est permis de penser désormais que la science du texte élaborée par Tel Quel à propos de Lautréamont s'éloigne considérablement de son œuvre et qu'elle entre en contradiction manifeste avec ses propres pré-supposés, dans ses principes et son expression.

Les surréalistes se sont réclamés de Lautréamont envers et contre tout. Ils l'ont placé au-dessus de tous (Rimbaud compris), à tel point que tout mouvement désireux de les dépasser se voyait dans la nécessité de se déterminer par rapport à l'auteur des *Chants de Maldoror* et surtout des *Poésies* qu'ils avaient eux-mêmes publiées. Lautréamont était pour eux un modèle d'humour dissolvant, et s'ils avaient tiré toutes les leçons du plagiat à l'œuvre dans les *Poésies*, s'ils défendaient avec leur auteur le droit à la contradiction, ils restaient encore indécis quant au rapport d'une œuvre à l'autre et surtout quant à son rapport à la morale.

Les groupements suivants, quand ils ne leur ont pas simplement emboîté le pas sur ce point, tels les Lettristes, ont dû s'en prendre à Lautréamont, pour simplement se faire connaître sinon s'imposer comme leurs successeurs à la pointe de l'avant-garde. Les uns (Situationnistes) ont généralisé et systématisé la pratique du plagiat sous la forme du « détournement » ; les autres (Tel Quel) ont rejeté toute fascination pour s'en tenir au texte comme objet matériel de leurs analyses.

Ce faisant, en s'en prenant à Lautréamont comme ils l'ont fait, ont-ils vraiment dépassé et remplacé le surréalisme ? Pour ma part, je considère que les situationnistes sont restés absolument dans son sillage, faisant comme lui, ne serait-ce que si l'on se réfère aux poèmes plagiés de Breton que cite Aragon dans son article. Ce dernier a pu croire, un instant, que Tel Quel apporterait une pratique de l'écriture répondant aux désirs de leur jeunesse à tous deux, Breton et lui, tout comme Bob Wilson offrait, selon lui, une concrétisation de leurs imaginations au théâtre avec *Le Regard du sourd*. En tout état de cause, la conception tel-quelienne du texte a suscité l'ire de ce qui restait du groupe surréaliste après la mort de Breton, si l'on en croit le tract « Beau comme Beau comme » du 15 décembre 1967 : « C'est du côté de personne que se situent Pleynet et Sollers. Ce n'était pas ce qu'il fallait démontrer. »

UNIVERSITÉ PARIS III
SORBONNE NOUVELLE

ARTAUD BATAILLE ENCORE

Philippe FOREST

Du 29 juin au 9 juillet 1972, on le sait assez, s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle un colloque intitulé : *Vers une Révolution culturelle : Artaud, Bataille*. La direction en était assurée par Philippe Sollers. La plupart des participants étaient liés à Tel Quel, alors la principale revue de l'avant-garde théorique et littéraire française. Dès l'année suivante, les actes du colloque ont paru en deux volumes dans la collection 10/18 et il semble qu'ils aient connu une assez large et durable diffusion¹.

L'événement – comme on dit – a fait date. Quelles que soient les interprétations variables et les jugements de valeur opposés qu'il a suscités, il marque un moment dans l'histoire intellectuelle récente – ne serait-ce que parce qu'il témoigne de façon exemplaire de la manière dont se sont croisées, dans l'immédiat après-coup de mai 1968, un certain nombre d'entreprises qui ont toutes fortement façonné le présent de notre pensée, malgré l'oubli dans lequel cette pensée présente semble le plus souvent les avoir reléguées. Le rêve renouvelé d'une avant-garde qui conjuguerait révolutions poétique, théorique et politique, le désir d'un dialogue entre marxisme et freudisme, philosophie et littérature réenvisagé à partir de la critique à laquelle le poststructuralisme les avait soumis, l'utopie d'un engagement du texte littéraire dans une Histoire perçue comme orientée par la perspective d'une relance révolutionnaire elle-même inspirée par le mirage maoïste, le questionnement d'une certaine radicalité de l'expérience romanesque ou poétique entendue comme ouvrant à une intelligence neuve de l'être-au-monde du sujet, se disent et se rencontrent à Cerisy au cours des journées de l'été 1972 dans une confusion certaine qui n'exclut pourtant pas que s'y développe la cohérence d'un projet.

Il y a plusieurs manières de raconter l'histoire de ce moment - si l'on ne veut pas se contenter d'exercer sur lui l'ironie facile et confortable qui consiste à relever les excès, les ridicules, les errements dont toute entre-

1. *Artaud*, U.G.E., 1973 ; *Bataille*, U.G.E., 1973.

prise vivante, considérée de loin et sans sympathie, témoigne nécessairement. Disons plus précisément qu'il existe plusieurs histoires (plusieurs romans) à l'intérieur desquelles s'inscrit ce moment - moment à partir duquel ces histoires parallèles, consécutives ou croisées se laissent raconter. Le propos consiste ici à rapporter ces histoires.

On en distinguera quatre. La première concerne les deux noms propres mobilisés, celui d'Artaud, celui de Bataille, car le colloque de Cerisy demande à être lu d'abord comme l'un des épisodes du dialogue posthume initié entre ces deux écrivains majeurs, l'un des chapitres dans le récit de la réception dont leur œuvre a été l'objet. La deuxième de ces histoires touche à celle du surréalisme – dont Artaud et Bataille furent perçus comme des dissidents exemplaires –, surréalisme par rapport auquel l'avant-garde des années soixante-dix eut à se définir nécessairement – et en ce sens, les journées de Cerisy constituent bien le temps d'une relecture critique du surréalisme par les représentants de la vague nouvelle d'une nouvelle avant-garde. Cette dernière – essentiellement composée par le groupe Tel Quel – est l'objet de la troisième histoire proposée. Car il est clair que la décade de 1972, davantage qu'un colloque érudit consacré à Artaud et à Bataille, fut pour les représentants de Tel Quel le lieu où élaborer et affirmer leur conception propre de l'expérience littéraire et de son retentissement éventuel. Quant à la dernière histoire, qui restera inachevée et ouverte, elle conduira à s'interroger sur ce qui, du dispositif Artaud/Bataille tel qu'il fut mis en place à l'époque, reste actif et actuel dans le contexte d'un présent littéraire d'où le modèle avant-gardiste semble avoir été totalement congédié.

1. En plusieurs endroits de son œuvre, Roland Barthes – qui fut l'un des conférenciers de 1972 – ironise sur une façon très française de lire l'histoire littéraire en distinguant en son sein de grands couples antinomiques et exemplaires et en réduisant chaque moment de cette histoire à l'affrontement qu'ils s'y livrèrent : Corneille et Racine, Voltaire et Rousseau, bien sûr. La liste s'allonge d'elle-même – Aragon et Breton, Sartre et Camus – et elle ne demande qu'à inclure, dans cette doublure du temps que fait à l'histoire officielle des lettres la contre-histoire moderne des exclus, des « maudits », cet autre couple que composent désormais étrangement pour nous Artaud et Bataille. À ces derniers, on serait tenté de transposer ce que Barthes écrivait en 1978 de Voltaire et Rousseau :

Ils sont donc là tous les deux, fidèles au rendez-vous que leur assignent depuis deux siècles notre histoire littéraire et notre mythologie nationale : couple aussi inséparable que Bouvard et Pécuchet, Roux et Combaluzier, Roméo et Juliette,

et dont la gémellité opposée et complémentaire satisfait en nous ce vieux mythe romantique : la tête et le cœur².

À quel autre mythe – le même peut-être au fond – l’association de ces deux noms répond-elle pour nous ? La question se pose d’autant plus qu’on sait qu’il n’y eut jamais de vraie rencontre entre les deux écrivains. Tout est dit par Bataille en quelques pages, rédigées par lui en 1951 en vue d’un ouvrage intitulé *Le Surréalisme au jour le jour*, texte laissé inachevé et dont la première publication eut significativement pour lieu en 1970 le septième numéro de la revue *Change* dirigée par Jean-Pierre Faye³. Dans la biographie qu’il a consacrée à l’auteur de *L’Érotisme*, Michel Surya a donc raison d’écrire :

Artaud et Bataille n’eurent pas l’occasion de se connaître mieux. Le rapprochement assez souvent fait de leurs deux noms depuis le début des années soixante-dix ne doit pas induire en erreur : il ne signale que l’importance posthume prise par leurs deux œuvres, parmi les plus considérables du siècle, mais aucunement que, de leur vivant, il y ait eu entre eux et entre leurs œuvres des relations ou des affinités, sauf lointaines⁴.

Que Surya, sans préciser davantage, situe au début de la décennie soixante-dix le rapprochement effectué entre Artaud et Bataille signale assez que celui-ci fut sinon consécutif du moins contemporain du colloque organisé par Tel Quel à Cerisy. Le nœud de l’un et l’autre nom fut le résultat indiscutable d’un certain calcul propre à la revue, revendiqué d’ailleurs comme tel dès le texte liminaire prononcé par Philippe Sollers en ouverture de la décade et dont il convient de rappeler les premières phrases. À la question « Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille », Sollers répond :

Pour faire bouger des contradictions. Supposons que certains acceptent ou feignent d’accepter Artaud et non Bataille, et réciproquement ; supposons encore que, chaque fois, ce choix exclusif désigne un non vu spécifique, non vu qui, nécessairement, indiquerait comment Artaud ou Bataille sont ramenés par la conscience à un statut excentrique au lieu de mettre en cause cette conscience en son centre⁵.

C’est pour répondre à une telle supposition – dissociant ces deux œuvres

2. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, III, Seuil, 1995, p. 822.

3. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, VIII, Gallimard, 1976, p. 180.

4. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l’œuvre*, Librairie Séguier, 1987, p. 84.

5. Philippe Sollers, *Artaud, op. cit.*, p. 9.

pour faire porter une censure variable sur l'une d'elles – et en démontrer l'inanité qu'un discours doit être proposé qui unisse l'une à l'autre les deux entreprises considérées.

Le projet est ainsi clairement énoncé. Il ne consiste certainement pas à juxtaposer un colloque Artaud et un colloque Bataille – ainsi que pourrait le laisser penser la publication en deux tomes des actes mais comme l'infirmé tout à fait l'examen plus attentif du contenu de ces actes dans lesquels un va-et-vient constant s'opère de l'une à l'autre des figures convoquées. Un dispositif est mis en place qui seul justifie l'opération proposée et qui consiste très explicitement à lire ensemble, à lier ensemble Artaud avec Bataille, Bataille avec Artaud de manière à ce que l'opération ainsi pensée puisse produire ses effets spécifiques.

Une illusion rétrospective conduirait à penser que ce dispositif se trouve logiquement appelé par les œuvres elles-mêmes, essentiellement obligées à un dialogue que commanderait leur contenu même. Or il n'en est rien. Le nouage opéré entre les deux œuvres fut tardif. L'on peut donc supposer qu'il fut contingent et entièrement dépendant du parti pris énoncé par *Tel Quel* et qui n'apparaît aujourd'hui comme allant de soi qu'en raison des effets très positifs qu'il a immédiatement produits dans le champ de la réflexion critique et de la création poétique. La constellation des références mobilisées par les écrivains du groupe – telle qu'elle apparaît dans *Théorie d'ensemble*, dans *Logiques* de Sollers, dans les essais de Julia Kristeva ou de Marcelin Pleynet et plus largement au sommaire de la revue – ne se limite en effet aucunement aux seuls noms d'Artaud et de Bataille. La décade de 1972 aurait donc pu se placer aussi bien sous l'égide double de Mallarmé et de Lautréamont ou sous celle, ultérieurement mobilisée, de Joyce et de Céline. Mais quelque chose se cristallise au début des années soixante-dix que prépare toute la première décennie de l'histoire de *Tel Quel* et qui impose, plutôt que les précédents, les deux noms d'Artaud et de Bataille.

Si leur conjugaison ne s'opère que tardivement, la référence à chacune de ces œuvres fut pourtant tout à fait précoce puisqu'elle remonte à la préhistoire même de la revue. Dès avant la création de *Tel Quel*, l'écriture du premier récit de Philippe Sollers, *Le Défi*, se place sous le signe de Bataille et certains des premiers poèmes de Pleynet, restés inédits, se trouvent directement issus de la lecture d'Artaud. Au cours des trois premières années de la revue, caractérisées il est vrai par un assez grand éclectisme, Artaud et Bataille figurent immédiatement au nombre des grands écrivains choisis que publie *Tel Quel*, donnant notamment dans son numéro 10 de l'été 1962 les « Conférences sur le non-savoir » au

moment de la disparition de leur auteur. Durant cette première période, Bataille – que côtoient Sollers, Baudry mais également Hollier – compte sans doute davantage qu’Artaud mais le recours croissant à ces deux références s’observe tout au long de la décennie 60. Il se marque particulièrement dans deux numéros, rendus chacun possibles par la proximité avec la revue des deux éditeurs des *Œuvres complètes* en cours ou en préparation aux éditions Gallimard. Dans le cas d’Artaud : Paule Thévenin qui fait paraître ses souvenirs d’Artaud ainsi que onze lettres inédites de celui-ci adressées à Anaïs Nin dans le numéro 20 de l’hiver 1965 au sommaire duquel figurent également deux essais notables consacrés au poète par Philippe Sollers et, à l’instigation de ce dernier, par Jacques Derrida. Dans le cas de Bataille : Denis Hollier qui présente dans le numéro 34 de l’automne 68 l’explosive critique consacrée à Breton par Bataille au moment du *Second Manifeste* et restée jusqu’alors inédite, « La “vieille taupe” et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste ».

Ainsi au moment où *Tel Quel* entreprend de se radicaliser et de se lancer dans le mouvement de sa « révolution culturelle », les références à Artaud et à Bataille sont-elles spectaculairement mises au premier plan. Mais le dispositif du nouage de l’une à l’autre de ces références n’existe pas encore.

2. Pour être comprise, la mise en place de ce dispositif demande à être rapportée à la deuxième des histoires où s’inscrit l’événement Cerisy de 1972 : celle qui concerne la relecture critique du Surréalisme qui s’opère dans les rangs de l’avant-garde littéraire vers la fin des années soixante.

Le mouvement est large et concerne d’autres écrivains que ceux de *Tel Quel*, proches ou issus du surréalisme (ainsi Jean Schuster et Alain Jouffroy), ralliés à la revue concurrente que constitue *Change* (comme Jean-Pierre Faye ou Jacques Roubaud), liés au P.C.F. tels les collaborateurs des *Lettres françaises*, d’*Action Poétique*, de *La Nouvelle Critique* ou personnellement attachés à Louis Aragon (tel Jean Ristat, imminent créateur de *Digraphe*). La nouvelle donne propre au contexte politique et culturel de l’époque, la disparition de Breton, l’évolution d’Aragon, favorisent un retour de la référence surréaliste sur le devant de la scène.

De ce retour, *Tel Quel* est tout d’abord partie prenante en raison d’une admiration ancienne pour la figure de Breton (particulièrement de la part des romanciers Sollers et Thibaudeau, davantage que de celle des poètes Roche ou Pleynet) et du soutien très précocement accordé à certains des écrivains du groupe par Louis Aragon (faisant l’éloge des premiers textes de Sollers mais aussi de Coudol par exemple) et avec lequel,

laissant un dialogue s'établir avec les intellectuels communistes, Tel Quel peut donner l'impression de faire cause commune, notamment à l'occasion de la parution de *Blanche ou l'oubli* auquel Sollers lui-même consacre un important article dans *Le Monde*. Le procès du surréalisme ne s'ouvre ainsi dans la revue qu'au lendemain de mai 1968, concomitant d'une radicalisation maoïste qui dénonce avec violence le tournant révisionniste pris par le Parti communiste et la censure que celui-ci exerce sur des écrivains amis (de manières très différentes : Pierre Guyotat et Maria-Antonietta Macchiocci).

Aux yeux des telqueliers, le néosurréalisme qu'ils combattent et à la constitution duquel l'époque assiste, repose sur une vision idéaliste et consensuelle du mouvement, qui exalte sa part la plus faible, en réduit le propos à un poétisme sans portée, en émousse les pointes et en efface les contradictions. Une telle opération culmine dans le phénomène dit de la « réconciliation posthume » de Breton et d'Aragon et qui correspond au fait que les références à ces deux écrivains cessent d'être considérées comme contradictoires, exclusives l'une de l'autre, permettant que se constitue chez les héritiers du Surréalisme un front commun sur la base du plus petit dénominateur entre les deux écrivains.

Envisagé aussi comme une petite « machine de guerre » contre un néosurréalisme très large qui menace de se constituer en idéologie nouvelle de l'avant-garde littéraire, le dispositif Artaud/Bataille doit clairement être entendu comme la réplique pensée par Tel Quel au dispositif antagonique qu'assure cette « réconciliation posthume » de Breton et d'Aragon. Chaque couple constitue en effet comme la figure inversée de l'autre. Aux fondateurs consacrés du mouvement, Tel Quel oppose deux écrivains qui en furent des dissidents, des détracteurs, des marginaux, relégués dans un relatif oubli et dont l'importance manque encore à être reconnue. À deux poètes dont l'œuvre se trouve placée sous le signe de l'intégrité éthique ou de l'engagement politique, font face deux individus que l'abîme de la folie ou la fascination de l'érotisme rendent beaucoup moins aisément récupérables au sein d'un discours idéologiquement ou esthétiquement normatif. À l'alternative entre trotskisme et stalinisme que le réformisme de gauche en cours de constitution tend d'ailleurs à reléguer au second plan, il s'agit aussi d'échapper en pensant avec Artaud et Bataille un autre rapport du texte au réel, faisant de ces deux auteurs désengagés les champions d'un « matérialisme sémantique » censé être en phase avec le mouvement vrai de toute révolution. En tous ces domaines, s'applique le principe maoïste du « Un se divise en deux ». Contre le couple Breton/Aragon, le dispositif Artaud/Bataille doit faire voler en éclat

la fiction consensualiste et du mouvement surréaliste et de toute création littéraire, déplaçant le débat, en renversant les termes, faisant surgir en lui de nouvelles lignes de fracture et d'affrontement.

Cette configuration en *Miróir* par laquelle, se substituant au dispositif Aragon/Breton, le dispositif Artaud/Bataille vient servir à retourner toute la problématique présente de l'avant-garde est tout à fait ostensiblement assumée lors des journées de Cerisy. Dans son intervention « Artaud travaillé par la Chine », Jacques Henric vise à « montrer en quoi le texte d'Artaud, en apparence dépolitisé, notamment face aux interventions surréalistes, particulièrement celles de Breton, est en fait un des plus politiques qui soient de cette première moitié du XX^e siècle.⁶ » Plus explicitement encore, poursuivant le fil de ses interventions précédentes parues dans *Tel Quel* ou *La Nouvelle Critique*, Jean-Louis Houdebine, étudiant le rapport au Surréalisme de Bataille, trace de ce dernier un portrait en « ennemi du dedans », soulignant pour conclure que « c'est un colloque Artaud/Bataille que *Tel Quel* a organisé, et non un colloque Artaud + Aragon + Bataille + Breton + etc.⁷ » L'intention tactique est donc tout à fait évidente, que Sollers, lors des discussions assez agitées du colloque, prend d'ailleurs le soin de souligner pour ne pas laisser ignorer quelles sont les vraies cibles visées :

Quand nous disons que nous attaquons le Surréalisme, que nous critiquons Breton, nous critiquons surtout, en fait, le retour d'une exploitation ébontée, de ce qu'a été l'expérience surréaliste, laquelle a été une grande aventure⁸.

3. Pour *Tel Quel*, la double référence à Artaud et à Bataille se trouve dotée d'une valeur évidemment polémique. Elle permet de se dissocier des adversaires de la revue mais également de donner à ses partisans l'occasion de s'associer à elle et de lui apporter son soutien. Autrement dit : il s'agit bien de compter ses ennemis et ses alliés. Selon une vision guerrière – qui est l'une des constantes de l'histoire de *Tel Quel* comme de celles de *L'Infini* qui lui fait suite –, le colloque de Cerisy est envisagé à la manière d'une campagne quasi militaire qui va permettre au mouvement de regrouper ses forces. Dans ces conditions, il n'est pas difficile de deviner les calculs stratégiques et les contraintes diplomatiques qui ont présidé à l'établissement du programme des journées de l'été 1972.

Philippe Sollers introduit le colloque et s'y exprime par deux fois. Deux autres membres du comité de rédaction de la revue partagent ce

6. Jacques Henric, *Artaud, op. cit.*, p. 218.

7. Jean-Louis Houdebine, *Artaud, op. cit.*, p. 190.

8. Ph. Sollers, *Artaud, op. cit.*, p. 259.

même privilège : Julia Kristeva qui expose en deux temps, en une assez magistrale synthèse, les principes de sa théorie nouvelle du « sujet en procès » en les appliquant à Artaud et à Bataille ; Marcelin Pleynet qui donne notamment lecture d'un extrait de *Stanzje*, son grand poème en cours de composition. Parmi les autres membres du comité de rédaction de la revue interviennent encore Jean-Louis Baudry et Denis Roche. Trois intellectuels venus des rangs du PCF et ayant rompu avec lui (Jacques Henric, Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta) font porter l'accent sur la dimension politique des œuvres considérées et les soumettent à l'épreuve de la « pensée mao-tse-toung ». Des deux éditeurs qui ont permis à *Tel Quel* la publication de certains des textes inédits de Bataille et Artaud, Denis Hollier a répondu à l'appel mais Paule Thévenin manque comme manque également Jacques Derrida que le virage maoïste du groupe a éloigné. Enfin, selon le souci de compter ses soutiens, *Tel Quel* a également invité des écrivains amis mais extérieurs au cercle le plus strict de ses collaborateurs immédiats : Roland Barthes, François Wahl, Pierre Guyotat, Xavière Gauthier ou Georges Kutukdjian.

La décade de Cerisy relève ainsi d'une double logique. D'une part, elle constitue bien un colloque – au sens classique – consacré à Artaud et à Bataille dont, contrairement à ce que l'on écrit parfois, il est très largement question dans des interventions (exemplairement celles de Kristeva et de Baudry) qui contribuent à une élucidation effective des deux œuvres étudiées avec une incontestable densité théorique. D'autre part, cette décade est aussi l'occasion pour *Tel Quel* de faire la démonstration du travail théorique et poétique accompli par la revue et autour d'elle, de proposer ainsi une sorte de revue des troupes et de manifestation de force assez éruptive et anarchique, dans l'oubli apparent d'Artaud et de Bataille mais dans le souci de faire jouer tous les éléments d'une « théorie d'ensemble » alors en cours de refonte totale et de permettre aux voix les plus singulières et les plus personnelles du mouvement de s'exprimer. De cette seconde logique relèvent en partie les interventions de Marcelin Pleynet et, entièrement, celles de Pierre Guyotat et de Denis Roche qui se rattachent moins au thème annoncé du colloque qu'au travail en cours que conduisent alors très solitairement ces deux écrivains.

L'une et l'autre de ces logiques à l'œuvre dépendent pourtant également du dispositif Artaud/Bataille sous le signe duquel elles se placent. Car le nouage proposé des deux noms est chargé d'une signification théorique et poétique qui vaut autant pour l'histoire revisitée du surréalisme que pour celle du groupe *Tel Quel* alors en train de se réinventer – et dont le développement constitue la troisième des histoires à laquelle ap-

partient le moment de Cerisy. Une même question se trouve en effet partout posée, dans les écrits d'Artaud, de Bataille, et dans ceux des auteurs de *Tel Quel*, question qui organise le dialogue d'ensemble dans lequel ils se trouvent tous engagés. En toute clarté, Sollers le précise encore dans son propos liminaire : « Artaud, Bataille : deux noms ou plutôt deux gestes qui ont désenfoui et commencé à trancher le nœud assujetti du sujet.⁹ »

Sous l'influence de toute une série de facteurs (théoriques, poétiques, politiques), une véritable refonte du telquelisme s'opère entre 1968 et 1972 dont témoignent de façon très visible les principaux textes parus dans la collection à partir de 1972 – qu'il s'agisse de *Lois* et de *H*, de *Stanzè*, de *La Révolution du langage poétique*, de *Scène*, de *Chasses* ou même du *Mécrié*. En simplifiant une question très complexe, on peut rendre compte de cette refonte comme procédant de la nécessité (appelée sans doute par une certaine expérience du désir et de la révolte propre à l'après 68) de réintroduire au cœur de la réflexion et de la pratique littéraires cette catégorie du « sujet » que le marxisme althussérien et la déconstruction derridienne, les deux cautions philosophiques du telquelisme antérieur, se voient désormais accusées d'avoir manqué. Pour éviter de verser dans une vision mécaniste de l'Histoire ou dans une conception idéaliste de la littérature, l'œuvre doit ne plus être envisagée à la façon d'un « texte » dont le sujet s'absente mais d'une « expérience » à l'intérieur de laquelle il fait retour. Le recours à la pensée de Mao (avec l'appel volontariste qui se trouve au fondement de la révolution culturelle), l'appui pris sur la psychanalyse lacanienne (en tant qu'elle fait porter l'accent sur la nécessité du symbolique) contribuent à cette réintroduction de la catégorie du sujet. Dans les deux interventions qu'elle présente à Cerisy, Julia Kristeva formalise cet état nouveau du telquelisme en opposant au « procès sans sujet » de l'Histoire marxiste et au « sujet sans procès » de la pensée psychanalytique un « sujet en procès » qui se manifeste dans l'expérience littéraire et dont elle explique qu'avec lui l'avant-garde littéraire s'attaque « aux systèmes idéologiques clos (les religions) mais aussi aux structures de domination sociales (l'État), et accomplit une révolution qui, pour être distincte ou jusqu'à présent ignorée par la révolution socialiste et communiste, n'est pas son moment "utopique" ou "anarchiste", mais désigne son aveuglement quant au procès même qui le porte.¹⁰ »

9. *Ibid.*, p. 11.

10. Julia Kristeva, *Artaud, op. cit.*, p. 51.

Le nouage du dispositif Artaud/Bataille et la façon dont ce dispositif fait sens par rapport au renversement qui s'opère dans l'histoire de l'avant-garde littéraire des années soixante-dix, se situe ici. L'œuvre d'Artaud et celle de Bataille – et c'est pourquoi elles doivent être appréhendées ensemble – occupent chacune l'un des versants opposés de ce lieu où se joue une expérience littéraire, elle-même partagée, selon les termes de Kristeva, entre l'ordre du symbolique et le désordre du sémiotique. Pour Artaud : l'affrontement à l'ordre du sens à travers l'éclatement même d'une poésie qui succombe au risque de l'inintelligible. Pour Bataille : la confrontation à l'impossible dans le pari maintenu d'un roman qui ne renonce ni à l'énoncé d'une signification ni à la construction d'une représentation. Mais l'une et l'autre œuvre, contre toutes les formes de dénégation philosophique ou de simulation littéraire, témoignent identiquement que le « texte » n'est rien s'il n'est le lieu d'une « expérience » où le sujet s'exprime et s'éprouve, tournant contre le monde la négativité d'une parole de jouissance et de révolte.

4. Ainsi justifié et défini, le dispositif Artaud/Bataille mis en place à Cerisy est solidaire d'une certaine conception de l'avant-garde littéraire issue du surréalisme et réinventé à partir de lui et contre lui. Cinq ans après Cerisy, le 12 décembre 1977, à l'occasion d'une autre conférence, prononcée au Centre Pompidou à Beaubourg, Sollers prend acte de la crise de la notion même d'avant-garde. « Cette thèse, ajoute-t-il, n'implique nullement un “retour” en deçà du marxisme ou de la psychanalyse – voire en deçà de l'expérimentation d'avant-garde, mais bien un dépassement simultané de ce nœud.¹¹ » Une autre histoire commence – la quatrième donc à se trouver évoquée ici, qui nous conduit du début des années soixante-dix (au moment de l'exaltation du modèle avant-gardiste) jusqu'au jour présent (où ce modèle est soit l'objet d'une dépréciation quasi unanime soit considéré comme un résidu fossile destiné à l'étude).

La question posée est bien entendu celle de la signification actuelle du dispositif Artaud/Bataille dans un contexte littéraire où toutes les données d'hier sont supposées avoir perdu l'essentiel de leur pertinence. À cette question, il se trouve qu'il existe un texte de Sollers qui propose une réponse – appliquée au seul Artaud mais susceptible d'être transposé également à Bataille. En 1990, dans « Artaud contre le spectacle », Sollers récapitule en trois temps le processus de la réception de l'irrecevable expérience de l'écrivain :

11. Texte repris par Ph. Sollers, *Logique de la fiction*, éditions Cécile Defaut, 2006.

Première interprétation d'Artaud, donc : le mystère, le scandale, l'expérience délirante, mais vraie, la « malédiction » s'opposant avec une ténacité inouïe au vieux monde. Deuxième temps de l'interprétation : ce que j'appellerai « l'obscurcissement » d'Artaud (l'obscurcissement philosophique) Troisième temps : nous y sommes. Après la négation du contenu, puis son obscurcissement, on arrive à la sacralisation et à l'investissement de valeur du contenant : moment des reliques. Le sens n'est plus considéré. Quel sens ? Le sens rigoureusement antisocial. La société vue, conçue et dévoilée comme crime organisé se maquillant parfois de suicide¹².

L'hypothèse posée par Sollers s'avère particulièrement opératoire. Elle permet de comprendre la force subversive intouchée du dispositif Artaud/Bataille à travers les formes successives de dénégation dont celui-ci a été l'objet : une mythologisation romantique exaltant deux figures sacrificielles de la transgression (la « psychose » d'Artaud, la « névrose » de Bataille, l'asile et le bordel), un arraisonement interprétatif tournant les œuvres vers une poétique de l'ineffable (Artaud et l'ésotérisme, Bataille et la mystique, le Dalai-lama et Saint Jean de la Croix), une récupération institutionnelle consacrant la valeur désormais vide de ces deux expériences (Artaud à Beaubourg, Bataille dans le Pléiade, l'université et le musée).

Toute entreprise concrète étant soumise à la nécessité de passer des compromis avec l'époque dans laquelle elle se développe, on peut bien entendu reprocher au travail conduit par *Tel Quel* puis *L'Infini* d'avoir été parfois partie prenante dans ce triple processus de dénégation. Mais on doit surtout porter à leur crédit le fait d'avoir toujours œuvré à laisser entendre le sens farouchement critique que ces deux œuvres font retentir et qu'elles nous adressent encore aujourd'hui. Artaud ? « Héros de la Raison », il « n'a rien d'un romantique allemand renouvelé ni d'un surréaliste pour gogos en train d'oblitérer leur sexe en poésie : c'est un farouche ennemi de la société des ombres telle qu'elle n'arrête pas de fonctionner.¹³ » Bataille ? Il « y voit. Et ce qu'il voit, peut-être seul de son temps, est l'ignominie qui va venir... Le temps des assassins est là. Et pour cause. Voilà donc ce qui, dans l'ombre, se voulait.¹⁴ »

Malgré la consécration dont leur œuvre est désormais l'objet, il n'est pas certain qu'une telle signification ainsi énoncée soit aujourd'hui davantage recevable. Et c'est ce qui conserve au dispositif Artaud/Bataille sa potentielle valeur subversive – désormais non plus solidaire d'une es-

12. Ph. Sollers, *Improvisations*, Gallimard, « Folio », 1991, p. 60-61.

13. *Ibid.*, p. 67.

14. Ph. Sollers, *La Guerre du goût*, Gallimard, « Folio », 1996, p. 484.

pérance révolutionnaire disparue (et à laquelle ils n'ont d'ailleurs jamais vraiment cru), mais irréductiblement liée à la possibilité d'une parole critique toujours tournée contre le monde et échappant à l'insignifiance dont la société fait un devoir à la littérature. On sait les réticences, les critiques maintenant adressées par de nombreux philosophes et écrivains à l'égard d'un Bataille dont la pensée est déclarée datée ou compromise. Et si Artaud paraît plus épargné, c'est peut-être tout simplement qu'il est davantage victime de la neutralisation et de la mise à l'écart dont les œuvres vraies sont aujourd'hui l'objet. Le postmodernisme dont nous sommes les contemporains – qu'il prenne la forme d'un néonaturalisme romanesque ou d'un néoformalisme poétique – repose essentiellement sur l'oblitération de cette catégorie de l'« expérience » – entendue comme confrontation du sujet dans la langue à l'impossible du réel – pour laquelle témoignent Artaud, Bataille et avec eux, après eux, dans le tumulte d'un autre temps, quelques écrivains, il y a plus de trente ans, ici, à Cerisy, En ce sens, rien n'a changé. Le programme reste à reprendre :

Il ne s'agit pas de socialisme utopique, d'inconscient, de surréalité, de raclage herméneutique, de problème de langage. Il s'agit de deux vieilles taupes beaucoup plus profondes en redonnant ici à ce terme son sens d'activité qui consiste à saper non pas les racines d'une société mais à retourner sa terre même. Tout ce qui se pense encore de la sexualité, du savoir, de la famille, de la parole ou de l'écriture, de la représentation, de la folie, est ici touché. Il s'agit de montrer comment, sans perdre de temps¹⁵.

UNIVERSITÉ DE NANTES

15. Ph. Sollers, *Artaud, op. cit.*, p. 10-11.

LEGS SURREALISTE ET CRÉATION ROCHIEUNE : HÉRITAGE ET MÉSHÉRITAGE POÉTIQUE

Marie DOGA

Je me suis battue pendant plusieurs mois avec les écrits de Denis Roche. J'ai bataillé avec les textes patiemment ; ils ont résisté longuement. L'approche est ardue et le contact fuyant. Modestement, je vous propose de vous livrer ce que j'ai pu comprendre des rapports entre le surréalisme et la poésie de Denis Roche, legs tantôt assumé tantôt retourné, voire escamoté. Les textes cités sont issus des œuvres poétiques complètes publiés au Seuil en 1995. Il s'agit donc de *Forêt amazonide (FA)* publié en 1962, *Récits complets (RC)* premier recueil publié par Tel Quel en 1963, *Les Idées centésimales de Miss Elanize (ICME)* en 1964, *Éros énergumène (EE)* et *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine* en 1968, *Préface aux 3 pourrissements poétiques* et *Le Mécrit* en 1972.

Tout d'abord, ce qui est frappant à la lecture des textes de Roche, c'est l'aspect expérimental ou exploratoire de son écriture qui va en s'accroissant. Ceci semble être une des transmissions principales de la poésie surréaliste. Des poèmes où la part de disparate et d'insolite a toujours une grande place. Les rapprochements incongrus ou les voisinages fortuits donnent un côté composite à l'écriture :

*Nos bonheurs sont bien les mêmes,
Lames jointes du parquet
Nous avons ensemble des considérations sur la
Qualité du bois et sur le mouvement de la navette
Parlez-moi vite Madame de vos chaussettes. (RC, p. 105)*

Roche pratique aussi le collage, notamment dans *Forêt amazonide* : des notes sur des personnages historiques, des citations et des définitions botaniques ou des termes géologiques se succèdent sans aucun lien. Roche tord en tous sens la technique du collage traditionnel en effectuant une simple reprise de notices scientifiques. L'écriture scientifique entre en rivalité avec l'écriture poétique. Le principe de causalité est détruit et le sujet lyrique évacué :

*Président Doumer
Meurt assassiné le 6 mai 1932 à Paris
C'est mieux d'enlever la lentille à partir de
Deux mètres
Les smérinthes volent lourdement après le coucher
Du soleil
Quatre espèces se trouvent en France. (FA, p. 19)*

Des phrases inconnues surgissent. L'intertexte fonctionne comme un dépôt successif de citations glanées, sans référence ni origine. Tout s'entremêle, la voix de Roche et des bouts d'autres voix anonymes. Le poète déjoue le fonctionnement classique de l'intertextualité et sa modalité la plus simple : la citation. Son texte, en relation avec d'autres textes et discours, forme un réseau sans queue ni tête, un entassement graphique. Antoine Compagnon, dans son article « Le Cadavre exquis de Denis Roche¹ », parle de « dépôt d'ordures », d'« écriture de la cochonnerie » et d'« équarrissage des références ». L'intertexte serait une sorte de poubelle de tous les déchets de la littérature. Le désordre règne dans tous ces morceaux de discours. Roche s'attaque ainsi au mythe de la propriété littéraire. Il réutilise, manipule, recompose à partir de la matière des autres. Il prend. Ces collages d'emprunts hachent, morcellent l'écriture et multiplient les points d'énigme.

Dans les techniques du collage pictural, le matériau de départ, intelligible en tant que tel dans ses détails, voit son identité première se dissoudre pour constituer un nouveau tout esthétique. Or ici, ce qui se donne à lire semble n'être que la simple addition d'éléments constitutifs isolés : on ne constate pas d'unité, mais plutôt une anarchie du sens. La signification première est annihilée et le rapport causal entre les mots est bousculé, écorché, supprimé. La logique déraile. Roche ne produit donc pas des collages au sens traditionnel du terme, mais plutôt des montages, ou dirons-nous, un démontage. Démonter, c'est rendre inutilisable, maltraiter le langage sans vergogne. Le poème final est ainsi déceptif. Roche travaille de plus en plus au fil des recueils sur la segmentarité et les aspects les plus physiques de l'écriture. Là où le surréalisme désintègre la structure usuelle du monde pour la recomposer sur un autre plan, l'écriture rochienne ne propose volontairement plus rien. Sauf un processus de décomposition sans véritable recomposition. L'intérêt est justement dans ce manque, cette absence, ce creux, cet inachèvement de l'objet esthétique :

1. *Critique*, n° 348, mai 1976.

J'écris des textes pour ensuite les « saboter » délibérément (en retrancher des parties, en bouleverser l'ordre chronologique sans idée d'arrangement) [...] redécoupés, remis en page différemment, volontairement tronqués².

L'écriture taille dans la masse des phrases. Le collage détruit les représentations traditionnelles mais il s'agit d'une phase qui aboutit ensuite à une création poétique finale. Le surréalisme désoriente l'esprit et par là l'orienté vers une nouvelle connaissance. Les métaphores permettent au lecteur de quitter l'horizon traditionnel du sens pour accepter la rêverie. Le collage chez Roche ne conduit pas à faire apparaître une image jusqu'à irrévélée. Le chaos du sens ne s'ouvre sur aucun au-delà du texte. Son écriture n'est pas prise dans la dialectique surréaliste. Le langage est soupçonné et violenté. Le poète joue avec les anomalies du sens. Le sens se fait incertain, instable, voire absent. L'automatisme surréaliste opère par coulée. Cela induit une certaine cohérence, une unité thématique ou du moins d'inspiration. Roche procède, lui, par éparpillement des mots, par juxtaposition composite. Il explore un des écueils de l'automatisme : une extrême dispersion des images ou des phrases. Il exagère, repousse les limites, ce qui produit à la lecture une impression chaotique, avec de multiples débuts de coulées avortées, sans chute. L'écriture change de direction, de contenu, d'allure et de rythme. Ces successions sont surabondantes. Le poème semble pris dans de nombreux courants de force qui véhiculent des images hétéroclites. Ces interruptions ne respectent pas la convention poétique de l'écriture en vers. Roche ampute les vers de leur début ou de leur fin. Il utilise une caractéristique fondamentale de la poésie : le vers, mais en même temps, il refuse la création des métaphores et les conventions métriques. L'ensemble apparaît carencé et erratique. Les textes sont éclatés en copeaux poétiques. Dans la poésie surréaliste, le subconscient forme une trame ; le surréel un fil conducteur. Roche lui ne tisse rien, il déchire, découpe : son tissu textuel est troué, mité. Le fil est rompu sèchement à chaque reprise de vers.

Le poète joue également avec les compositions sonores, l'emploi déroulant des mots et la juxtaposition de termes peu compatibles entre eux : « Flagornerie, faucon fornication foutaise/Mais fesse et flûte aussi ». (*Le Mécrît*, p. 575) La filiation surréaliste participe de cette suite de mots, du manquement à toute vraisemblance, à une certaine précipitation désordonnée du discours sans ponctuation. Roche enchaîne des signifiants, il associe des sons qui ne seraient pas conventionnellement poétiques. Les

2. Jean Ristat, « Dénaturation, matérialisation. Entretien de Jean Ristat avec B. Dufour et D. Roche », in *Qui sont les contemporains, 1970-1974*, Gallimard, 1975, p. 221.

articulations sont trompeuses ou contradictoires, les connexions syntaxiques se font rares ou sont utilisées de façon absurde : « Quoi qu'ils soient beaux les amants aux corps comprimés latéralement/Qu'ils sont aujourd'hui utilisés comme la noisette/Et concernent la réfraction de la lumière/Les anchois vivent au plus trois ans ». (*FA*, p. 20) Les images sont ruinées par cet abus des principes de l'automatisme. Les poèmes sont fractionnés en une suite de faits et d'éléments de discours sans structure ni cohésion interne. L'enchaînement des situations est fortement troublé. Roche revendique le caractère remuant, emporté et désordonné de son écriture. L'acte créateur se produit dans l'agitation. La technique de l'écriture automatique se retrouve dans ses pseudo coulées verbales qui résistent à l'herméneutique poétique conventionnelle. Cependant, Roche s'adonne plutôt à une sorte de goutte à goutte surréaliste qu'à de véritables coulées. Son écriture sous le signe de la distance et de l'écart œuvre à rompre l'enchaînement causal qui régit le comportement social de la lecture. Il perturbe ainsi le premier plaisir poétique : celui de l'émotion de la lecture. Le lecteur est empêché dans son désir d'élaborer un ensemble stable. Nous l'avons vu, sa technique participe du *cut-up* et consiste au découpage puis au remontage aléatoire de fragments. Roche s'en sert comme d'un outil de lutte idéologique. Défaire sans perspective de refaire une création dans la destruction. Cette mise en scène récuse toute illusion de représentation du réel. Tout est relié à tout à travers l'artifice de la mise en vers. La présentation matérielle de ses textes répond aux règles du genre poétique. On reconnaît des composants de la poésie traditionnelle : le recueil, son titre, le retour à la ligne et une page par poème. La forme est définie et correspond à la norme établie. Cependant, dans un même mouvement, les principes poétiques sont violemment transgressés. Roche exhibe les codes poétiques : vers, rimes, césures jusqu'à saturation pour dénoncer le simulacre poétique. À l'intérieur du cadre versifié, la composition se veut absolument irrationnelle. L'anomie du sens sabote la norme formelle. Les conventions poétiques sont mises en pièce par l'incohérence des vers qui déconcerte le lecteur. Les métaphores n'ont pas le temps de se réaliser :

Écrire alors de la poésie c'était étaler et vivre du même coup ces aspirations multiples à un ailleurs que l'on eut vite fait d'appeler, justement, « poétique ». N'était plus dès lors poète que celui qui se soumettait à l'obligation d'être « poétique ». Dada et le surréalisme s'y sont trompés : si la théorie de Breton marque avec précision la portée idéologique de ce « poétique bourgeois », la poé-

sie des surréalistes a fait long feu, amplifiant inutilement, comme en un jeu diabolique de Mirroirs brisés, l'exotisme des métaphores³.

Roche s'attaque au premier symbole poétique : la métaphore. Il développe à la fois une technique du saugrenu, du discontinu afin de détruire définitivement la posture onirique et l'imaginaire idéaliste. La dislocation totale des images entraîne l'incompréhension. Les phrases semblent écartelées et seuls restent des débris, des épaves de vers. La logique est abandonnée, des images absurdes se heurtent avant même leur aboutissement, la syntaxe se désarticule :

*Leur résidence dans le tas de beurre du corridor
Et si les charcutières aux balcons s'éventent où
Irons-nous pousser les barrières en crin de cheval ? (RC, p. 136)*

Roche rapproche des réalités contradictoires pour créer l'effet percutant d'une stupéfaction. Il en use et en abuse. Il récupère cette utilisation traditionnelle chez les surréalistes de la surprise. Il la répète à l'excès brisant ainsi toute son efficacité. On retrouve tout au long des recueils, la présence ostensiblement incongrue d'un dindon, d'une montgolfière ou d'une culotte. Des hallucinations volontaires qui, dans les écrits surréalistes, font éclater les cadres normaux de la représentation et dérèglent les images, mais qui ici, se font caricaturales :

*Moi je vous dis que les arbres où vous
Me vautrez si bien marquis ont ceci de
Commun avec les dindons qu'il n'est pas
De colère qui ne puisse entrer dans leur cime. (RC, p. 65)*

*Est-il vrai qu'elle soit une basse-cour
Et qu'y picorent seulement des ballons dirigeables. (RC, p. 105)*

*Brûler derrière la motte de terre sale la culotte
Falsifiée. L'élastique, le couchant, l'irréel. (EE, p. 395)*

La référence triviale au dindon rappelle les animaux familiers de Péret et apparaît comme un anti-symbole littéraire. Cet animal dérisoire participe de la défiguration du bestiaire poétique, loin du motif classique du cygne. Sans oublier les occurrences du « citron » qui sont réitérées si souvent que cela annule tout effet. Leur présence devient gratuite et prévisible : une parodie de l'insolite surréaliste :

3. D. Roche, « Dialogues du paradoxe et de la barre à mine », *La Poésie est inadmissible*, Seuil, 1995, p. 437.

*L'envie qui est commune aux citrons pressés et aux
Bergers d'Armorique de goûter aux joies des boiseries. (ICME, p. 203)*

L'assemblage d'objets insolites est donc un des poncifs que reprend à son compte Roche en l'exagérant. Le caractère inattendu tourne à vide. Contrairement à Roche, les surréalistes n'ont pas renoncé au sens : même s'il est renversé, il reste présent. Chez Roche, le flot pressé est irrésistible sans souci esthétique ou d'une mise en forme finale. Il faut ajouter à cela la rapidité dans la composition : « Qu'est ce qui fait courir les mots ? » (RC, p. 123) Cette insistance sur la vitesse, mais également le rôle assumé de l'arbitraire participent d'une certaine pratique automatique de l'écriture : « Le rythme a d'abord été celui de mon écriture : il fallait un poème rapidement composé... cette technique a pour conséquence essentielle de prohiber toute correction, tout retour sur moi-même. » (FA, p. 10) Ceci s'accompagne d'une volonté scrupuleuse de transparence quant aux données objectives, notamment temporelles, du travail de rédaction :

*Du poème I au poème II, quelques minutes à
Peine [...]
A lever l'interdit du poème, précisément pendant
Les quelques minutes qui m'ont séparé d'eux
(le premier et le deuxième ont coulé devant
Moi). (ICME, p. 217)*

Les poèmes de la section « La poésie est une question de collimateur » comportent tous une indication sur leur durée : « de 12 h 04 à 12 h 13 le 7 février 1961 ». L'accent est mis sur la réalité de l'écriture. Les titres des poèmes sont des dates et le temps de composition : 22 minutes, 6, 7... La notion d'immédiateté dans l'exécution va de pair avec celle d'objectivité. Chronométrer l'inspiration. L'écriture rochienne représente un dérèglement poétique : la seule règle étant de désaffubler la poésie, alors que l'automatisme surréaliste instaure, lui, une autre modalité de réglage : un renversement, non une abolition des codes poétiques. Roche insiste sur le caractère aléatoire, hasardeux, hors cadre de sa pratique. L'état initial poétique serait donc le hasard et ce qui présiderait à l'écriture : l'incident ou « l'accident quelconque » comme disait Valéry. Les mots sont notés dans leur surgissement en essayant de supprimer ainsi tous les contrôles, les filtrages, les censures qui fausseraient l'écriture. Roche souhaite prendre de vitesse le langage poétique. L'automatisme implique la rapidité comme seule garante d'une authentique spontanéité et d'une écriture de

l'instantané. Breton dans *Le Manifeste du surréalisme* en 1924 conseillait : « Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire ». Roche déclare en 1972 :

J'écris assez vite, le plus vite possible, de façon que les pièges jouent, que je ne risque pas d'être dupe des pièges ni de me souvenir qu'ils sont là ; j'essaie de me tromper le plus souvent possible. [...] dans la précipitation vont se dire et s'écrire quantité de choses qui me trahiront [...] dans cette précipitation jouent les lapsus, les mots redoublés, les syllabes. Et cela d'autant plus que j'écris à la machine et que les possibilités d'erreurs mécaniques en rajoutant trahissent d'autant plus mes propres chances d'erreur⁴.

On comprend alors tout le décalage entre l'automatisme surréaliste et celui pratiqué par Roche. Si la technique est proche, la visée idéologique est opposée. La vitesse chez Breton sert à déjouer les pièges du conscient pour qu'apparaissent un sens et une vérité. Pour Roche, la vitesse est un moyen de faire jouer au maximum les pièges de l'inconscient afin de multiplier les violations et les fautes. D'un côté, la recherche de la vérité, de l'autre la quête de l'erreur et une lutte contre toute perfection poétique. Dans la vitesse d'écriture ce qui intéresse Roche ce sont les défauts, ce qui est « mal » d'un point de vue traditionnel pour le genre poétique est recherché : les déséquilibres, les discordances, les disproportions... Roche se bat contre l'idéalisation de l'écriture. Ses armes sont l'inattention, les défaillances, les malfaçons. Comme en psychanalyse, il traque l'erreur et les incidents de parcours. La vitesse préserve une écriture non concertée. On remarque à la lecture la profusion des verbes exprimant des déplacements véloce : « se ruer », « bondir », « se précipiter tête baissée » et des adverbessoulignant l'importance du rythme : « au plus vite », « très vite », « immédiatement », « plus vite », « rapidement ». La rapidité est intimement liée à la perception d'une cadence dans l'écriture qui semble être une constance dans les recherches poétiques de Roche :

La dynamique de l'écriture me fascine. À tous les niveaux de la conception du texte : dynamique de l'arrivée des idées, dynamique de leur mise en ordre inconsciente, puis dynamique de leur transcription, dynamique de la disposition du texte⁵.

4. J. Ristat, « Dénaturation, matérialisation... », *op. cit.*, p. 222-223.

5. *Id.*, *ibid.*, p. 206.

Ceci me rappelle la métaphore de la danse et de la marche chez Valéry. L'écriture poétique versifiée, comme la danse, est liée à un rythme et est inséparable d'un mouvement, au contraire de la prose, qui telle une marche, est conduite par une finalité. L'image de la danse souligne le caractère très esthétique de la poésie, sa musicalité, ses répétitions. Pour filer la métaphore, je dirais que Roche ne veut ni danser ni marcher et qu'il invente la course qui s'emballe. Le rythme illustre un processus, celui du travail d'écriture dans son mouvement. Dans « Lutte et rature », Roche relate sa course folle, à perdre haleine avant l'arrêt définitif :

Rythme scandé d'une armée en marche, ou galop d'une charge affolée. [...] Je crie encore, course emportée, viols divers en cours de route, je longe des bâtiments divers [...] La course ! Le bruit est si fort, bille en tête je vous aurais, poulards papelards, même en course en sac [...] Ouf, j'en peux plus. Musique assourdissante. [...] Je m'arrête de courir, pas tellement essoufflé au fond. (Le Mécrit, p. 461-462)

La vitesse effrénée est poussée jusqu'à la décomposition organique, étape ultime de cette progression vers une écriture détériorée : « 3 pourrissements poétiques ». Le poète parle des « lettres mortes » : « L'intérêt est de contempler leur mort, d'en voir le pourrissement et les os, la gélatine, les vers »⁶. Roche exprime dans ce sens son intérêt pour l'ozalid : papier éphémère utilisé en imprimerie qui sert de dernière étape avant la reprographie : « Quelque chose qui ne doit servir qu'au moment où elle est exposée à la vue et immédiatement abandonnée à toutes destructions possibles. Dans l'édition l'ozalid est regardé [...] quelques heures, puis ensuite jeté, déjà palissant »⁷. Contre l'immortalité de l'art, il rêve de faire des livres entièrement en ozalid. Cette prise de position va à l'encontre de la tradition du beau livre, de la vente du livre et même du rituel de lecture. Les valeurs esthétiques et marchandes n'existent plus. Tout s'achemine vers une négation inexorable : le fond comme la forme, le contenu et le contenant. Le genre poétique désintégré dans sa matérialité même, rongé, se défait c'est-à-dire pourrit. Cette thématique apparaît surtout dans *Le Mécrit* : « A phrases décharnées ou ventruées, malade de toute/Manière. En-cas pour la charogne qui écrit » (p. 521), « les motS/que je fais ici pourrir comme la lumière du jouR » (p. 583), « Enterrons la statue de la poésie, elle commence à sentir » (p. 451). Contre le merveilleux surréa-

6. *Id.*, *ibid.*

7. *Id.*, *ibid.*, p. 217.

liste, Roche revendique la matérialité et la précarité du réel. Il affiche la chose rebutante : l'amas de chair putrescible, la matière vile.

La poésie conventionnelle est mourante. À partir d'*Éros énergumène*, l'aspect désagrégé de l'écriture est de plus en plus prégnant avec la syntaxe elliptique, la disposition clairsemée, le rythme heurté, les mots mutilés. Le poète écrit sous une pulsion : « Tout ce que je fais d'ailleurs dans cette suite convulsive » (*ICME*, p. 182). Cela rappelle la phrase de Breton dans *Nadja* : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ». La convulsion de même que l'image du tumulte évoquée précédemment participe d'une agitation trouble. L'écriture est une agression envers la matière poétique et le corps du poète lui-même :

Il est un moment en poésie où l'on sent l'accélération nous gagner, où l'on tire de toutes ses forces sur les rênes : l'instant où le poème s'échappant et nous dérobant cette lucidité [...] L'authenticité du poème consisterait à serrer au plus près « l'image entrevue à la lueur de l'éclair, perpétuellement fuyante juste en deçà, ou au-delà du champ de l'attention », ce serait une course à ciel ouvert. (Avant-propos de RC, p. 53)

La poésie de Roche est une bousculade affolée. Le poète utilise l'image du « dérapage », c'est-à-dire de la glissade qui lâche prise, du mouvement incontrôlé qui s'écarte brusquement de la norme :

La constante de création (d'inspiration, dans le sens de vitesse à travers des champs qui n'ont rien de terrestre) est au poème ce que la constante lumière est au tableau. Je ne vois pas d'autre moyen de rendre ce changement de vitesse, cette démultiplication du mouvement poétique que de m'en rapporter aux tableaux de Chirico dits des « scènes planchéées » où certains troubles de perspective indiquent de façon manifeste une intention de « dérapage ». Le point de fuite est suspendu, les lignes du plancher vont trop vite vers lui, d'où ce vertige qui nous prend, joint au malaise que procurent les personnages du premier plan dont les têtes sans traits ovoïdes, et les attitudes, évoquent irrésistiblement ces impératifs dont je parlais plus haut. Tous les personnages de cette époque, sans bras et sans yeux, « sont à l'écoute », et l'on ressent douloureusement leur tension, alors même que ce paysage fuit et s'échappe et que les ombres s'allongent. (ibid., p. 53)

La composition en plans inclinés entraîne un déséquilibre spatial et un effet d'étrangeté. Les perspectives sont perturbées, les convergences fortement soulignées, les disproportions outrées. La visualisation apparaît insensée. Dans « Le mystère de la création », un texte rédigé entre 1911 et 1915, Giorgio De Chirico évoque des expériences qui vont se révéler

fondamentales pour l'esthétique surréaliste. À propos de la lecture d'un tableau, il écrit :

[l'œuvre] doit faire exploser toutes les limites de l'humain : elle ne doit avoir ni raison ni logique. [...] l'inspiration d'une œuvre, la conception d'un tableau devrait être quelque chose qui n'ait aucun sens en soi, voire aucun sujet, et qui ne veuille absolument plus rien dire du point de vue de la logique humaine.

La perte des repères habituels s'accompagne de l'effacement du sens coutumier. La logique des paysages est altérée, les références usuelles supprimées. Le peintre introduit un processus de déliaison : il disloque les représentations c'est-à-dire qu'il désenclave l'objet de son contexte sémiotique usuel pour qu'il apparaisse en situation de contiguïté incongrue. On retrouve des caractéristiques communes entre la peinture de De Chirico et les poèmes rochiens : une exagération des frontières entre les diverses significations, effet de désorientation et mouvement de dislocation ; des éléments démunis de leurs rapports structurants logiques, la création d'un état de confusion, la sensation de pulsation, l'œil sans cesse en mouvement précipité.

Le mouvement, « la vitesse d'écoulement » dont parle Denis Roche dans la préface de *Récits Complets*, est sans cesse réactivé. Son univers poétique est empreint de la pensée d'Héraclite : une écriture qu'on ne saurait fixer, une perpétuelle fluidité :

*Je me suis laissé porté par la boule
De ces derniers jours*

J'ai flotté : un porc vers l'abattoir [...]

Mon désir d'humanité vaporeuse vivant au milieu du courant [...]

À toute vitesse brassant l'eau dans un bruit. (FA, p. 27)

Le courant rochien ne se domestique pas. Une rivière sans source, sans lit, sans débouché. Sa volubilité est affolante. Une sorte d'hémorragie. Le choix de Roche est celui de la mobilité. On note également, dans cette obstination à l'antistatique, les occurrences de l'action de ruisseler : « Le seul art à la portée de ses bras ruisselant » (*EE* p. 415), « il pleut à verse » (*Le Mécrît*, p. 519). Chez Roche, la pensée du mouvement et de l'éphémère est poussée jusqu'au pourrissement. Délitescence accentuée, favorisée par l'obsédante présence de l'eau. L'écriture de Roche a quelque chose de frénétique qui caractérise son geste créatif. Cet aspect irréversible de l'écoulement illustre l'automatisme d'un art où l'on ne peut revenir en arrière, où l'artiste ne se retourne pas. Son esthétique est celle de l'écoulement d'un torrent. Les pentes sont abruptes, la déclivité est

trop forte. Le débit des mots est torrentiel comme après un orage. Il déborde. Le système hydrographique devient indomptable et surabondant. Contrairement aux poètes surréalistes qui ont maintenu sciemment le sens la tête hors de l'eau, il est ici en perdition, noyé dans les remous rochiens. M. Carrouges est ainsi contesté lorsqu'il déclare :

L'écriture automatique a un sens. Elle est un flot verbal qui coule, entraîné par on ne sait quelles pentes intérieures ou quelles forces motrices et cela seul lui confère un sens. Un filet d'eau qui coule a un sens, du seul fait qu'il coule⁸.

Les mots apparaissent chez Roche comme incontrôlés. Le poète lui-même semble irresponsable de ses écrits : « J'écris des poèmes à mon insu » déclare-t-il dans *FA* (p. 25). La vitesse et l'absence de retenue participent de l'automatisme :

Si le poète traditionnel se devait de cheminer aux vitesses de la vie active avec les arrêts au milieu et en bout de ligne avec cette obligation de n'avoir qu'une pensée close en fin de page, depuis longtemps déjà le poète s'est débridé, il s'est ouvert, on y a introduit une nouvelle dimension [...] alors ce sont déclarées de nouvelles perspectives qui font appel aux rebonds incessants qui animent notre inconscient. (Avant-propos de RC, p. 52)

Roche évoque le travail de l'inconscient. L'acte créateur est comparé à un phénomène hallucinatoire, à une entrée mystérieuse en communication avec le domaine cosmique :

Tout langage, dit Mircea Eliade, commence par être un langage secret, c'est-à-dire création d'un univers personnel... l'euphorie du chaman avant sa transe, comme l'inspiration du prophète ou du poète primitifs, s'exprime par le truchement d'un langage secret qu'on appelle communément langage des esprits et qui comporte [...] une invention verbale d'une étonnante richesse. Les mêmes phénomènes qui présidaient autrefois aux révélations du sorcier sibérien, président aujourd'hui aux inventions du poète moderne. L'audience est la même, [...] trouvant sa satisfaction dans l'attention même qu'elle porte aux actes créateurs, c'est-à-dire « révélateurs ». (Avant-propos de FA, p. 9)

Dans cette citation de 1962, Roche revendique l'irrationnel et l'occulte poétique. Cette conception est proche de celle de l'écriture automatique comme message énigmatique qui se révèle à l'homme. Un instant où d'après Breton : « le communicable et l'incommunicable cessent d'être

8. M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1967, p. 146.

perçus contradictoirement » (*Second Manifeste*). Certes, on reconnaît dans ce texte de Roche la fascination surréaliste pour l'instant de l'extase, de l'illumination et pour les phénomènes médiumniques. L'écriture serait comme une langue étrangère primitive. Dix ans plus tard, dans *Le Mécrit*, Roche publie des inscriptions étrusques et mongoles indéchiffrables, comme une plongée dans l'intemporel, une énonciation bizarre, comme une nouvelle pierre de Rosette, destinée elle, à rester incomprise. Dans *Le Mécrit*, Roche pousse l'obscurité à l'extrême : la typographie est tronquée, les rejets et les enjambements multipliés, des lettres gothiques et des idéogrammes sont ajoutés... Tout est fait pour parasiter la lecture. Roche fait obstacle au sens en acheminant l'écriture vers ses limites matérielles. Les contradictions ne disparaissent pas, au contraire Roche les affiche. Rien n'est résolu. L'herméneutique est perturbée par des problèmes de spatialisation du texte et des alignements incompréhensibles. La signification du contenu devient indisponible aux lecteurs. Le poète pousse la lecture dans ses derniers retranchements de sa praticabilité. Le surréalisme ouvre sur un ailleurs révélé ; Roche replie le texte sur lui-même dans un fourmillement de petits éléments. Dans *Le Mécrit*, on ne trouve ni ordonnancement ni unité mais un travail scrupuleux de manipulation de l'écrit. Ni la grammaire, ni la syntaxe ne sont cohérentes. Les vers s'interrompent et repartent en tous sens. Roche multiplie et décale les éléments textuels afin d'augmenter la dimension réflexive. Sa pratique de la poésie est une recherche de l'impuissance du sens. Le surréalisme présuppose une coulée, c'est-à-dire un épanchement libérateur de l'inconscient. A contrario, chez Roche on assiste à une clôture :

J'étais dans des conditions où tout devait jouer dans le sens d'une frustration : la solution qui consistait à écrire un texte poétique ne pouvait plus jouer comme solution mais, au contraire, par surfrustration : antilibératoire contre-surréaliste. [...] Rien ne pouvait plus provoquer alors, dans l'idée traditionnelle que l'on s'en fait, un acte créateur ; tout, au contraire, s'y opposait. Se mettre à écrire de la poésie n'était plus libérateur. Enfin⁹.

Roche ridiculise toute possibilité de salut poétique. Il fait une critique radicale de la catharsis littéraire : ne surtout pas évacuer. La négativité de l'écriture ne peut être liquidée et nul réconfort merveilleux à attendre : « Cette poétique est négation ostensible du poétique, mise à mort bouffonne de celui-ci. Elle se veut une machine de guerre tournée contre elle-

9. *Op. cit.* « Dénaturation, matérialisation », p. 225.

même et contre tout ce qui subsiste en elle de littéraire »¹⁰. *Le Mécrît* est un véritable suicide rigoureux de l'écriture qui ne représente ou ne reflète plus rien, ni elle-même, ni un espace intérieur, ni l'inconscient du poète, ni le monde extérieur. La structure devient une mosaïque indéchiffrable. Denis Roche ruine la poésie. Tout est expérimenté pour liquider la tradition poétique. La violence contre la routine littéraire aboutit à la mise à mort de la poésie : « Elle/Est clouée dessus comme une guêtre et moi/Qui ai mis les clous, je l'attends » (*EE*, p. 381), « je noie la poésie » (p. 477). Dans les poèmes, une série de tentatives brutales d'assassinat est perpétrée par : électrocution, fusillade, noyade, décapitation, démembrement, coma, écartèlement, découpe... Contre tout académisme, contre tout envasement harmonieux, Roche se fraie un chemin criminel. Le poète est à ce moment-là à vif contre le lyrisme surréaliste, trop mièvre, trop facile, trop propre, trop respectueux d'une poésie sacralisée. Tout est fait jusqu'à l'effondrement final : « elle emmerde le monde pour la dernière fois », annonce-t-il dans *Préface aux 3 pourrissements poétiques*. Roche fait une poésie critique de la poésie, destructrice de mythes et d'illusions. Sa maîtrise de l'instrument et sa virtuosité sont au service de l'épuisement des formes. Sa poésie est violente et exubérante. Ses poèmes barbares, sauvages et rageurs.

10. Ph. Forest, *De Tel Quel à L'Infini. Nouveaux essais*, Nantes, Éditions Cécile Default, 2006.

LES TXT ET L'HÉRITAGE SURREALISTE

Bénédicte GORRILLOT

Une enquête aventureuse

Un hors sujet ?

Ce thème peut surprendre, tant les écrivains rassemblés de 1969 à 1993 autour de Christian Prigent et de la revue *TXT* semblent éloignés de leurs prédécesseurs, d'une génération plus âgée, regroupés entre 1919 et 1969 autour d'André Breton et des différentes livraisons surréalistes (*Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Minotaure*, etc.). On les gratifie certes tous de la même étiquette d'« avant-gardes ». Mais que trouver de commun entre *Peep show* – « roman en vers » narrant, de façon burlesque, les (més) aventures sexuelles sado maso de « Monsieur Beaubaiser »¹ – et *L'Amour fou* – manifeste en faveur de la féerie amoureuse et d'un dire « magique-circonstanciel », « explosant-fixe », « érotique » mais « voilé² » ? Au vœu lyrique (et désirable, s'il en est), d'un sentimentalisme sublime, par lequel Breton clôt son livre (« Je vous souhaite d'être follement aimé »), répond le coup de trique final de Christian Prigent :

*clitorible ourdi dans sa thyroïde !
vide au bide !
dans le Miróir !
dans le mouvoir ! (PS, p. 138)*

« Les *TXT* et l'héritage surréaliste » recouvriraient une enquête hors sujet ? Interrogé pour l'occasion, Jean-Luc Steinmetz creuse le doute : « Les *TXT* n'ont pas situé leur avant-garde par rapport au surréalisme. Pas à l'origine, à la création. Votre question m'étonne³. »

1. Christian Prigent, *Peep show*, Dieulefit, Éd Cheval d'attaque, 1984 (référence ensuite abrégée PS)

2. André Breton, *L'Amour fou* (1937), Gallimard, « Folio », 1988 (référence ensuite abrégée AM). Je pastiche la dernière phrase du chapitre I (cf. p. 26).

3. J.-L. Steinmetz, entretien téléphonique avec B. Gorrillot, le 21 janvier 2006, en réponse à un questionnaire préparatoire envoyé à tous les membres de *TXT* le même mois.

L'embarras redouble si l'on parcourt les premiers numéros de la revue. Nombreuses sont les références à Bataille ou Artaud. À Breton ou Aragon, point. Bataille est ainsi convoqué pour le second « Ordinateur » introductif : « une logique existe pour la poésie. En riant, l'humanité se sépare de son passé. Toute communication participe du suicide et du crime. (BATAILLE) » (TXT, n° 2, p. 1)⁴. En choisissant la caution de l'un de ses plus célèbres « ennemis de l'intérieur », les TXT ont prévenu qu'ils situaient leur pratique littéraire, non pas hors de cette première avant-garde, mais contre elle, si ce n'est *tout* contre.

En témoigne cette autre phrase, relevée dans le même « Ordinateur » :

La coupure est ce par rapport à quoi un cahier de « poésie », – aujourd'hui – doit nécessairement se situer. « Produire, publier, fonctionner » se fera dans l'un ou l'autre c(h)amp. Ou ne se fera pas. (TXT, n° 2, p. 1)

« Ou ne se fera pas » rappelle le péremptoire Breton dans *Nadja* ou *L'Amour fou* : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonconstancielle ou ne sera pas. » Le rapport des TXT au surréalisme s'annonce donc complexe. Au déni par J.-L. Steinmetz de toute référence au surréalisme, s'oppose la preuve stylistique irréfutable d'un héritage, dont il convient de démêler les fils et de mesurer l'étendue.

Un sujet fantôme

L'enquête ne laisse pas de réserver de nouvelles surprises. Objet de déni, le surréalisme a aussi été l'objet repoussé d'un numéro fantôme de la revue TXT. À la bibliothèque Doucet, à Paris, où Prigent a déposé les manuscrits de plusieurs numéros, on trouve, dans la chemise adjointe au n° 22, un feuillet intitulé « compte rendu de la réunion du 3 novembre 1987 ». Prigent l'a clos par ce *memorandum* : « dossier surréalisme (proposition Minière) [enquête], dossier Gombrowicz (proposition Le Pillouër)⁵ ». Cette indication est gênante, dans la mesure où aucune des livraisons de la revue n'a porté sur le surréalisme. Elle oblige pourtant à penser que le projet a existé, ce que confirme un retour au détail des numéros. La rubrique « à paraître », clôturant les livraisons 21, 22 et 23, a plusieurs fois annoncé un dossier thématique consacré au surréalisme. Ainsi le n° 21,

4. Les trois premières livraisons de la revue (TXT n° 1, 2 et 2bis) ne sont pas paginées, pour des raisons sorties de la mémoire de Prigent : négligence de frappe ? difficulté technique ? Selon Prigent, il est peu probable que ce soit dans l'intention délibérée d'une pratique éditoriale anti-conventionnelle. Par commodité de lecture, une pagination sera ici restituée.

5. Je remercie Y. Peyré, directeur du Fonds Doucet, qui m'a autorisée à consulter ces archives manuscrites.

« la Dégelée Rabelais », sorti au deuxième trimestre 1987, a offert cette présentation du n° 22 :

Peinture, sculpture, poésie, cinéma et vidéo – le surréalisme nous apparaît souvent montrer le bout de son nez ; de son oreille. Parfois lourdement, parfois légèrement. Images, processus, « esprit », esthétique, « goût », attendus, sous-entendus, modes, présupposés de subversion... Nous essaierons dans ce n° de TXT de faire le point à partir des questions suivantes : quelle est votre position par rapport au surréalisme ? pensez-vous qu'il a eu une influence néfaste (faste) sur le développement artistique ? aujourd'hui, exerce-t-il encore une influence qui n'est pas perçue ? Quant à vous, vous-a-t-il « appris » quelque chose que vous avez intégré à votre propre pratique de création ? (TXT, n° 21, p. 62-63)

Le numéro 22 est sorti au deuxième trimestre 1988, mais avec un autre programme, « Le chanteur en charabia ». Toutefois, la page 89 a repris mot pour mot l'annonce du projet « surréaliste », pour le reporter au n° 23. Le numéro 23, du quatrième trimestre 1988, a répété le même scénario. Les TXT y ont traité le thème des « Travaux en corps ». Ils ont, à nouveau, promis le dossier « sur le surréalisme » pour un numéro 24, suivi d'un numéro 25 consacré aux poètes allemands : « DDR lyrik 89 » (TXT, n° 23, p. 58). La livraison 24 de TXT est parue au 4^e trimestre 1989 sous le titre « DDR lyrik 89 », avançant d'un numéro le dossier allemand et abandonnant définitivement la mention du dossier surréaliste. Car, ni dans le « à paraître » du numéro 24, ni dans les sept autres livraisons de la revue, il n'a plus été fait allusion au projet de Claude Minière.

Ce n'est pas que Minière n'ait pas eu les moyens de le défendre. Le poète était membre du « Comité éditorial » depuis de nombreuses années. Il était un ami cher à Prigent et il avait réfléchi avec soin à ce dossier. En témoigne ce post-scriptum à une lettre duc 17 janvier 1987, inclus dans le dossier préparatoire au n° 21 :

Cher Christian

[...] PS : pour la couverture du n° 22, je verrais bien Olivier Agid. (jeune, style « bande dessinée ») Pour celle du n° « surréalisme » (?), Hervé Télémaque (Très bon « post-surréaliste »). Mais là-dessus, j'attends le feu vert.

Un sujet de censures ?

Les écrivains TXT paraissent avoir entretenu des rapports complexes, si ce n'est problématiques, avec leurs prédécesseurs surréalistes. La suite des événements invite à le penser. Quand paraît le n° 24, en 1989, Claude Minière ne figure plus parmi les membres du « Comité éditorial ». On

découvre, à sa place, Yves Froment, compagnon TXT de longue date⁶. Cette nouvelle configuration sera la dernière jusqu'à la dissolution de la revue en 1993.

On ne peut s'empêcher de relier le départ de Cl. Minière au report, puis à l'abandon, du projet relatif au surréalisme. Le soupçon se renforce, si l'on considère que, trois ans plus tard, l'écrivain a proposé à une autre revue, *Fusées*, dirigée par Mathias Pérez, un dossier sur Lautréamont, prince s'il en fut des surréalistes. Minière semble avoir voulu donner suite à un projet « négligé » par les anciens TXT⁷. Aurait-il tenu, plus que ses anciens compagnons, à se situer face au surréalisme ?

Cette hypothèse fait surgir d'autres questions. Est-ce par désintérêt ou censure que ses anciens collègues de *TXT* ont lésiné à préciser leur relation à l'avant-garde précédente ? Dans un entretien téléphonique du 24 juillet 2006, Éric Clémens suggérait de ne pas « dramatiser l'épisode du numéro manqué ». « Car », précisait-il, « dans le choix final des *éditos*, intervenaient aussi le hasard et les événements extérieurs. »⁸ Certes. Mais trois reports, cela fait beaucoup de hasards. Quelques jours auparavant, Alain Frontier, contacté grâce à l'aimable entremise de Christian Prigent⁹, m'avait fait parvenir cette lettre émouvante écrite en septembre 1989, juste après la démission de Claude Minière :

La réunion TXT m'a déprimé. Trop d'énergie et de temps dépensés à régler l'inréglaque psychodrame interne : fuite, débandade ; nostalgie, inertie dépressive. SI TXT est un lieu de communication, il ne faudrait pas que ça communique comme dans les familles, à coups de règlements de compte, de jérémiades, de coups de pieds d'ânes. C'était une réunion fermée, macérante. [...] Le départ d'Alain est cependant un bien, dans un sens. Je crois que je me suis trompé en

6. Le premier texte de Yves Froment retenu par la revue, « Machinations », paraît dans le n° 2bis de l'hiver 1970. Yves Froment est décédé à Bruxelles en 2004.

7. Je dis « anciens » parce qu'en 1996 la revue ne paraît plus depuis trois ans.

8. Est ici retranscrite la substance de cet entretien entre Clémens et B. Gorrillot.

9. Que Christian Prigent soit ici chaleureusement remercié. Une enquête sur les TXT imposait, à mes yeux, un dialogue avec le plus grand nombre possible d'anciens membres du groupe. Prigent a accepté de faciliter ma mise en rapport avec les « survivants » dont il possède encore les coordonnées. Je remercie donc Philippe Boutibonnes, Jacques Demarcq, Éric Clémens, Alain Frontier, Pierre Le Pillouër, Christian Prigent, Jean-Luc Steinmetz, Jean-Pierre Verheggen pour leur aimable collaboration (ils ont accepté de répondre à de fastidieuses questions). Je remercie Henri Poncet qui m'a, pour sa part, donné le contact de Claude Minière et ce dernier qui a accepté de répondre à mon appel.

le faisant entrer. Trop « famille » (pas la bonne). Claude, c'est autre chose. Une rupture que je ressens vraiment comme une perte mal réparable¹⁰.

Il s'est joué bien plus que des aléas d'édition autour du numéro fantôme de *TXT* sur le surréalisme. Ce projet a mis au jour des tensions profondes entre les différents membres de la revue. Sont-ce ces tensions, dont personne n'aime à se souvenir, qui expliquent l'étrange amnésie ayant collectivement frappé ceux d'entre eux interrogés à l'occasion de cette recherche : Philippe Boutibonnes, Jacques Demarcq, Éric Clémens, Alain Frontier, Pierre Le Pillouër, Christian Prigent, Jean-Luc Steinmetz, Jean-Pierre Verheggen ? « Censure collective passionnante », ont-ils tous ensuite reconnu. Le seul à se souvenir a été Cl. Minière, contacté en septembre 2006.

Je propose de suivre la piste de ce « numéro fantôme » pour interroger les rapports que les *TXT* ont entretenus avec leurs prédécesseurs surréalistes. Si « héritage » il y a eu, il a été conflictuel, vécu dans le déni ou avoué du bout des lèvres. Pourquoi ? Parce qu'il a été vécu comme une menace. Pour faire face à ce sentiment, les *TXT* n'ont pas hésité à faire silence sur l'adversaire ou à façonner une *fiction* de leurs « meilleurs ennemis ».

TXT contre « le surréalisme » : même Bataille ?

L'article décisif de 1931

Ch. Prigent n'hésite pas à rappeler combien la lecture, en 1968, dans le n° 34 de *Tel Quel*, du pamphlet de Bataille (une première fois publié en 1931) « La vieille taupe et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* » a déterminé son positionnement (et celui de plusieurs de ses amis) dans le champ littéraire.

Que dit Bataille ? D'abord que les surréalistes sont de grands imposteurs. Ils continuent, malgré leurs options philosophiques et politiques progressistes (communisme et matérialisme), à promouvoir une idéologie bourgeoise (si ce n'est aristocrate) de la différence de classe. Ils continuent à rêver d'une supériorité élective qui les porte à renouer avec le désir d'une sublimité esthétique privée de *corps* :

La même tendance double se retrouve dans le surréalisme actuel qui conserve, bien entendu, la prédominance des valeurs supérieures et éthérées (nettement ex-

10. Prigent cité par Frontier, dans la réponse à ma question n° 5 (« *TXT* n'a pas été une expérience uniforme... »). C'est une lettre déjà publiée dans la revue *Il Particolare*, n° 4-5, juin 2001.

primées par cette addition du préfixe sur, piège dans lequel avait déjà donné Nietzsche avec surhomme). Plus exactement, puisque le surréalisme se distingue immédiatement par un apport de valeurs basses (inconscient, sexualité, langage ordurier), il s'agit de donner à ces valeurs un caractère éminent en les associant aux valeurs les plus immatérielles¹¹.

Bataille multiplie les attaques : en plus de la contradiction politique, de l'« émascul[ation] de Sade », du « déguise[ment] des parties basses », il dénonce la « provocation outrée » du *Manifeste* de 1929 ou du *Traité du style* de 1928, qui ne sont qu'aveux d'impuissance à passer aux actes. Breton, vraiment tirer dans la rue avec un revolver ? Aragon, vraiment faire de l'ordure une matière à révolution ? Bataille dénonce enfin le retour à un lyrisme « pathétique » qui tient du « comique » – vu les attaques des mêmes surréalistes contre le lyrisme des « crabes romantiques¹² ».

Ces reproches ont été repris à leur compte par plusieurs TXT, quand il s'est agi pour eux d'entrer dans la lutte, après mai 1968, et qu'il leur a fallu tenter d'imposer leur propre dissonance, leur propre différance : Ch. Prigent, J.-P. Verheggen, Ph. Boutibonnes, A. Frontier ou encore J. Demarcq et P. Le Pillouër. J. Demarcq précise en effet que « c'est Tel Quel qui m'a fait lire tout Bataille, qui, à cause de *La haine de la poésie*, n'a rien de surréaliste.¹³ »

Avec Bataille ?

Ch. Prigent a, pour sa part, développé un certain nombre de ces reproches contre le surréalisme, dans l'entretien accordé à Hervé Castanet, « Du temps des avant-gardes », paru en 2004 dans *Ne me faites pas dire ce que je n'ai pas écrit*¹⁴. L'écrivain a souligné son opposition (et celle du groupe TXT) au fonctionnement dogmatique, autoritariste, pour ne pas dire « stalinien » de Breton. Tous ses compagnons confirment ce refus, comme A. Frontier : « Christian Prigent n'a jamais joué au chef comme l'a fait André Breton ! Jamais non plus, que je sache TXT n'a ostracisé aucun de ses membres »¹⁵. Le Pillouër parle des TXT comme d'un « groupe dans l'acception pop-rock »¹⁶. Et Jean-Pierre Verheggen d'associer cette rigidité idéologique, confinant au mécanique, à une autre mécanique, celle esthé-

11. Bataille, *op. cit.*, p. 12.

12. Louis Aragon, *Traité du style*, éd. cit., p. 74.

13. J. Demarcq, réponse à la question n° 8, courriel du 21 janvier 2006.

14. Ch. Prigent et H. Castanet, *op. cit.*, Cognac, Cadex, 2004, p. 85-124.

15. A. Frontier, réponse à la question n° 3.

16. P. Le Pillouër, réponse à la question n° 1, courrier-mail du 4 mars 2006.

tique de l'écriture automatique¹⁷.

On touche au deuxième point où les divers membres de TXT se retrouvent : la critique de l'écriture automatique pratiquée par les surréalistes. Prigent l'a amplement développée dans le premier de ses entretiens avec Castanet « La poésie se dit d'un souffle »¹⁸ : l'automatisme pur est un leurre. L'homme ne sort pas de l'humain, c'est-à-dire d'une part de conventions et de prévisibilité, d'une part de raison.

De même, à la déclaration par laquelle Breton ouvre le *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*¹⁹,

le premier « Ordinateur » – discours à volonté froidement objective des « ordonnateurs » de la revue – oppose : « Il n'est pas question pour nous de former un lieu de réconciliation au demeurant inimaginable dans l'espace géométrique de la littérature contemporaine » (*TXT*, n° 1, p. 1). Le but est « d'orienter le lecteur vers un univers double ». L'on comprend que les « images surréalistes », même de potentiel différentiel fort, n'intéressent pas les TXT, si elles doivent se résoudre dans un arc d'émotion (l'aigrette) réunifiant l'être à lui-même en une identité illusoire. Clémens n'hésite pas à souligner combien « faire une métaphore était la hantise d'un TXT²⁰ ». Prigent reprend en écho ces propos :

*La pensée surréaliste est une pensée, pensée de l'Unité. Nostalgie romantique de l'Unité perdue ? Réverie tout aussi romantique sur une Unité retrouvée (par l'idylle érotique, etc...). Breton ne cesse de ressasser cela : « union libre », « point sublime ». [...] Tout Artaud (qui ne pense que dans la pensée du séparé), tout Bataille (qui bâtit sa récusation sur la haine de la poésie en tant que fantasme de l'unité), c'est écrit contre cela*²¹.

Pas d'unité merveilleusement retrouvée de l'être-au-monde, pas d'images fulgurantes zébrant les proses ou les poèmes, pas de voiles pudiques apposés par cette armada rhétorique au réel, au trivial, au corporel. Philippe Boutibonnes reproche à Breton (et à ses amis) une « imagerie » où les images dérobent trop pudiquement les corps :

17. J.-P. Verheggen, réponse à la question n° 2, lettre du 24 juillet 2006.

18. Cf. Prigent, Castanet, *op. cit.*, p. 8.

19. Breton, « Second Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, « Folio », 1988, p. 73.

20. E. Clémens, le 24 juillet 2006.

21. Ch. Prigent, réponse à la question 14, 3 mars 2006.

L'imagerie surréaliste du corps – et du mélange des corps – a dans mon esprit oscillé entre une sorte d'amour courtois (chez Éluard), un côté blquette et que chose qui était au-delà du corps une sorte d'abstraction de la chair (chez Bataille). Entre les deux, une imagerie un peu gnangnan de la chair propre, sans os, désossée, et sans odeur, trop lisse pour être vraie. Pour tout dire, je sentais que cette chair-là manquait de poids. C'est chez Artaud, peut-être à cause des déformations des visages, que j'ai senti que la chair était d'abord souffrance²².

L'intérêt de ce dernier témoignage est de reprendre de près la critique de Bataille (voiler le bas par un haut sublime) tout en la retournant contre Bataille (inclus dans les abstrauteurs de chair !). Faut-il lire ici la parole différentielle d'un artiste avant tout peintre et confessant sa pratique moindre de l'écriture ?

Certes. Mais la dissonance rappelle aussi ce que Frontier notait avec justesse dans l'une de ses réponses :

Je me demande soudain si, pour moi (je veux dire : à tort ou à raison...) le surréalisme stricto sensu ne se réduirait pas au seul Breton ? Pour les autres on est obligé de préciser : on dit par exemple, « les surréalistes belges » Mais n'en pourrait-on pas en dire autant des TXT ?²³

Depuis le début de cette étude, les TXT comme les surréalistes sont abordés d'un bloc, présupposant que leurs affinités comme leurs oppositions ont été consensuelles. La « dissonance Boutibonnes » sur Bataille rappelle qu'il n'en a rien été. S'en souvenir permettra peut-être de comprendre la crise qu'a révélée l'épisode du numéro avorté sur le surréalisme.

Deux fragments... d'avant-garde loin du surréalisme

Le résultat de cette critique est, la publication, dans *TXT*, de « fabrications poétiques » aussi éloignées des textes surréalistes que pouvaient l'être les proses de *Tel Quel*. Dès le n° 1 de la revue, « La Mort de l'imprimeur » de Prigent a inoculé comme un « poison », « la désillusion [...] faisant râler les hystériques de choc qui veulent du texte chic » (*TXT*, n° 13, p. 4) :

*Trémulation, tré de tes ou d'autres, trop
Iques cuisses, alourdie au ventre, ventre fem
Me demande pourquoi avec (rythme ralenti) avec*

22. Ph. Boutibonnes, réponse à la question 13, lettre manuscrite de avril 2004.

23. A. Frontier, réponse à la question 2, courrier-mail du 2 mai 2006.

*Orange ciel autour qui visse selon
Votre soleil qui -Diderot – « n'est pas celui de
La nature ». (TXT, n° 1, p. 13)*

Ainsi déraille le chic surréaliste, dont est trouée la trame textuelle habituelle, tissée d'emphase, d'images foisonnantes, d'unité conquise, de sentimentalité sublime...

On citera, en regard aussi corrosif, l'incipit de « Lois », par lesquels Philippe Sollers ouvre le numéro 46 de la revue *Tel Quel*, paru à l'été 1971 :

I (o) nié face à face, niant la membrane, l'entrée : « ce qui s'y trouve existe ailleurs ce qui n'y est pas n'est nulle part » – NE –

Cubé, maintenant, trouant et lançant les six côtés du pavé scellé oublié ; criblant seulement vidage des éléments roulés dans la chute autrefois bloquée. [...] Lui, le reste, une fois de plus convoqué, armé, est sans fin bandant, reconstitué... Lui, ils ne nomment ainsi par nécessité²⁴.

Sollers ou Prigent ? *Tel Quel* ou TXT ? S'agit-il pour autant de la même (B)ataille contre Breton et deux ou trois consorts ? Certains TXT s'en démarquent qui imposent un silence retentissant à toute tentative de les situer par rapport au surréalisme.

La différence TXT face à TEL QUEL et Breton

J.-L. Steinmetz

Steinmetz est l'un des fondateurs de la revue, à Rennes, en 1968, avec Prigent et Verheggen. Interrogé sur les « rapports des TXT au surréalisme », Steinmetz a répondu, le 21 janvier 2006 :

*Les TXT n'ont pas situé en écriture (leur avant-garde) par rapport aux surréalistes. Pas à l'origine, à la création en 1968. Votre question m'étonne. Les TXT se sont situés par rapport aux surréalistes, uniquement quand la revue *Tel Quel* l'a fait, a éprouvé le besoin de lancer le débat sur les surréalistes, a éprouvé le besoin de clarifier l'image d'Artaud et Bataille. Ceci s'est passé chez *Tel Quel* (et donc chez les TXT) entre 1970 et 1972 (surtout l'année 72). Les TXT ne s'intéressent pas avant au surréalisme.*

Le positionnement de TXT vis-à-vis du surréalisme a été un accident circonstanciel, dû aux publications de *Tel Quel*. Steinmetz invite donc à en relativiser l'importance. Si les TXT ont cherché à affirmer leur spécifi-

24. Philippe Sollers, « Lois », *Tel Quel*, n° 46, 1971, p. 3.

cité littéraire, ils l'ont plutôt fait par rapport à *Tel Quel* et à Francis Ponge.

Les faits corroborent cette interprétation. À lire les quatre premiers numéros de la revue – dont le numéro double 3-4 consacré à « Ponge aujourd'hui » paru en 1971 –, on ne peut que constater l'extrême transparence de la présence surréaliste. Le premier « Ordinateur » de *TXT* ne fait aucune allusion à Breton ou à ses collectifs. Pourtant, la dernière des revues surréalistes a été dissoute, la même année, en 1969. Ce rappel contextuel rend problématique un tel passage sous silence. La difficulté se redouble, si l'on se souvient que J.-L. Steinmetz a été le rédacteur du premier « Ordinateur ». Il n'existe donc pas une, mais des histoires de *TXT*, comme il n'existe pas un groupe unifié, mais une constellation d'individualités proposant chacun leur historique d'une revue ayant offert une fenêtre éditoriale à des écritures autres que celle surréaliste (devenue un cliché littéraire) ou celle autorisée par l'intelligentsia esthétique alors au pouvoir (*Tel Quel*).

Dans l'entretien du 26 juillet 2006, Prigent confirme en partie cette lecture. Il souligne que, en 1969, le surréalisme est moribond. Aux yeux des « jeunes écrivains » en question (dont les *TXT*), cette avant-garde est devenue une arrière-garde dont les procédés d'écritures ont été usés par les redites d'épigones moins doués. Si avant-garde il y a, elle est plus à situer du côté de *Tel Quel*. S'il faut, pour les *TXT*, creuser une différence, c'est par rapport au groupe de Sollers. La question surréaliste paraît donc l'épiphénomène d'un débat idéologique et politique qui la dépasse. Il s'agit, sur son dos, de décider l'occupation du premier plan de la scène esthétique et politique. Le poète résume les méandres de cette dialectique :

Il s'agissait pour TXT d'exister face à Tel Quel. Et pour Tel Quel d'exister face à la ligne trop éclectique du PC. Il faut se remémorer ces années-là où tout est pensée politique. Le PC français avait voulu se démarquer du reproche fait au stalinisme d'un trop grand dogmatisme. Du coup, le PCF, au lieu d'ostraciser tous les écrivains, les acceptait tous. Tel Quel, en tant qu'avant-garde, devait encore se différencier de cette nouvelle inflexion nationale. Ceci explique que ce groupe ait au rebours du PC laxiste raidi son discours et refait quelques ostracisations. Ainsi Breton et le surréalisme ont-ils été les premières victimes, via la critique virulente opérée par Bataille dans l'article de 1931 dont nous avons parlé. Et TXT là-dedans ? On ne pouvait rester en arrière,

*mais on n'a pas suivi non plus*²⁵.

Pourquoi n'avoir pas suivi, alors que le différend existait entre les TXT et les surréalistes ? Entre 1969 et 1972, il s'agissait de se démarquer de tous ceux qui s'étaient engagés dans le débat. En 1987, Steinmetz ne participait plus à la revue. Mais la mise au silence décrite précédemment laisse augurer qu'il n'aurait pas plus accordé son soutien à Minière.

Éric Clémens

Éric Clémens est présent dans *TXT* dès 1970. Il publie « Magie rouge » dans le n° 2. Il commence par imposer le même silence que Steinmetz à la question surréaliste :

Très vite, avant TXT, le lyrisme d'Éluard, la rhétorique d'Aragon, le classicisme de Breton ou le prophétisme de Char m'ont dégoûté. Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Ponge, Artaud, Joyce m'ont marqué – dette à Tel Quel (avant de rencontrer Steinmetz, Prigent et Verbeegen en 69/70, je fréquentais assidûment Sollers, Faye, Kristeva...) et dette à Derrida (j'ai eu la chance de partager son amitié)²⁶.

Si Clémens accepte finalement de se situer par rapport au surréalisme, c'est dialectiquement, par « dégoût », face à ceux qu'il nomme les « surréalistes canoniques ». S'il s'affilie à une pratique d'écriture, c'est à celle des vrais « outrepasseurs » qu'ont été « Bataille, Artaud ou Ponge », tous « exclus du surréalisme²⁷ » :

Sans doute avons-nous été trop réactifs par rapport au surréalisme, il y a là un aspect stupidement générationnel... mais cela reste accessoire, car les exclus du surréalisme m'apparaissent toujours comme les écrivains les plus importants : la haine de la poésie, la rage de l'expression, la révolte et l'invective, les trous du corps, la différence dans la lettre et la voix... l'affrontement impossible à dire le réel (la jouissance et la mort). (ibid.)

Le poète belge se plaît à creuser le fossé. Dans un entretien téléphonique du 26 juillet 2006, il nie avoir été, même dans sa jeunesse, « même à 14 ans », « tenté par un poème du type Aragon ou Éluard ». Et si on lui rappelle qu'il publia, vers 1970, l'un de ses premiers textes, dans la revue *Change* (moins anti-surréaliste que *Tel Quel*, du fait de la présence du post-surréaliste A. Jouffroy), il se récrie : « C'était un texte mallarméen, titré *Un coup de défaire* ».

25. Je retranscris la substance des propos de l'écrivain, entretien du 26 juillet 2006.

26. E. Clémens, réponse à la question n° 6, courrier-mail du 12 mars 2006.

27. Je cite cursivement sa réponse à la question 2.

La radicalité de son silence prouve, au rebours, à quel point lui-même et la génération d'écrivains ayant connu mai 1968 ont été « réacti[fs] » au surréalisme. « Trop », comme il le reconnaît d'ailleurs. Le sentiment de cet excès les a poussés à combattre ce « trop » par le « pas du tout ». Leur amnésie, dans sa radicalité, a sonné faux et a démenti ce qu'ils proclamaient avec force : « ne plus se poser en s'opposant aux prédécesseurs ».

En effet, dans le « dossier préparatoire au n° 17 de la revue *TXT* (1984) », consultable à la Bibliothèque Doucet, on trouve cette lettre de Clémens, intitulée « Après Prigent ». Elle fut envoyée, en circulaire, à tous les membres du Comité de Rédaction. Le poète belge y tirait les conclusions des expériences récentes et houleuses de la revue. Il soulignait combien il était « difficile de trouver le ton juste », sans être trop « timoré » comme dans le « n° 14, trop prudent, sans doute dû à la [...] mièvrerie des textes de Pleyne », et « sans être trop dans la tonalité paroxystique » (*ibid.*). Il ajoutait :

Comment éviter ? en refusant d'entrer dans le ronron culturel ; fut-ce sous la forme de notes polémiques (je les trouve de plus en plus des guépiers) : NOUS N'EN SOMMES PLUS À CHERCHER À NOUS POSER EN NOUS OPPOSANT. (Ibid.)

Cette lettre éclaire le retrait de Clémens par rapport à la question surréaliste. Comparé à Steinmetz, le Belge est plus radical dans la négation d'un héritage surréaliste, plus sonore dans l'esprit de rupture, sans parvenir toutefois à en évacuer totalement la référence. Mais les motivations restent proches. Par leur silence, l'un et l'autre exhortent leurs amis écrivains à se recentrer sur la spécificité *TXT* et à préserver la vraie valeur du geste *TXT* : celle d'une irréductibilité et d'une insituabilité propres aux véritables avant-gardes.

Le silence des vraies monstruosité

En effet, une vraie avant-garde laisse *en garde*, ahuri, le paysage littéraire perturbé par l'événement de son apparition. Cet avertissement est délivré par les deux premiers « Ordinateurs ». On lit, en 1969 :

De même nous bannissons l'entreprise pédagogique qui consisterait à démontrer l'insuffisance ou la fausseté des quelques concepts aburris qui règlent encore la majeure partie de la LITTÉRATURE RÉGNANTE. (TXT, n° 1, p. 1)

En 1970, on retrouve cette injonction : « pas d'entreprise délibérément pédagogique (réalisée ailleurs : lectures de "textes") » (*TXT*, n° 2, p. 1).

Les « quelques concepts ahuris » ne sont pas nommés. Mais il s'agit de ceux qu'a promus la « littérature régnante » en 1969, inspirée par Breton, Char ou Éluard. Le surréalisme est visé sans être nommé.

Le silence sur l'adversaire fait donc partie de la stratégie par laquelle les membres de TXT ont essayé d'imposer une voix différente, dans le concert conventionnel des polémiques littéraires. C'est pourquoi, ils n'ont pas conchié Breton, Aragon ou Éluard, à l'inverse de ces derniers fustigeant sans vergogne, dans leurs propres manifestes, les « ancêtres » qu'ils répudiaient (Valéry, Claudel, Musset, Hugo, Lamartine). Les TXT se distinguent aussi des Telquelien qui se montrent très soucieux de mettre à mort leurs ennemis, dont le loup surréaliste, avec la caution du rebelle Bataille. Steinmetz, Clémens et leurs amis choisissent, quant à eux, de parler d'autre chose, en particulier de leur douloureux combat avec « l'impossible réel (jouissance, mort) » (TXT, n° 2, p. 1)

Minière n'a pas compris cet esprit de résistance au discours critique trop dialectique, quand il a souhaité que chacun des TXT s'explique sur ses rapports avec l'ennemi. D'où l'abandon du projet. Ce courrier, adressé à Prigent, témoigne de l'ampleur du schisme :

*Je propose aussi, en contradiction avec mon couplet sur les numéros à thème, que l'on mène un jour une enquête sur « qu'en est-il du surréalisme ? ». Là, je crois que nous aurions de nombreuses réponses ; que ce serait effectivement « commercial » ; et que ce ne serait non plus inutile pour nous (qu'est-ce qu'il nous a apporté ? comment gouverne-t-il encore diverses productions « poétiques », etc...).*²⁸

Au final, l'écrivain portait atteinte à la définition de l'avant-garde pour laquelle ses amis bataillaient. Prigent l'a résumée dans le numéro anniversaire de la revue, sorti en 1995 chez Bourgois :

Septième tableau : 1981-1993. Tout autour, la ligne de fer de l'avant-gardisme vire à la ficelle molle. Marx : KO ! Freud : assez patraque aussi. Œcuménisme postmoderne. [...] Programme : dégonfler ces baudruches, résister à la Restauration ! Conviction : les avant-gardes « mortes » ne reposent pas en paix et la « question des grandes irrégularités du langage » insiste d'autant plus qu'elle est désormais débarrassée de tout alibi logico-politique. Objectifs : publier des formes inassimilables aux produits prépensés qui encombrant les libraires. Garder le goût des formes qui défont tout confort formel. En somme maintenir une « modernité ». (TXT spécial, 1969-1993)

28. Cl. Minière, « Lettre du 17 janvier 1987 », in « Dossier préparatoire au n° 22 », Bibliothèque Doucet, Paris.

Prigent rejoint la définition de la « modernité de la modernité », proposée en 1988 par Henri Meschonnic : « la fin du moderne serait la fin de l'irréductible²⁹ ». Tous deux rejoignent Bataille. Pour caractériser la spécificité *du Bleu du ciel*, cet auteur a multiplié les « anomalies³⁰ » et a effrayé tous les éditeurs, sauf les surréalistes. Ces derniers ont été les premiers à le publier, en 1936 dans *Minotaure*, peu rancuniers d'un autre écrit sur le préfixe « sur³¹ ». Minière avait-il à ce point oublié l'« Ordinateur » de 1969 : « Il s'agit de rétabli[r] l'insignifié, l'illisibilité, [de] supprime[r] le lecteur bénéficiaire » (*TXT*, n° 1, p. 1) ?

Dans une autre (B)ataille...

Les TXT paraissent alors se contenter de reprendre les mots de Bataille et des Telquelien, pour théoriser leur pratique d'avant-garde et invalider définitivement l'écriture surréaliste. Pourtant leur geste rupteur ne redouble pas celui des écrivains regroupés autour de Sollers. La raison en est que Steinmetz, Cléments, Prigent et leurs collègues ont tiré la conséquence jusqu'au-boutiste d'une pareille définition de la modernité, que n'ont pas tirée Bataille, Sollers ou Pleyne. En effet, les TXT offrent à leurs œuvres d'être vues dans leur pleine différence (ravivant le sens étymologique du monstrueux, qui est d'abord « à montrer » et « à voir »), en les privant de tout discours critique explicatif qui en réduiraient la voyante illisibilité. À l'inverse, les telquelien s'acharnent à s'inscrire dans une histoire littéraire polémique.

La portée inattendue de l'épisode « Claude Minière » commence à se dégager. Certes, le groupe a connu, à cette occasion, une crise grave. Le départ de Minière a profondément affecté Prigent. Mais cette crise a aussi permis aux membres de la revue de ressaisir l'irréductibilité de leur geste rénovateur : le refus du discours pédagogique, le refus de casser le silence qui pare et protège la vraie anomalie de langue, en consentant à la lisser à la brosse des polémiques littéraires. Ainsi, les écrivains TXT ont-ils, plus ou moins consciemment, construit leur *différance* par rapport à la critique surréaliste de Bataille, par rapport à l'opposition prolix de Tel Quel³². Ils

29. Henri Meschonnic, « La modernité comme symptôme », *Modernité Modernité*, Gallimard, « Folio », 2005, p. 23.

30. Bataille, « Avant-Propos », *Le Bleu du ciel*, Gallimard, « L'imaginaire », 2005, p. 12.

31. Telle est l'excellente lecture proposée par Hugues Marchal dans « Le coup du canon : Christian Prigent lecteur des Anciens », communication proposée en 2005 à l'Université d'Artois, à Arras, lors d'un colloque sur « les avant-gardes ».

32. Il en est d'autres qu'on précisera dans des recherches ultérieures : à côté des oppositions sociogéographiques (Paris-province, héritiers (au sens bourdieusien de « bourgeois »)-non héritiers), on pourrait suggérer le primat du roman par Tel Quel, le

ont engagé une autre bataille littéraire, selon les mêmes articles critiques que ceux énoncés par Bataille, en 1931, mais selon un autre mode de combat : l'absentement du débat surréaliste.

Il faut alors prendre garde à l'ambiguïté des motivations présidant à cet « absentement ». Un constat s'impose. Non seulement les divers numéros (ou livres) publiés par les TXT renoncent à la mise à mort du loup surréaliste par l'insulte ou par le déchirement rhétorique ; mais leurs auteurs laissent parfois percevoir une réelle admiration, voire une fréquentation plus intime, de l'ennemi juré.

Fréquentations cachées : le talon d'Achille surréaliste

Telle est la deuxième surprise réservée par les écrivains TXT, et en tête par Prigent. Il a commencé par composer une « Usine marémotrice » (inédit de 1966) roulant tous les flots de la poésie surréaliste. Une note de lecture, datée du « 6 mai 1967 », et aimablement communiquée le 26 juillet 2006, confirme ces débuts surprenants :

L'abus des images qui semble, aux dires de bien des personnes, être le principal vice de ma poésie, est un écueil qu'il est bien difficile d'éviter à vingt ans quand on a poursuivi son éducation en poésie dans la pratique et l'admiration quasi inconditionnelle (et pour cause : que peut-on nous proposer d'autre que cette puissance d'impact sur la vie, l'esprit, l'imagination ?) des grands seigneurs surréalistes, Breton et peut-être plus encore Benjamin Péret ?

L'esprit du surréalisme ne peut mourir. Et de toute manière, sans lui, nous qui nous arrogeons le droit, qui avons la chance et l'arrogance de pouvoir nous arroger le droit d'émettre de dures critiques à son égard, nous ne serions vraiment rien, rien du tout. Chapeau bas, Messieurs, et qu'on comprenne enfin qu'il n'y a point eu de plus grand homme que Breton en ce siècle...

Vers 1975, l'écrivain a réitéré le crime de lèse indifférence, quand il a co écrit, avec son père, un livre intitulé *Le Surréalisme et la Bretagne* : « Ce qui m'a intéressé était d'aborder d'une façon peu pratiquée le surréalisme. Par un point de vue marginal (historique, biographique, par la petite histoire bretonne) »³³.

De son côté, Verheggen avoue « Cinq poèmes à voix cassées », publiés par Aragon dans *Les Lettres françaises* en 1967³⁴. Ces « cinq poèmes »

relativisme épistémologique absolu (Ponge), le primat de l'inachevé, le primat du formalisme, etc.

33. Ch. Prigent, entretien du 26 juillet 2006.

34. J.-P. Verheggen, communication téléphonique du 23 juillet 2006.

rappellent les pages engagées d'Aragon ou de Breton, pendant la guerre d'Espagne ou la Seconde Guerre mondiale. On y retrouve les ingrédients propres à la poésie surréaliste, dite de « résistance » : révolte politique, abus d'anaphores (comme dans le poème emblématique d'Éluard « Liberté »), métaphores de grand potentiel différentiel, rêve des opprimés unis contre l'opresseur. D'autres publications scellent la double vie peu cachée de Verheggen avec les surréalistes Belges, comme *Les Folies-Belgères* parues en 1990 et placées sous le patronage d'Achille Chavée. On pourrait encore évoquer les relations très particulières de Clémens à Paul Nougé et de Steinmetz à Breton.

À ce stade de l'étude, l'on entrevoit pourquoi n'a pas abouti le projet de Minière de consacrer un numéro thématique de *TXT* au surréalisme. La principale raison est que ce numéro ne pouvait voir le jour, sans menacer l'une des spécificités majeures du groupe : le refus d'aplanir, par un dire pédagogique explicite, la monstruosité de la pratique littéraire de ses membres. Porter atteinte à ce refus aurait remis en cause la définition de l'avant-garde comme irréductibilité urticante de lecture, héritée de Bataille, dont les *TXT* voulaient assurer la « défense et illustration ».

L'abandon du projet s'explique peut-être aussi par la variété des références masquées par le singulier « le surréalisme ». Ce singulier usuel s'avère un singulier collectif problématique. De quel surréalisme aurait-on parlé pour préciser un héritage ou une émancipation ? Du surréalisme canonique d'un Breton ? Du surréalisme corrosif des Belges (Nougé, Chavée) en rupture avec l'orthodoxie parisienne ? Du surréalisme carnavalesque d'un Artaud ou d'un Bataille vite mis au ban par Breton ? Ce pluriel surréaliste a pu faire apparaître un autre pluriel et une autre constellation, en lieu et place d'un groupe unifié : celui des *TXT*, chacun d'entre eux ayant en ligne de mire ses propres cibles (surréalistes)³⁵.

UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES

35. Cette première lecture a été proposée au colloque de Cerisy-la-Salle en août 2006. Elle a reçu, depuis, la confirmation des divers membres de la revue, dont celle de Claude Minière, pilier de cette aventure, que je n'ai pu contacter qu'après coup, à l'automne 2006.

DOCUMENTATION

UNE CORRESPONDANCE D'OUTRE-MANCHE

Lettres d'André Breton, Paul Éluard et Georges Hugnet à Herbert Read, présentées par Henri Béhar

Sommet de la politique d'internationalisation du surréalisme, concertée à Paris par André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret et leurs compagnons, une Exposition internationale du surréalisme s'est tenue aux Burlington Galleries de Londres du 11 juin au 4 juillet 1936. L'opération avait été conçue grâce à la rencontre de plusieurs artistes britanniques, déjà convertis aux idées défendues par le mouvement, et qui avaient surtout le mérite de parler le français. Herbert Read, poète et critique d'art (1893-1968), était déjà un théoricien reconnu de l'art moderne. Il s'est toujours considéré lui-même comme anarchiste, bien qu'à l'époque il ait penché vers le communisme, sans en épouser les thèses culturelles. Il avait parrainé la création d'*Unit One*, éphémère groupe d'avant-garde, et organisé plusieurs expositions dans les galeries londonniennes avant de prétendre montrer la peinture surréaliste à ses concitoyens. Roland Penrose (Londres, 1900-1984) photographe, peintre et poète, ami de Max Ernst, futur biographe de Picasso, avait jeté sa gourme de Quaker pour vivre à Paris depuis 1922. Il y avait épousé une Française, Valentine Boué, poétesse elle-même, et s'était lié avec les surréalistes. Ainsi avait-il accueilli Breton, sa femme Jacqueline et Max Ernst en mars 1935 au château du Pouy dans le Gers. À plusieurs reprises il achètera des livres et des tableaux d'Éluard et de Breton, pour les dépanner¹. Son retour en Angleterre coïncida avec la préparation de l'exposition, qu'il mena de pair avec Herbert Read et David Gascoyne. Ce poète anglais (Harrow, Middlesex, 1916-Newport, île de Wight, 2001), avait introduit le mouvement surréaliste en Angleterre avec son essai : *A Short Survey of Surrealism* (1935), qui passait aux yeux des surréalistes parisiens pour la seule présentation convenable de leur activité. Il fut le premier traducteur de Breton en anglais.

La rétrospective rassemblait trois cent soixante tableaux et objets, venant de quatorze pays. Elle eut une quantité inaccoutumée de visiteurs et obtint un grand succès. Éluard, Breton et Mesens (l'ami belge qui prenait

1. Voir son autobiographie : Roland Penrose, *80 ans de surréalisme, 1900-1981*, (trad. fr.), éd. Cercle d'art, 1983, 300 p.

pié à Londres où il n'allait pas tarder à ouvrir une galerie) avaient aidé à la sélection des œuvres, mais, pour ce qui est de l'Angleterre, les animateurs eux-mêmes admettent qu'ils ne furent pas très exigeants quant à l'orthodoxie surréaliste des œuvres. Il s'agissait plus d'un amalgame de diverses tendances modernes, profitant de la célébrité soudain admise, que d'un panorama représentatif du mouvement.

Outre l'allocution prononcée le soir du vernissage, reprenant notamment divers fragments de son texte sur le message automatique², Breton y lut, le 16 juin, sa conférence intitulée « Limites non-frontières du surréalisme³ ». S'il put entendre (sans bien l'analyser, faute de dominer la langue) celle que prononça Herbert Read, le 19 juin, sur « L'art et l'inconscient », il avait déjà quitté le sol britannique quand Hugh Sykes Davies traita, le 26, des rapports du surréalisme avec la science. Auparavant, le 23, l'ensemble du groupe avait été invité à un débat par l'Association internationale des artistes, organisation anglaise proche du parti communiste, l'équivalent de la française Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR). Excellent orateur, Hugh Sykes Davies y avait fait merveille, ainsi qu'Éluard avec deux mises au point. Ce dernier, à la suite d'un différend momentané, avait évité de croiser Breton et n'intervint que le 24 juin sur ce qu'il nommera « L'évidence poétique », tandis que Salvador Dalí traitait, le 1^{er} juillet, des fantômes authentiques.

Simultanément, dès le 24 juin, E.L.T. Mesens et Roland Penrose envoyaient à Breton des informations sur le déroulement de ces diverses manifestations, dont l'impact politique était évident, tout en l'assurant que sa présence à Londres avait donné l'impulsion nécessaire à la création d'un groupe surréaliste londonien, vivement appuyée par Éluard. Ils donnaient des détails sur l'avancement du quatrième *Bulletin international du surréalisme*, destiné à paraître dans la foulée. Ils lui faisaient aussi part d'un projet d'ouvrage abondamment illustré qui serait publié chez Faber & Faber sous la direction d'Herbert Read, dont Éluard devait l'entretenir davantage à son retour à Paris.

Le *Bulletin International du Surréalisme (BIS)*, brochure bilingue (anglais-français) dans un format anglais, différent des précédents, sortira en septembre 1936 sous la responsabilité du « Groupe surréaliste en Angleterre ». Composé par les artistes du lieu assistés de leurs invités français, il comporte illustrations, fragments d'allocutions, extraits de presse et articles collectifs sur dix-huit pages. Sa réalisation ayant été approuvée col-

2. On peut la lire sur le site atelierandrebretton.com.

3. Texte repris dans *La Clé des champs* (1953). Voir OC III p. 659-671 et les notes d'E.-A. Hubert p. 1338.

lectivement le 7 juillet, il indique lui aussi que le surréalisme atteint son plus haut période, après quoi il ne pourra que décliner, pense Breton.

Quant à l'ouvrage dirigé par Herbert Read, il parut chez Faber and Faber Limited à Londres en novembre 1936 sous le titre *Surrealism*. On en suivra l'élaboration dans la correspondance qui suit, acquise par la Bibliothèque de l'Université Victoria au Canada. Stephen Steele a bien voulu nous en communiquer une photocopie en nous confiant le soin de la publier, bien entendu avec l'accord des ayants droit que nous remercions ici. Pour une bonne compréhension de cet échange épistolaire, donné dans l'ordre chronologique, nous y avons intercalé les propres lettres de Read adressées à Breton, léguées par ce dernier à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Nous respectons la graphie des auteurs, sans faire suivre chaque faute du pédant [*sic*].

Surrealism, édité avec une introduction par Herbert Read et des contributions d'André Breton, Hugh Sykes Davies, Paul Éluard, Georges Hugnet, est un fort volume de 252 pages, orné de 96 illustrations hors-texte d'artistes tout bonnement classés par ordre alphabétique, d'Eileen Agar à Julian Trevelyan, évitant ainsi de les distinguer selon leur nationalité. Cela donne, en effet, une forte impression de communauté, en dépit de la diversité des techniques et des manières.

L'essai d'Herbert Read (p. 17-91) se veut, en quelque sorte, la version anglaise du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, d'ailleurs cité. S'adressant à un public britannique, il prend sa mentalité en considération, ce pourquoi il s'abstient de citer aucun des poètes et peintres du groupe surréaliste en France, à l'exception de Dalí, déjà fort connu en Angleterre. Il évoque le climat, anormalement chaud lors de l'exposition, la presse incapable d'en apprécier la nouveauté, et le public réel auquel il entend s'adresser désormais pour lui expliquer ce qu'est le surréalisme comme phénomène international. Une résurgence du romantisme, tel qu'il le définit par opposition au classicisme. Mais un romantisme antirationnel et anti-émotionnel, partant de la dialectique hégélienne pour la remettre sur ses pieds. Comme Marx a traité l'économie, il entend soumettre *L'Esthétique* de Hegel à même critique. Dans son panthéon littéraire figurent les poètes anciens anonymes, Shakespeare bien sûr, les poètes métaphysiques, les moralistes (dit-il) comme Byron et Swinburne, et les William Blake, Lewis Carroll, Edward Lear, Mathurin, Radcliffe, etc. En matière artistique, il convient de réévaluer les préraphaélites. Comme ses amis d'outre-Manche, il réserve un développement particulier pour l'objet trouvé. S'inspirant de Freud, qu'il cite longuement, il traite du rêve et de l'inspiration, donnant en exemple un poème personnel dont il dé-

code le contenu latent à la manière de Breton pour « La nuit du tournesol ». Enfin, il caractérise la morale surréaliste, vouée à l'amour et à la liberté. Si le surréalisme est bien une communauté, il ne saurait s'abstraire des conditions contemporaines : les mots d'ordre à la mode : réalisme socialiste, pureté de la race, nationalisme, lui semblent autant de menaces qu'il convient de surmonter par le merveilleux.

Aucun surréaliste orthodoxe (s'il en est) n'aurait trouvé à redire à une telle synthèse, aussi reçut-elle l'approbation de Breton. Le propos de celui-ci, que d'après la correspondance ci-après on suppose traduit par Sykes Davies et Penrose (p. 93-116), est identique au texte français (qu'on lira dans *La Clé des champs*), à l'exception d'une phrase finale, qui reprend un passage de son allocution d'ouverture. Au nom « des surréalistes de toutes nationalités », il adresse son « salut fraternel » aux artistes et poètes anglais qui « nous ayant donné récemment les plus émouvantes preuves de confiance à nos côtés et demain mettront en commun toutes leurs ressources spirituelles avec les nôtres »⁴.

La contribution d'Hugh Sykes Davies ; « Surrealism at this time and place » (p. 117-168) joue brillamment de la citation classique pour démontrer que le surréalisme est la seule attitude possible, aujourd'hui et maintenant, pour les poètes et les artistes en Angleterre. Considérant que la culture est le produit nécessaire des forces historiques, il soumet, à la lumière du matérialisme dialectique, la poésie anglaise du passé à la critique et, reprenant les termes mêmes de Breton, démontre que le surréalisme est la queue du romantisme, mais *sa queue préhensile*. S'appuyant sur l'exemple de Coleridge, principalement, il dégage les données fondamentales du surréalisme à ce moment (imagination, paranoïa critique, union des contraires). S'agissant du rapport de la poésie avec les mythes en formation, il objecte à la théorie de Marx que le mythe n'a pas cessé de croître avec l'essor industriel. Puis il met l'accent sur le roman noir dont le surréalisme serait l'héritier par la mélancolie et l'algolagnie. Considérant enfin que tous les poètes romantiques anglais ont été liés à la révolution, il affirme, en s'appuyant à nouveau sur Breton, que le poète à venir doit contribuer « au balaiement du monde capitaliste ». On imagine combien cette révolution tranquille et vivement argumentée devait plaire aux surréalistes, sinon aux Anglais eux-mêmes !

Ce sont bien les propos d'Éluard tenus aux New Burlington Galleries le 24 juin 1936 qui sont reproduits dans *Surrealism* (p. 169-183), à

4. Plutôt que de retraduire de l'anglais, nous citons ici le texte de l'allocution, référencé précédemment.

l'exception de cette phrase, devenue inutile dès lors que le titre avait été rectifié dans le volume : « On a, pour mieux toucher un public, jusqu'à ce soir hypothétique, annoncé cette conférence sous le titre "La poésie surréaliste". J'aurais préféré "L'évidence poétique"⁵. »

Enfin, l'étude de Georges Hugnet, « 1870 to 1936 » (p. 187-251), est une présentation de la poésie française entre ces deux dates, c'est-à-dire de Lautréamont et Rimbaud jusqu'à Éluard et Breton, sous l'angle surréaliste par conséquent, avec d'abondantes citations en français. Elle ne semble pas avoir été reprise par le poète, dans la mesure où elle relève du genre anthologique. À titre indicatif, voici les poètes cités : Lautréamont (la série des « Beau comme »), Rimbaud (« À ma sœur Louise Vanaen de Voringhem »), Charles Cros (« Si mon âme claire... »), Germain Nouveau (Le Baiser), Maeterlinck (« Je me souviens de toutes les mains... »), Saint-Pol-Roux (« Onde pour les orteils des fées »), Jarry (« Dans la forêt triangulaire... »), Apollinaire (À travers l'Europe), Reverdy (« Mon doigt saigne... »), Tzara (La grande plainte de mon obscurité trois), Picabia (Oiseau réséda), Marcel Duchamp (Teinturerie Rose Sélavy), Breton et Soupault (La glace sans tain), Jacques Vaché (« Il est dans l'essence des symboles »), Breton (Usine, Un homme et une femme...), Éluard (Les dessous d'une vie, « L'aventure est pendue au cou de son rival »), Soupault (Dimanche), Desnos (Langage cuit), Chirico (Une nuit), Picasso (« donne arrache tords et tue... »), Hans Arp (« La lâcheté de la force... »), Char (Métaux refroidis) Gui Rosey (Drapeau nègre), Mesens (« Jardin sauvage... »), Nougé (« Ils ressemblent à tout le monde »), Hugnet lui-même (L'heure du berger, « Je nie que les objets... »), Gisèle Prassinos (Souillure sarcastique), Alice Paalen (« Mes bêtes capricieuses... »), Henri Pastoureau (« Une fois mort... »), un fragment de Crevel, Benjamin Péret (Bâbord pour tous, Ma main dans la bière, Source), Dalí (Le Grand masturbateur), et enfin deux poètes hors du surréalisme : Saint-John-Perse (Chanson) et Roussel ? Le dernier mot appartient à Éluard et Breton avec un extrait de *L'Immaculée Conception*.

L'Exposition internationale, la livraison spéciale du *BIS* et ce volume, tout concourt à l'idée que le surréalisme est bien implanté en Grande-Bretagne, avec ses théoriciens, ses peintres, ses poètes. L'enthousiasme ne résista pas aux violents coups de l'Histoire. Le bilan de cette rencontre et de ces échanges a pu être tiré par E.L.T. Mesens au début de la guerre :

[...] *La défection d'un Gascoyne, l'indifférence de Hugh Sykes Davies, la molle duplicité d'un Herbert Read, toutes phases douloureuses et trop longues à*

5. Paul Éluard, « L'évidence poétique » (1937), OC I, « Pléiade », p. 515.

t'expliquer. [...] J'ai fait, avant la guerre autant qu'à présent, des efforts énormes pour faire vivre réellement un groupe surréaliste dans ce pays. Mais je me heurte toujours aux mêmes difficultés : dilettantisme, égoïsme, individualisme pseudo intellectuel, soif de petits succès personnels. J'ai été soutenu (mais pas assez fermement) régulièrement par Roland, par Jennings et récemment par Onslow-Ford dont j'aime le jeune enthousiasme. Herbert Read est perdu pour toujours pour nous⁶.

En dépit de ce tableau pessimiste, il n'entend pas en rester là, et prévoit déjà de « faire quelque chose » avec Penrose, J.-B. Brunius, S. W. Hayter, Henry Moore et Paul Nash. C'est là un chapitre sur lequel nous reviendrons, à l'aide d'autres documents récemment apparus⁷.

H. B.

[Pièce n° 1, Breton à Read, 1-VII-36]

Mon cher Ami⁸,

je garde un souvenir assez ému de nos rencontres pour, recevant ce matin votre lettre au sortir de chez moi, m'être arrêté dans la rue pour en prendre connaissance tout d'une traite. Vous êtes un des hommes dont le regard seul m'inspire toute confiance et avec qui je me sens d'emblée en communication. Il m'a été très particulièrement cruel à Londres que nous ne puissions nous entendre mieux au moyen des mots, que nous soyons contraints de n'échanger que des vues superficielles sans parvenir à toucher au fond de la vie. Mais je sais que nous nous reverrons et que ces obstacles entre nous finiront par être surmontés. Je vous dis tout de suite à bientôt.

Il me faut vous faire connaître mon sentiment sur le projet dont vous me faites part et dont Paul Éluard m'avait entretenu très rapidement. En

6. Extraits d'une lettre adressée de Londres par Mesens le 18 avril 1940 à Breton, alors en cantonnement à Poitiers

7. Pour une situation générale du surréalisme en Grande Bretagne et de l'exposition de 1936, on lira les ouvrages de Michel Remy : *British Surrealism Fifty Years On*, The Mayor Gallery, London, 1986, 72 p. [catalogue de l'exposition du cinquantenaire] et *Surrealism in Britain*, Ashgate. Aldershot, Hants & Brookfield, Vt., 1999, 404 p., 172 ill.

8. Lettre d'André Breton, 42 rue Fontaine Paris (ix^e) à Herbert Read, à Londres. Manuscrit autographe, daté et signé, recto-verso sur une feuille 21x27, cote HR/AB-1-2.

lui répondant hier je lui exprimais mon accord de principe mais les précisions que m'apporte votre lettre m'obligent à changer d'avis.

Je n'admets pas les « exigences » de MM. Faber & Faber. Je les admets d'autant moins qu'ils sont responsables de l'édition du petit volume « What is Surrealism⁹ ? » que je trouve désolant. Ces messieurs, qui ont pris la liberté de pratiquer sans me consulter des coupures dans mes textes et n'ont pas même cru bon de signaler ces coupures par des lignes de points, qui ne m'ont fait tenir de contrat qu'après la publication du volume (contrat que je n'ai pu me décider à leur retourner signé) ne sont aucunement fondés à vouloir m'imposer leurs volontés. Je n'arrive pas à comprendre qu'ils aient agi si légèrement envers moi, n'aient pas encore commencé à me verser de droits d'auteur, etc. Tout, de cette brochure parue en anglais sous ma signature, m'est étranger : le choix des textes, la présentation, les illustrations, la censure. Je ne m'y reconnais aucunement. J'estime que la nouvelle prétention de ces messieurs : donner un tour spécifiquement anglais au surréalisme est ridicule, et qu'aucune nécessité commerciale n'est de nature à la justifier. Je ne vois aucun inconvénient, loin de là, à ce qu'un livre comme celui qu'ils envisagent paraisse en octobre pourvu que ce soit sans ma collaboration. Autant je verrais d'intérêt à ce qu'un de mes livres parût intégralement en traduction anglaise (les manifestes, Nadja ou les Vases communicants¹⁰), autant je déplorerais qu'on recommençât à en prendre avec ce que j'écris (ce que je pense) pareillement à son aise. J'estime que des occasions meilleures me seront offertes, par la suite, de m'exprimer en dehors de France. Je suis disposé à les attendre. Les droits d'auteur envisagés pour la collaboration française à un tel ouvrage me paraissent, par ailleurs, absolument insuffisants.

Vous savez sans doute, mon cher Ami, que j'ai toujours agi avec un extrême désintéressement en pareille matière et que, depuis quinze ans au moins, je n'ai eu d'autre souci que de servir, même à mes dépens, l'intérêt collectif qui est en jeu dans le surréalisme. Paul Éluard est exactement dans le même cas que moi. Il faut, pour que je me rebelle cette fois, qu'on me paraisse ne tenir aucun compte de ce que je suis.

Puis-je vous prier de faire part de ces objections définitives à Éluard¹¹ ? Encore une fois je désire très vivement que mon manque de

9. *What is surrealism ?* traduction anglaise par David Gascoyne de l'ouvrage de Breton : *Qu'est-ce que le surréalisme ?* parue à Londres en 1936 chez Faber, 90 p.

10. Les *Manifestes* ont été traduits en anglais par Richard Seaver et Helen Lane, en 1969 ; *Nadja* par Richard Howard en 1960, *Les Vases communicants* par MaryAnn Caws en 1992.

11. À cette date, Éluard se trouve dans le Midi avec Man Ray (voir sa lettre du 28 juillet 1936), ce qui explique la demande de Breton.

participation à l'entreprise dont nous parlons ne vous empêche pas, Hugh Sykes Davies¹² et vous, d'y donner suite en ce qui vous concerne. Je me tiens à votre disposition pour vous fournir toute la documentation photographique qui peut vous être utile.

Ma femme vous adresse son très bon souvenir.

Croyez-moi, je vous prie, de tout cœur [...]

[Pièce n° 2, Read à Breton, 21-VII-36]

Mon cher Ami¹³,

J'étais très heureux à entendre de Penrose que vous écriverez un article pour le livre, et je l'attends avec impatience. Le livre va bien ici : j'ai écrit mon introduction, et pour la plupart les photographies sont assemblées. Il manque seulement les photographies des objets¹⁴ que Man Ray a promis et deux ou trois autres que Penrose cherchera quand il vient à Paris la semaine prochaine.

L'affaire de la brochure est plus difficile. Je m'engage dans une discussion assez aigüe avec MM. Faber & Faber. Ils prétendent :

Qu'ils avaient attendu de vous une brochure originale, écrit exprès pour l'exposition.

Qu'en effet ils avaient reçu des extraits discontinus de vos livres imprimés.

Par conséquent ils voudraient donner à la brochure une allure convenable.

Ils nient qu'ils avaient fait des coupures dans les textes. C'est seulement les indications d'origine qu'ils avaient supprimé.

Pourquoi n'avaient-ils pas demandé votre accord ? À cette question ils répondent :

12. Membre du groupe surréaliste anglais, Hugh Sykes Davies (1909-1984) a pris part à l'exposition de Londres en 1936 et publié son article « Biologie et Surréalisme » dans *BIS (Bulletin International du Surréalisme)*, Londres, 1936, p. 13 et 15. Voir le texte dans *Mélusine* XXVII, p. 120, et le commentaire de Jean Vovelle, *ibid.*, p. 121-134.

13. Lettre d'Herbert Read, 3 The Mall Parkhill Road London NW3 Gulliver 4538, à André Breton. [BLJD, BRT 2, 2412, 1-2].

14. Le 9 septembre, Man Ray lui adressera les clichés des objets mathématiques, auparavant publiés dans *Les Cahiers d'Art*, ainsi que de ses peintures. Finalement, le livre contiendra quatre reproductions de Man Ray : *Promenade* (1916), *Cadeau* (1921), *Object* (1933), *The Orator* (1935) et un objet mathématique (surface plane de Kummer) photographié par Man Ray.

Que le temps était très court, et qu'ils avaient entendu que Penrose et Gascoyne possèdent le droit à traiter pour vous.

J'ai dit que je crois que vous préférez le paiement net au lieu d'un pourcentage, mais ils répondent que les conditions qu'ils proposent sont « standard English terms », et ils ne voient aucune raison pour les varier.

Mais ils offrent un contrat un peu plus simple qu'autrefois. Gascoyne est payé une somme nette de £10 pour la traduction, et en dehors de ça, vous recevrez 10 % de toutes exemplaires (sur le prix de 2 shillings chaque exemplaire). Gascoyne a déjà reçu son paiement, et je crois qu'il y est une somme de £15 à votre crédit.

Ils m'avaient demandé à vous expliquer que les droits sont seulement pour ces extraits, et ne touchent pas les droits dans les livres intégraux desquels les extraits sont fait.

Le contrat est ci-joint, et à mon avis il faut que vous le signez et ainsi liquider l'affaire. Et peut-être il faut dire que je parle seulement dans votre intérêt. C'est vrai que Faber & Faber avaient été mes éditeurs mêmes, mais depuis deux années je me tiens à l'écart. Nous avons querellé exactement sur la question de l'intervention littéraire des éditeurs (un véritable scandale dans ce pays). Mais néanmoins il faut admettre que Faber & Faber restent les meilleurs éditeurs pour les livres d'art.

J'espère que Éluard a fait à vous des explications plus nuancées sur toutes ces choses. C'est difficile pour moi à mouver avec grace dans cet armure d'une langue étrangère.

Je reste en sympathie parfaite et vous remercie mille fois pour votre lettre si amicale et généreuse.

With all good wishes, and with kindest regards to Madame Breton.

Yours ever

Herbert Read

[Pièce n° 3, Breton à Read, 25-VII-36]

je viens de lire¹⁵, sur l'épreuve du Bulletin¹⁶ que m'adresse Roland

15. D'André Breton, Rue Le Bourgo LORIENT (Morbihan), à Herbert Read. Lettre manuscrite autographe datée dimanche 25 juillet 1936, et signée sur une feuille 21x27, recto-verso, cote HR/AB-3 et 4.

16. Il s'agit du *Bulletin International du Surréalisme (BIS)*. La Déclaration d'Herbert Read au débat organisé par l'Artist's International Association « sur les aspects sociaux du surréalisme » (Conway Hall, Londres, 23 juin 1936) occupe les pages 7 à 13 (en anglais et en français). Dans une lettre du 24 juin 1936 adressée de Londres à A. Breton, E.L.T. Mesens lui relate cette séance à l'AIA. S'il connaissait le discours de Read qu'il avait déjà traduit, celui de H. Sykes Davies fut une révélation. Il conclut que la séance a tourné à

Penrose, votre déclaration à l'« Artists International Association », déclaration qui exprime ma propre pensée sous la forme même que j'eusse souhaité lui donner en pareil cas et me laisse sur une impression de lumière et d'entente entre nous si parfaite que je ne puis tarder à vous en faire part. Cette partie du bulletin, dans laquelle se trouve incluse une partie de la conférence de Hugh Sykes Davies¹⁷ ne me laisse rien à désirer sous aucun rapport. Ce sont ces deux textes que j'attendais le plus impatientement de connaître pour savoir comment m'orienter dans la nouvelle contribution¹⁸ que vous m'avez demandée au livre de Faber & Faber dans lequel je suis heureux de penser que nos noms voisineront comme nos pensées s'accordent si parfaitement déjà. Force me sera malheureusement de vous faire attendre ces pages encore quelques jours : je suis, en effet, loin de Paris et je vis dans des conditions peu propices à une concentration mentale de quelque durée¹⁹. Mais j'espère bien ne pas être inexact si je vous annonce mon envoi pour la date limite du 15 août.

Ci-joint le contrat signé sous sa nouvelle forme. Je vous remercie de toute la peine que vous avez prise pour me fournir ces explications acceptables des éditeurs et pour m'obtenir de meilleures conditions²⁰. Vouddriez-vous avoir encore l'extrême gentillesse de les prier de m'adresser d'urgence les £ 15 que, me dites-vous, ils tiennent à ma disposition (ceci surtout afin que le manque actuel d'argent ne soit pas un obstacle à l'entreprise du nouveau travail qu'ils attendent de moi). Je vous remercie de tout cœur.

Voudrez-vous encore prier Hugh Sykes Davies de me faire parvenir dès la publication quelques exemplaires du bulletin dont j'ai hâte de connaître l'aspect définitif ?

Ma femme vous adresse son souvenir très amical.

Croyez-moi, mon cher Ami, de tout cœur
vôtre

André Breton

l'avantage des surréalistes sur ces homologues de l'AEAR.

17. Les extraits de la conférence « Biologie et surréalisme » prononcée le 26 juin par Hugh Sykes Davies occupent les pages 13 et 15 du *BIS*. Voir la note ci-dessus.

18. Cette contribution, que Breton n'enverra qu'en septembre, s'intitulera « Limites non-frontières du surréalisme ». Traduite en anglais et publiée dans le volume conçu par Herbert Read, elle est recueillie dans *La Clé des champs*.

19. Comme l'indique l'adresse portée au bas de la lettre, Breton est avec Jacqueline et sa fille, chez ses parents, à Lorient. Les tensions avec sa femme sont vives (*cf.* l'épisode du Fort-Bloqué dans *L'Amour fou*, chap. VI).

20. Herbert Read a joint ce contrat à la lettre du 21 juillet 1936.

[Pièce n° 4, Éluard à Read, 28-VII-36]

Mon cher ami²¹,

je suis parti de Paris deux jours après mon retour de Londres. J'ai profité d'une invitation de Man Ray qui avait à travailler dans le Midi. Je n'ai eu malheureusement que le temps de voir Breton. Penrose a dû vous dire qu'il acceptait de collaborer à votre livre. Il a quitté Paris en même temps que moi pour la Bretagne²².

À St Raphaël, je suis tombé malade et j'ai été obligé de quitter le bord de la mer. Je n'ai reçu mon courrier de Paris qu'hier et maintenant je suis tourmenté à l'idée que vous êtes si pressé de ces photos qui vous manquent. Si Breton rentre à Paris, peut-être pourriez-vous lui écrire ce que vous désirez exactement. Il a un assez grand nombre de photos et se fera un plaisir de vous les prêter.

Pour mon texte, vous n'aurez qu'à en demander la traduction à George Reavey²³. Pour le texte sur la poésie, nous n'avons pas encore décidé à qui nous le demanderons, mais j'attends l'accord de Breton à ce sujet et je peux vous assurer qu'il sera prêt très rapidement²⁴.

Si vous comptez toujours inclure dans votre livre des poèmes de peintres (Arp, Picasso, Ernst, Chirico, Dalí, Penrose, Jennings, Magritte et aussi Giacometti) il me sera facile de vous les faire envoyer de Paris.

Je n'ai vraiment pas pensé que tout votre livre devrait être prêt si vite et que vous voudriez avoir tout préparé avant le 8 août. Il est bien dommage que je ne serai pas à Paris quand vous y passerez. J'aurais eu tant de plaisir à m'y promener avec vous et à vous recevoir chez moi.

J'ai été très touché de votre si aimable lettre. Je serais infiniment désolé si vous deviez, par ma faute, être contrarié dans la préparation de votre volume. Avez-vous un titre ? Je vais m'appliquer à en trouver un ou

21. Lettre d'Éluard à Read, datée : Mougins, le 28-7-36. 1 feuille 14,5x19 cm, recto-verso, cotée HR/PE-1-2.

22. Comme chaque année, Breton passe le mois de juillet à Lorient chez ses parents, en compagnie de Jacqueline.

23. George Reavey (Vitebsk, 1907-Londres, 1976), poète, éditeur et traducteur, s'installe à Paris en 1929 où il fonde une agence littéraire, se lie avec Beckett et Paul Éluard dont il traduit un bon nombre de poèmes sous le titre *Thorns of Thunder*. De retour à Londres, il participe aux activités du groupe surréaliste anglais et signe le *Bulletin International du surréalisme*. Pour des raisons idéologiques, il s'éloigne du mouvement dès 1939.

24. Les deux poètes tomberont d'accord sur le nom de Georges Hugnet, auteur d'une *Petite Anthologie poétique du surréalisme* (éd. Jeanne Bucher, 1934), qui se fera un plaisir d'assurer une nouvelle présentation sous le titre « 1870 à 1936 ».

plusieurs²⁵. Même s'ils ne sont pas bons, peut-être vous en suggéreront-ils un.

Je ne reste ici que quelques jours. Écrivez-moi donc de suite, sans m'en vouloir d'avoir été si longtemps à vous donner signe de vie. Encore une fois, la faute en est à la personne qui devait me réexpédier mon courrier.

Nusch et moi regrettons nos amis anglais. Le 8 vous allez en Suisse²⁶, mais quand revenez-vous ? Nous serons alors, je pense, à Paris. Ne nous oubliez pas. Écrivez à ce moment rue Legendre.

Et croyez-nous très affectueusement vôtres

Paul Éluard

Paul Éluard-Grindel
chez Sauvard-Wilms
à Mougins (Alpes-Maritimes)²⁷

[Pièce n° 5, Éluard à Read, 29-VII-36]

Je serais très heureux de recevoir un de vos livres ici²⁸

29-7

Cher ami

Je crois que vous aurez toutes les photos. Je demande à un de mes amis très au courant de la peinture surréaliste de les chercher chez les photographes à Paris. Vous les auriez bientôt.

Pour Picasso, demandez à Zervos²⁹ de vous en communiquer un choix des plus récentes. Si vous promettez de les lui rendre, il vous les enverra.

Votre

Paul Éluard

Et pardon aussi de ne pas vous infliger mon anglais incompréhensible³⁰ !

25. Le titre finalement retenu par H. Read est on ne peut plus bref et désignatif : *Surrealism*.

26. Herbert Read sera en effet au château de La Sarraz (canton de Vaud) en compagnie de Max Ernst.

27. Adresse verticalement sur la marge gauche de la feuille.

28. Cette phrase est rajoutée en haut à droite sur la feuille, manuscrit autographe datée et signée, recto seul, 14,5x19 cm (cotée HR/PE-3)

29. Christian Zervos (Argopoli, 1889-Paris, 1970), fondateur et animateur des *Cabiers d'art* et de la galerie du même nom, située 14 rue du Dragon, de 1929 à sa mort. Auteur d'un monumental catalogue raisonné et illustré de l'œuvre de Picasso (34 vol. 1949-1984).

30. Ajout en bas, à gauche.

[Pièce n° 6, Éluard à Read, 5-VIII-36]

5 août 1936

mon adresse jusqu'au 15 août : chez Mme Lise Deharme³¹

Les Salins Saint-Tropez (Var)

Cher ami³²,

par le même courrier, vous recevrez dix photos des principales œuvres de Max Ernst et 2 de Chirico³³. Je n'ai pas encore celles de Dalí, Picasso et Bellmer, mais je compte vous les envoyer demain.

Espérons qu'il ne sera pas trop tard. Picasso et moi aurions beaucoup tenu à ce que « Le Crayon qui parle » (l'aquarelle de l'Exposition), soit dans le livre³⁴. J'en avais remis une photo à Penrose.

Je vous souhaite de bonnes vacances et espère vous voir à Paris à votre retour.

De tout cœur vôtre

Paul Éluard

Georges Hugnet fera le texte intitulé : La Poésie surréaliste³⁵.

[Pièce n° 7, Read à Breton, 13-VIII-36]

Mon cher Ami³⁶,

Je suis ici à La Sarraz avec Max Ernst. Pour une grande partie du temps, nous jouons le croquet, mais il est trop fort pour moi – il est tout à fait olympique.

31. Lise Deharme (1898-1980), la « dame au gant » de *Nadja*, a longtemps fréquenté le groupe surréaliste et accueilli ses amis chez elle, à Montfort-en-Chalosse ou encore dans ses résidences de vacances.

32. Lettre manuscrite autographe sur une feuille 14x19 cm, recto seul, coté HR/PE-4.

33. *Surrealism* contient cinq reproductions de Max Ernst : *Le Rossignol chinois* (1920), *Deux Enfants menacés par un rossignol* (1922), *Figure humaine* (1931), *Jardins gobbe-avions* (1934), *Tête double* (1936) et quatre de Chirico : *Place* (1913) coll. Paul Éluard, *Le Cerveau de l'enfant* (1914) coll. André Breton, *L'Oracle* (1914) coll. Peter Watson, *L'Ange juif* (1915) coll. Roland Penrose, *L'Ange juif* (1917) coll. René Gaffé. On sait que ce dernier n'intéresse plus les surréalistes après 1925.

34. *Le Crayon qui parle*, aquarelle de Picasso (1936) figure bien dans *Surrealism* comme provenant de la Collection Paul Éluard.

35. Phrase verticale sur la marge gauche. Le texte définitif s'intitule : « 1870 to 1936 », dans *Surrealism*, p. 185-251.

36. Lettre datée : « Château de La Sarraz/ Canton Vaud/ La Suisse/ 13-viii-36 », signature autographe [BLJD, BRT 2, 2413, 1-2].

Je regrette beaucoup que je n'ai pas écrit avant que je quitte Londres, mais j'espère que vous avez reçu le chèque de MM. Faber ; ils m'avaient promis de vous rendre le jour même que je les téléphone.

Roland m'a donné vos renseignements pour le livre "Surrealism". J'ai fini mon introduction, et Sykes Davies son article ; nous manquons seulement une douzaine de photos et les articles de vous et Hugnet. Je crois que les photos viennent toute suite et si les deux articles arrivent en Angleterre pas plus tard que le 25 de ce mois, ça sera bien. Mais je ne reviens à Londres avant le 2 septembre, ainsi il soit mieux à envoyer les textes à Sykes Davies, qui habite à ce moment chez Roland, 21 Downshire Hill. Il m'a promis à mettre le travail de traduction en train immédiatement.

J'espère que vous trouverez mon introduction pas moins agréable que vous avez trouvé mon déclaration à l'Artists International Association. Penrose, Davies et Jannings l'avaient donné leur approbation.

J'ai peur que mon français est plus exécrable que jamais, et pour le moment je ne l'infligerai avec vous de plus.

With all good wishes
Your ever

Herbert Read

[Pièce n° 8, Hugnet à Read, 3-IX-36]

3 septembre 1936
1 Square Léon Guillet
Paris, 15

Cher monsieur,

J'ai déjà écrit à Sykes Davies pour lui dire que mon texte sur la poésie surréaliste était prêt, qu'il se trouvait à la dactylographie et qu'il allait le recevoir sous peu. Or, Paul Éluard m'écrit ce matin qu'il revient sans doute samedi du midi et que je diffère mon envoi afin d'y joindre, dit-il, des poèmes de peintres³⁷ qu'il vous a promis ainsi que des photos de Dalí et de Picasso. Il me prie de vous en faire part. Ainsi donc vous recevrez cet envoi dès son retour ; nous ferons diligence.

37. Des poèmes de peintres dont il était question dans la pièce, il ne restera que « Une nuit » de Chirico, un fragment de Picasso et un poème d'Arp, publiés en français dans l'essai d'Hugnet (*Surrealism*, p. 224-227).

A propos de mon texte – contenant d’abondantes citations – je dois vous dire que, à la suite d’une lettre de moi, Sykes Davies a écrit que ce serait un trop long et trop important travail de traduire aussi les citations. Le fait est qu’elles offrent en général une certaine difficulté à la traduction et que plutôt que de les traduire à la hâte, il vaut mieux les laisser telles quelles³⁸. Pour mon texte, je ne sais qui se chargera de sa traduction, mais je vous serais reconnaissant de la surveiller afin d’éviter des contresens graves. Il faut que je vous dise aussi que, étant donné l’ampleur du sujet que j’avais à traiter et la sorte de petite anthologie poétique que forme mon texte, celui-ci dépasse un peu les bornes que j’avais prévues. Je pense que cela ne sera pas un inconvénient, « Surréalisme » étant, je crois, un assez gros volume où tout pourra prendre place. Au reste, on pourra gagner de la place en imprimant les poèmes cités en petits caractères itali-ques comme, d’ailleurs, cela se fait communément. J’espère que mon texte remplira son rôle. Je me suis efforcé, très rapidement, à l’aide de citations et de commentaires, de faire saisir immédiatement ce qu’est la poésie surréaliste et sa portée, tâche qui, telle qu’elle se présentait, offrait bien des difficultés, je vous assure.

Bref, c’est à vous que je ferai parvenir mon envoi auquel je joindrai celui d’Éluard. Et ceci le jour même du retour d’Éluard. C’est vous dire que vous aurez tout à temps, me semble-t-il.

Je suis heureux de l’occasion qui m’est donnée de vous féliciter personnellement de votre activité à Londres et tout spécialement de votre déclaration reproduite dans le Bulletin International du Surréalisme paru à Londres. Ainsi donc, je vous prie de croire à ma vive sympathie. Votre

Georges Hugnet

P.-S. Pourriez-vous me faire parvenir quelques exemplaires de ce bulletin que je distribuerai autour de moi à des gens que cela intéresse ? Merci d’avance.

[Pièce n° 9, Éluard à Read, 7-IX-36]

Mon cher ami³⁹,

Je suis rentré à Paris il y a deux jours et j’ai été désolé d’apprendre que vous étiez déjà passé. J’aurais eu tant de joie à parler avec vous de tout ce qui nous intéresse.

38. C’est le parti qui sera adopté. Les citations apparaissent en français, sans traduction, et dans le même corps que l’ensemble dans le texte publié.

39. Lettre autographe manuscrite datée 7 Sept. 1936, signée, une page recto-verso, 16,5x21,5 cm.

Je me suis immédiatement occupé de votre livre, vu Breton, Hugnet. Ce dernier a envoyé, sur mes conseils, son article à Penrose qui se chargera de le traduire. Les citations resteront en français. Je crois, comme nous l'a écrit Sykes Davies, qu'il faudrait, pour bien les traduire, un temps considérable. Dans son article, Hugnet fait d'abondantes citations (qui pourront être imprimées en petits caractères) et parmi celles-ci, les poèmes de peintres sont reproduits. Il sera par conséquent inutile, je crois, d'en reproduire par ailleurs.

Pour le poème de Picasso que vous avez, vous pourriez l'ajouter à la suite de celui que cite Hugnet.

Vous avez dû recevoir « le Crayon qui parle » et des photos de Dalí⁴⁰. Ci-joint encore quelques photos qui pourraient vous servir, notamment pour faire une page de Cadavres exquis dont deux au moins groupent une brillante collaboration (celle de Picasso est précieuse et rare). Vous n'auriez que deux photos à faire⁴¹.

Breton et moi aimerions beaucoup qu'on ne coupât point dans l'article d'Hugnet, texte ou citations où tout nous paraît indispensable. Il est long, mais extrêmement complet. Son titre est : « De 1870 à 1936 ».

Tenez-moi au courant de tout. Je vais ce soir chez Man Ray et j'espère y trouver quelques photos qui seraient de nature à rendre le livre plus sensationnel⁴².

Je vous remercie de tout mon cœur pour *The Green Child*⁴³ que je vais lire.

Croyez-moi votre affectueux et dévoué

Paul Éluard⁴⁴

[Pièce n° 10, Éluard à Read, 10-IX-36]

Mon cher Read⁴⁵,

merci des épreuves que je vais vous renvoyer. Voici les 2 photos promises.

40. Pour Dalí, *Surrealism* donne : *Daybreak* (1930), *La Profanation de l'hostie*, [*Faubourgs de la ville paranoïa-critique*] (1935), *Dessin* (1936).

41. Cette phrase en ajout par le travers.

42. Deux jours après, le 9 septembre, Man Ray envoie à H. Read des photos d'objets mathématiques et lui signale qu'Éluard a pris des reproductions de ses peintures que son correspondant devait déjà posséder (lettre autographe datée signée, cote 61/171/1).

43. *The Green Child. A romance*, publié par H. Read en 1935 à Londres chez William Heinemann, 256 p.

44. Formule de politesse et signature en marge gauche, verticalement.

45. Lettre manuscrite autographe, datée 10.9.36, signée, recto, cote HR/PE-7.

Je vous signale qu'il serait excessif, à mon avis, de faire figurer Léonor Fini⁴⁶ dans votre livre. Cette personne vient en effet d'exposer à la Biennale de Venise et s'était donné la peine de faire des paysages pour figurer dans la section « Paysages ».

Très affectueusement vôtre

Paul Éluard

[Pièce n° 11, Éluard à Read, ?-IX-36]

mardi

Mon cher Read⁴⁷,

en hâte, voici quelques documents de premier ordre trouvés chez Man Ray, surtout le buste rétrospectif de Dalí qui a tant fait sensation.

Voudrez-vous me renvoyer les documents qui ne vous serviront pas.

Je tâcherai de vous envoyer encore ces jours-ci un collage de moi, ainsi qu'il y ait des poètes-peintres comme il y a des peintres-poètes⁴⁸.

Très amicalement à vous.

Paul Éluard

54 rue Legendre, Paris 17^e

Avez-vous une photo d'un tableau de Valentine Hugo⁴⁹, qui est indispensable ? Dites-moi si quelque chose vous manque encore ?⁵⁰

[Pièce n° 12, Éluard à Read, ?-IX-36]

Voici⁵¹, mon cher ami, les dates que vous me demandez :

Dalí : Daybreak (collection Éluard) 1930

Ernst : Sculpture : 1936

46. Léonor Fini (Buenos Aires 1908-Paris, 1996), peintre formée en Italie, elle s'installe à Paris en 1933 où elle se livre à l'automatisme et se rapproche du groupe surréaliste. Elle prend part à l'Exposition de Londres en 1936. Comme on peut en juger, son amitié avec Éluard ne fut pas sans éclipses. H. Read a néanmoins maintenu une reproduction de *The white weapon*, 1936 dans *Surrealism*.

47. Lettre manuscrite autographe s.d., signée, recto, cote HR/PE-8.

48. *La Nuit vénitienne* dont le titre rappelle une pièce de Musset (1832) est un collage (peu connu) de Paul Éluard, reproduit dans *Surrealism*.

49. Valentine Hugo (Boulogne-sur-Mer 1887-Paris, 1968), très liée aux surréalistes, elle fut un temps la compagne d'André Breton et participa de 1930 à 1936 aux activités du groupe. *Surrealism* reproduit son *Portrait d'Arthur Rimbaud* (1933).

50. Ajout en marge gauche, verticalement.

51. Lettre autographe signée sur papier à en-tête des Éditions Cahiers d'Art 14 rue du Dragon – Paris VI^e, cote : HR/PE-9.

Valentine Hugo : Portrait de Rimbaud 1933

Éluard : La Nuit vénitienne 1934

Oui, dans mon texte, c'est Donatien Alphonse François de Sade qu'il faut lire. Frederick est une coquille oubliée par Man Ray.

Madame Barr⁵², qui est ici, vous demande d'insister auprès de Faber and Faber pour que le livre soit prêt et parvienne au Museum of Modern Art et dans les librairies de N. Y. pour l'ouverture de l'exposition surréaliste, vers le 20 novembre.

Je vois Penrose tout à l'heure.

De tout cœur vôtre

Paul Éluard

[Pièce n° 13, Éluard à Read, ?-IX-36]

Cher ami⁵³,

Tout me paraît parfait dans ce que vous me dites avoir pu insérer dans le livre. Je suis très content que mon collage y figure. Me voici enfin concurrent des peintres.

Max Ernst, qui est avec moi, me dit qu'il va encore écrire à Gaffé⁵⁴ pour « Vive la France ». Il vous fait ses amitiés.

Et j'y joins les miennes,

Paul Éluard

Pour le chèque qui serait très souhaitable en ce moment, voulez-vous dire à Faber de l'établir au nom d'André Breton. Merci.

[Pièce n° 14, Breton à Read, 3-X-36]

entièrement d'accord⁵⁵ pour la suppression que vous avez décidée⁵⁶. Je regrette seulement que deux ou trois jours ne me soient pas accordés

52. Épouse d'Alfred Barr, conservateur du Museum of Modern Art à New York, organisateur de l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*.2001

53. Lettre manuscrite autographe, signée, 21x27 cm, cote HR/PE-10.

54. René Gaffé (1887-1968). Fondateur du quotidien *L'Écho belge*, critique d'art, écrivain, il fut un collectionneur exemplaire, notamment en art primitif. Il entretenait des liens étroits avec les surréalistes. Il acheta bien des œuvres à André Breton et Paul Éluard.

55. Lettre manuscrite autographe datée : Paris, le 3 octobre 1936, signée, sur une feuille 21x27, recto-verso, cote HR/AB-5.

56. L'édition anglaise (de même que la française, par la suite) contient une ligne de points de suspension, p. 113, à la suite d'un très long paragraphe consacré au « mythe collectif ».

pour faire revoir la traduction par quelqu'un qui puisse s'assurer de sa parfaite fidélité car mon regard est tombé, par le plus grand hasard, page 123, dixième ligne sur une inexactitude : ce n'est pas du « Moine » que « se souviendra longuement Baudelaire et qui... », etc., mais de « Melmoth⁵⁷ » ; c'est assez important pour que je craigne d'autres erreurs que mon ignorance de l'anglais ne me permet naturellement pas de découvrir. Aussi vous saurai-je un gré extrême de vouloir bien une dernière fois confronter la version anglaise avec le texte français, pardonnez-moi. Je désirerais, par ailleurs, que l'on disposât en épigraphe la phrase suivante⁵⁸ (en petits caractères) :

« La fille de Marx, Éléonore Marx-Aveling, écrit dans ses souvenirs que son père était un grand admirateur de Heine. Il aimait autant l'homme que ses œuvres et était fort indulgent pour ses faiblesses politiques. Il disait que les poètes sont des originaux, qu'il faut les laisser aller leur chemin à eux, et qu'on ne doit pas leur appliquer la même mesure qu'aux gens ordinaires ».

(Grünberg : Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiter-bevegung, t. IV, 1913, p. 215-219).

Roland Penrose vous aura parlé de mon intention de publier très prochainement une anthologie de l'Humour noir⁵⁹ et de l'aide extrêmement précieuse que j'attends de vous. Merci de tout cœur.

J'espère, en effet, que la « dévaluation⁶⁰ » va nous être très favorable. Vous êtes charmant de penser à cela.

57. En effet, on lit dans « Limites non frontières » : « Ce même *Melmoth* dont se souviendra longuement Baudelaire » (*La Clé des champs*, OC III 666). *Melmoth ou l'Homme errant* est un roman de Charles Robert Maturin (1820), à ne pas confondre avec *Le Moine* de M. G. Lewis (1796), autre roman gothique. La phrase est évidemment corrigée à la page 107 de *Surrealism*.

58. Cette épigraphe, traduite en anglais dans *Surrealism*, p. 94, ne figure pas dans le texte français.

59. Achevée dans sa première version en 1936, ce que confirme la présente mention, l'*Anthologie de l'humour noir* ne sera imprimée qu'en juin 1940, et sa mise en vente différée jusqu'à la Libération par crainte de la censure de Vichy. André Breton songeait à ce recueil depuis 1935, lorsqu'il présentait une exposition d'objets surréalistes. Peu après cette lettre, il parlera de l'humour noir devant le public de l'Exposition Internationale de 1937 le 9 octobre à la Comédie des Champs Élysées (voir la brochure-programme chez Guy Lévis-Mano, reprise, allégée, sous le titre *De l'humour noir*). Mais, dès le mois de mai, il avait fait paraître huit de ces notices en espagnol dans la revue argentine *Sur*, et il en publiera six sous le titre « Têtes d'orage » dans la revue *Minotaure* (n° 10, hiver 1937).

60. Le 29 septembre 1936, le gouvernement de Front populaire a procédé à une dévaluation de 29 % du franc.

À bientôt, mon cher Ami. Voulez-vous transmettre mon souvenir très amical à Sykes Davies, Jennings⁶¹ et Nasch⁶² à qui je me propose d'écrire prochainement.

[Pièce n° 15, Hugnet à Read, 4-X-36]

4 octobre

Cher monsieur,

Voici les épreuves corrigées. J'espère n'avoir pas trop tardé. Justement j'étais malade et n'ai pu faire aussi vite que je l'aurais voulu.

Autant que j'ai pu m'en rendre compte, la traduction m'a paru excellente. Au reste je m'en remets à vous du soin de rendre avant tout ce texte très compréhensible et, le cas échéant, d'en supprimer une répétition car j'ai dû écrire cet essai en toute hâte.

Ce que nous appelons en France le Modern Style n'est en effet que l'Art nouveau. Remplacez donc l'un par l'autre si cela est plus clair. Veillez, je vous prie, à ce que mes corrections dans les citations soient respectées, car les coquilles déshonorent la poésie. Si d'autres signes sont en usage auprès des imprimeurs anglais, veuillez avoir l'obligeance de les transposer. Enfin, encore une fois, je me fie à vous entièrement.

J'ai demandé déjà qu'on m'adresse un ou plusieurs exemplaires du Bulletin international de Londres. Encore rien. Pourriez-vous insister pour qu'on m'en envoie ? Merci d'avance. Je désirerais beaucoup aussi posséder le livre de Péret paru à Londres (dans les deux éditions : la censurée et la réédition). Y a-t-il un moyen qu'on m'envoie ce ou ces exemplaires contre remboursement ?

N'ayant pu, à cause de mon travail, me rendre à Londres au moment de l'exposition, je suis heureux d'entrer en rapport avec vous dont mes amis Breton et Éluard m'ont fait l'éloge. Et je vous demande de croire à mes sentiments très amicaux.

Georges Hugnet

61. Humphrey Jennings (1907-1950), poète, peintre, traducteur et cinéaste, a pris part à l'exposition de Londres où Breton a acquis son tableau *L'Usine à parfums* (Grasse), huile sur toile, 1935. Il a joué un rôle notable dans la fondation du groupe surréaliste de Londres.

62. Paul Nasch (Londres, 1889-1946 Boscombe) a pris part d'assez loin aux activités du groupe londonien avec des tableaux, des photographies et des objets. Il s'en éloigne en 1940.

Mercredi 11 novembre

Mon cher ami, je reçois à l'instant « Surrealism ». Bravo. Pas encore eu le temps de lire en détail, mais tout paraît parfait. La présentation est très réussie : j'aime beaucoup la couverture fabriquée par Penrose. Les clichés sont excellents, de même que l'impression typographique. Je pense que tous nos amis en seront enchantés. Pour ce qui est du contenu, je vous fais confiance et partage l'opinion que vous émettiez dans votre dernière lettre. Je n'ose croire que le livre qui paraît à New York⁶³ – consacré à la peinture et pour lequel j'ai écrit un très long texte – soit aussi bien : le vôtre est une trop éclatante réussite.

J'attendais cet envoi pour répondre à votre si charmante lettre. Depuis, j'ai vu, en compagnie de Penrose, David Gascoyne⁶⁴ (dont l'orthodoxie communiste est pour le moins inquiétante !). Il m'a dit m'avoir envoyé le Bulletin surréaliste anglais. Mais il a dû rêver. En tout cas, je n'ai rien reçu. Ni, d'ailleurs, le livre de Benjamin Péret. Or, voyez-vous, je reçois aujourd'hui l'envoi de Faber. C'est donc que la poste ne fonctionne pas si mal que des intéressés veulent bien le faire croire ! Puis-je vous demander de vous occuper de cette pauvre histoire ? Pardon – et merci. Pour le livre de Péret, je désirerais beaucoup avoir les deux versions qui en existent⁶⁵.

Voudriez-vous avoir l'obligeance, au cours d'une lettre que vous m'écrirez, de me dire les livres de moi que vous possédez ? Je tâcherai, dans la mesure du possible, de vous offrir ceux qui vous manquent. Malheureusement, certains de mes livres sont considérés comme introuvables, ayant été tirés à un nombre très restreint d'exemplaires.

A bientôt, n'est-ce pas ? Et croyez à l'amitié de votre

Georges Hugnet

63. Il s'agit de *Fantastic art, dada, surrealism*. Edited by Alfred H. Barr, Jr. Essays by Georges Hugnet. New York, Museum of Modern Art, 1936.

64. Communiste (pour peu de temps), Gascoyne prend part à la guerre d'Espagne et travaille comme journaliste à la radio républicaine à Barcelone.

65. *A Bunch of Carrots*. Twenty poems by Benjamin Péret selected and translated by Humphrey Jennings and David Gascoyne, etc. Roger Roughton, London, 1936, 31 p. et *Remove Your Hat*. Twenty poems by Benjamin Péret selected & translated by Humphrey Jennings and David Gascoyne, etc. [Second edition of "A Bunch of Carrots."] Roger Roughton : London, 1936, 31 p.

[Pièce n° 17, Éluard à Read, 13-XI-36]

13 nov. 36

Cher ami⁶⁶,

le livre est vraiment très beau. Les illustrations sont parfaitement choisies, la couverture, très anglaise, est sensationnelle.

Nous devons, encore une fois, vous remercier de cette réussite.

Je vais faire de mon mieux pour bien comprendre votre texte et celui de Hugh Sykes Davies.

L'automne à Paris ne me convient pas. Je suis trop souvent obligé de rester au lit.

Voudriez-vous avoir l'obligeance d'envoyer tout de suite mon collage : « La Nuit vénitienne », à Mr Alfred Barr, 2 Beekman Place, New York. Il le désire pour son exposition.

Aussi, dès que vous en aurez le temps, me renvoyer les documents que je vous avais communiqués.

Les nouvelles des Penrose sont bonnes. Que ne puis-je être là-bas !

Croyez-moi très amicalement vôtre

Paul Éluard

[Pièce n° 18, Hugnet à Read, 27-XI-36]

Vendredi 27 nov.

Mon cher ami,

Comment vous remercier assez de votre diligence ? Si j'ai retardé de vous écrire c'est que j'attendais l'envoi des 2 ex. du livre de Péret. Mais cela, je ne l'ai pas reçu. Merci donc pour votre envoi de Bulletins surréalistes et surtout pour votre livre dont, hélas, je puis mal apprécier les mérites. Un ami doit venir à la maison, ces jours-ci, pour me le traduire en entier.

De retour d'Espagne, David Gascoyne est venu déjeuner à la maison avec Éluard. Nous avons parlé de vous. Gascoyne m'a paru très bien : je veux dire qu'il m'a paru avoir conservé un point de vue moral et une lucidité critique qui lui font honneur à un moment où tout le monde ne sait où donner de la tête.

66. Lettre manuscrite autographe datée, signée, une feuille recto 21x27 cm, cote HR/PE-11.

Hier après-midi, Breton et moi, avec de nombreux membres d'organisations politiques diverses, nous avons saboté avec succès une conférence du fasciste Henri Massis sur les cadets de l'Alcazar ⁶⁷. Il y a eu une belle bagarre d'où nous sommes sortis à notre avantage, tenant sous l'internationale un conférencier éberlué et une salle terrorisée. Des tracts des milices catalanes ont été jetés dans la salle.

Il y a déjà quelques jours, Max Ernst s'est plaint à moi de n'avoir pas « Surrealism ». Ne serait-il pas possible de lui en faire tenir un exemplaire ? Il le souhaite vivement. Max Ernst habite 26 rue des Plantes, à Paris.

A propos de mes livres, j'ai attendu pour en réunir le plus grand nombre. Hélas, cela est bien difficile. Enfin, j'en ai trouvé deux que je vous ferai parvenir le plus rapidement possible. A mon dernier livre, « La septième face du dé », il est arrivé un accident stupide : par un malheureux concours de circonstances, il a été tiré moins de couvertures que de livres, ce qui fait que je ne dispose que d'exemplaires sans la couverture de Duchamp (la couverture coûterait trop cher à retirer), exemplaires que je n'ose pas offrir. Quoi qu'il en soit, je vous enverrai « Le Droit de varech⁶⁸ » et « Onan⁶⁹ », dont je puis disposer. Peut-être trouverez-vous à Londres la couverture Duchamp ? J'espère, en tout cas, que vous le connaissez : on m'a dit qu'il figurait à l'exposition de Londres.

Savez-vous qu'on ne m'a jamais retourné le dessin de Bellmer que j'avais prêté à cette exposition ? J'avais perdu sa trace ; or, j'ai oublié de vous dire dans ma dernière lettre que c'est justement ce dessin qui est reproduit dans « Surrealism ». Peut-être, alors, savez-vous ce qu'il est devenu ? Puis-je vous demander encore de vous occuper de cette chose ? Je vous en remercie d'avance.

Je travaille un peu en ce moment. Je fabrique des collages. C'est pour moi un enchantement, une merveilleuse distraction. Je mets au point un recueil de textes, prose et vers mêlés, que je voudrais faire paraître vers février ou mars. Mais tout cela n'est pas très actif. Trop d'ennuis, de difficultés de toutes sortes, m'empêchent de faire tout ce que je veux. Puis, enfin, il faut bien le dire : je suis paresseux.

Hélas, non, je ne sais pas l'anglais. Ou si peu. Ou si mal. Ce qui fait que – vraiment – je préfère que vous m'écriviez en français. Surtout que

67. Henri Massis avait publié avec Robert Brasillach *Les Cadets de l'Alcazar*, Plon, 1936, 92 p.

68. G. Hugnet, *Le Droit de varech*, éd. de la Montagne, 1930.

69. G. Hugnet, *Onan*, éd. Surréalistes, 1934.

les difficultés que vous dites éprouver ne se sentent pas. A bientôt, n'est-ce pas ?

Bien amicalement votre

Georges Hugnet

[Pièce n° 19, Read à Breton, 5-I-37]

Mon cher Ami⁷⁰,

S'il n'est pas trop tard, je voudrais indiquer deux noms pour l'anthologie de l'Humour noir –

- (1) le baron Corvo, nom de plume d'un écrivain très curieux – espèce de défroqué, anglais, pédéraste, etc.
- (2) Ambrose Bierce, nouvelliste américain, qui est peut-être plus connu en France. Pour la plupart réaliste, il a écrit des choses admirables dans le genre noir.

Je vous demande pardon pour ces renseignements si tardives, et s'il y reste un peu de temps, je m'empresserai de trouver des citations convenables.

“Surrealism” a reçu seulement des cochonneries dans la presse ; naturellement les plus mauvaises viennent de nos amis, les communistes. Mais les éditeurs m'avaient dit que le livre va bien dans les libraires, et cela est la chose la plus importante.

Mes vœux les plus affectueux pour l'année qui vient. De tout cœur

Votre

Herbert Read

Voulez-vous transmettre mon souvenir très amical à Éluard et Hugnet à qui je me propose d'écrire prochainement.

[Pièce n° 20, Breton à Read, 15-I-37]

je vous remercie de tout cœur de votre lettre⁷¹. Je suis bien embarrassé pour faire entrer dans mon anthologie les deux auteurs que vous me citez et dont, malheureusement, je ne sais rien. Je recule un peu devant l'obligation de rédiger sur eux des notices biographiques et critiques de quelque intérêt (faute de pouvoir m'assimiler leur esprit en l'espace d'une

70. Sur papier à en-tête : 3 The Mall Parkhill Road London NW3/ Gulliver 4538/ datée et signée, [BLJD, BRT 2, 2414, 1/1].

71. Lettre manuscrite autographe datée : Paris, le 15 janvier 1937, et signée 42 rue Fontaine, sur une feuille 21x27, recto-verso, cote HR/AB-6.

ou deux semaines). Sur une matière telle que l'« humour noir » il n'est d'ailleurs pas question, pour moi, d'être complet et sans doute m'en tiendrai-je à ce premier choix de quarante auteurs⁷², quitte à y revenir lors d'une réédition. Mais j'utiliserais avec joie dans la préface tous renseignements que vous me donneriez sur Corvo et Bierce, comme sur Beddoes⁷³ dont, faute d'information suffisante, je renonce aussi à publier des extraits. Toutefois, ce livre me tient à cœur et, si incomplet qu'il doive être, je me flatte de l'espoir qu'il vous intéressera. Comme l'édition doit être illustrée de quelques portraits, je vous serais extrêmement reconnaissant de m'aider à me procurer ceux de Swift (je ne dispose que du masque mortuaire, d'ailleurs très beau), de Quincey (dont le visage m'est totalement inconnu), de Lewis Carroll et de Synge. En ce qui regarde ces deux derniers, un portrait photographique serait de beaucoup préférable : je souhaiterais, étant donné l'aspect que je souhaite donner au volume, qu'ils fussent aussi vivants que possible (par exemple une photo de Lewis Carroll parmi des petites filles, comme il en existe, je crois, m'enchanterait). Si le temps vous manque pour vous livrer à de telles recherches, voudriez-vous avoir la gentillesse d'en charger Roland Penrose ? C'est malheureusement urgent.

L'accueil fait à « Surrealism » ne me surprend pas plus que vous et n'a rien de désespérant, au contraire. Ce qui est désespérant en général, c'est l'attitude des staliniens, devenue tout à fait insupportable à l'occasion du procès de Moscou⁷⁴. Nos amis de Londres se sont-ils prononcés à ce sujet ?

Vous recevrez dans quelques jours mon livre « L'Amour fou » qui paraît à la N.R.F⁷⁵. L'anthologie suivra bientôt.

72. Une lettre du 28 septembre 1936 (OC II, 1761) indique la liste des auteurs envisagés, parmi lesquels les anglophones suivants : Swift, Lewis Carroll, Beresford, Synge, O. Henry. L'édition de 1940 remplacera Beresford par Thomas de Quincey.

73. Dans ses notes de l'édition de la Pléiade, Etienne-Alain Hubert signale que le nom de Thomas Lovell Beddoes (1803-1849), auteur de *Death's jest book* (1851) [Livre des plaisanteries de la mort], apparaît sur une liste manuscrite préparatoire.

74. Depuis le Congrès des écrivains en juin 1935 à Paris, Breton ne se fait plus d'illusions sur l'attitude du Parti communiste à l'égard des surréalistes de tous pays. Le premier procès de Moscou contre Zinoviev et Kamenev s'est déroulé du 19 au 24 août 1936 et s'est achevé par leur exécution. Breton fut le premier des intellectuels à protester publiquement. Dans sa réponse, Read parlera d'un risque de « schisme aragonese » parmi les surréalistes anglais (2 avril 1937).

75. *L'Amour fou* est achevé d'imprimer le 2 février 1937. Herbert Read en accuse réception avec enthousiasme le 2 avril, considérant que c'est l'ouvrage « le plus riche et le plus humain » produit par Breton jusqu'alors, qui donne au lecteur une forte impression de noblesse.

Faites-moi le grand plaisir de me tenir au courant de tout ce que vous entreprenez. Jacqueline me charge pour vous de son très bon souvenir. Croyez, mon cher Ami, à ma vive affection. [...]

[Pièce n° 21, Éluard à Read, 17-II-37]

Merci⁷⁶, mon cher ami, de prendre ainsi soin de nos intérêts. J'ai vu Hugnet et Breton qui sont d'accord pour les £ 16. Voudrez-vous, quand vous les aurez, les envoyer, comme la dernière fois, à Breton.

Je suis heureux que vous interveniez à ce Congrès. Votre sujet est très bien. Utile surtout.

Très affectueusement vôtre,

Paul Éluard

[Pièce n° 22, Read à Breton, 2-IV-37]

Mon cher Ami⁷⁷,

J'ai lu l'Amour fou avec beaucoup d'enthousiasme et je crois qu'il est le livre le plus riche et le plus humain que vous avez écrit jusqu'ici. Tant de fois j'ai éprouvé un sentiment si vif de votre personnalité et une sympathie profonde pour vos idées. Il faut que je me sers de mots français avec circonspection, mais je voudrais dire que vous faites avec ce livre une impression de quelque genre de noblesse.

Et je suis fier de votre aimable inscription !

Roland vous a donné nos nouvelles récemment : mais maintenant nous sommes menacés d'un schisme aragonese ! Il faut s'en tirer.

Très affectueusement à vous.

Herbert Read

[Pièce n° 23, Breton à Read, 28-XII-38]

Très cher Herbert Read⁷⁸,

76. Billet manuscrit autographe daté, signé, une feuille recto 14,5x24 cm.

77. Sur papier à en-tête 3 The Mall Parkhill Road London NW3/ Gulliver 4538, datée et signée [BL]D BRT.22415 1/1].

78. Lettre autographe manuscrite datée : Paris, le 28 décembre 1938, signée, sur papier à en-tête de la FIARI (Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant), 1 feuille 21x27 cm, recto-verso, cotée HR/AB-7 et 8.

j'ai reçu avant-hier la lettre de Roland accompagnant le texte du manifeste que vous vous proposez de publier. J'attends qu'on m'en communique la traduction mais je suis a priori très heureux de votre initiative.

Vous avez dû recevoir le premier numéro de Clé⁷⁹ qui laisse beaucoup à désirer sous divers rapports. J'ai été malade pendant une vingtaine de jours et n'ai pu surveiller la présentation de ce bulletin, qui s'avère trop peu attrayant et qui se présente techniquement assez mal. Le prochain numéro fera l'objet de soins beaucoup plus attentifs.

C'est pourquoi je me permets de compter sur votre collaboration. Pouvez-vous m'envoyer pour le 10 janvier un texte de vous sur tel sujet qui vous plaît et qui présente pour vous un intérêt fondamental⁸⁰. Si notre ami le silencieux E.L.T. est trop occupé pour le traduire, ne craignez pas de me l'adresser en anglais : nous disposons ici d'assez bons traducteurs. Je vous en soumettrai les épreuves au besoin.

Êtes-vous en contact avec Partisan Review⁸¹ de New York ? Recevez-vous Clave de Mexico ?

Je me propose de venir à Londres pour organiser chez Madame Gugenheim [*sic*] une exposition mexicaine mais la date n'en est pas encore fixée⁸². D'ici là, n'y a-t-il aucune chance de vous voir ici ?

79. *Clé*, bulletin mensuel de la FIARI, publié à Paris sous la direction de Maurice Nadeau (gérant : Léo Malet). Le n° 1 est daté du 1^{er} janvier 1939, et a dû être distribué avant la fin de l'année précédente. Il contient, entre autres, un article de Breton, « Et vous ? », présentant l'accueil fait par les écrivains et artistes au manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant », rédigé, on le sait, par André Breton et Trotsky, publié à Londres dans le *London Bulletin*, à New York dans *Partisan Review*, à Mexico dans *Clave*, etc. Dans cet article, Breton cite intégralement la lettre d'H. Read accompagnant son envoi : « Aujourd'hui, Mesens m'a montré votre lettre et le manifeste. Je m'empresse de dire que je suis absolument d'accord. Je me suis déjà exprimé moi-même dans ce sens. Certaines pages de mon récent livre, *Poetry and Anarchism*, sont presque mot pour mot celles du manifeste... » La livraison s'achève par une « Lettre à nos amis de Londres », non signée, qui, au nom de la « stratégie révolutionnaire » s'oppose aux amis londoniens coupables, en défendant l'URSS, de favoriser la bureaucratie stalinienne et sa politique de Front populaire. Breton semble bien s'en démarquer.

80. Comme l'indique sa lettre du 30 décembre, Herbert Read a répondu favorablement à cette requête, en adressant son texte en anglais. Dans la deuxième (e dernière) livraison de *Clé*, février 1939, p. 7, on trouve sa contribution (en français) : « L'artiste dans le monde moderne » où il considère que, face à la situation contemporaine, l'art n'a d'autre ressource que d'entrer dans une « phase individualiste et même hermétique », l'artiste n'ayant plus rien à attendre de la société, même en URSS.

81. À l'automne de 1938, *The Partisan Review*, revue trimestrielle de fort tirage fondée en 1937 à New York dans la sphère trotskiste, publie le texte du manifeste cité ci-dessus et appelle à la formation d'un équivalent américain de la FIARI.

82. De retour de son voyage au Mexique (avril-août 1938), Breton organise une

Tenez-moi, je vous prie, au courant de toute votre activité et croyez à mes sentiments les plus affectueux.

[Pièce n° 24, Read à Breton, 30-XII-38]⁸³

Mon cher Ami,

Il faut vous avertir qu'un certain embrouillement existe dans la copie du manifeste anglaise faite à la machine. Les trois paragraphes qui commencent p. 3 "we must return..." et terminent "the objective terms of this art", p. 4, doivent être insérés après le premier paragraphe de page 1. Il y a des autres corrections verbales, mais elles n'avaient pas d'importance.

J'espère que Roland a bien expliqué les raisons qui nous poussent à faire une version anglaise – raisons de psychologie nationale (méfiance d'éloquence etc.) et par le tout de différence d'intention.

Je ferai de mon mieux à vous envoyer un texte pour le 10 janvier – en anglais si je ne peux pas procurer une traduction de E.L.T. Je prépare tout à l'heure une conférence de qui je puisse peut-être faire un extrait de quelques pages.

Je reçois régulièrement Partisan Review, mais pas Clave de Mexico. J'ai bien envie de voir un numéro de ce dernier. Le premier numéro de Clé n'est pas encore arrivé, mais je l'attends avec impatience.

Je ne vois pas une chance immédiate de venir à Paris, mais il serait beau à vous voir à Londres chez Guggenheim.

Toujours votre fidèle.

Herbert Read

exposition à Paris, chez Renou et Colle, du 10 au 25 mars 1939, des peintures et objets qu'il en a ramenés, et tente de les présenter à Londres chez Peggy Guggenheim. Le projet ne se réalisera pas. H. Read ne voit pas d'occasion de se rendre à Paris, mais il espère rencontrer Breton à Londres chez cette dernière.

83. Lettre autographe de Herbert Read, BROOM HOUSE SEER GREEN BEACONSFIELD, JORDANS 2194, datée et signée.

LA GALERIE À L'ÉTOILE SCÉLÉE

Renée MABIN

Le premier numéro de la revue surréaliste *Medium* de novembre 1952 annonce l'ouverture imminente de la galerie *A l'Étoile scellée*. La revue *Arts*, dans son numéro du 5 au 11 décembre 1952, reprend l'information dans un court article non signé. André Breton, le 28 novembre, a en effet rédigé un texte de présentation pour cette nouvelle galerie dont il va assurer la direction artistique. Il y rappelle que ce n'est pas la première fois qu'il tient ce rôle. Dès 1926, il a été le conseiller de la Galerie surréaliste, située 16 rue Jacques Callot. Elle a ouvert ses portes le 26 mars 1926, avec pour gérant Marcel Fourrier et directeurs, Roland Tual, puis Marcel Knoll. Cette première vitrine de la peinture surréaliste a exposé jusqu'en 1928 Masson, Tanguy, Chirico, Man Ray, Picabia, Miró... Breton a ensuite, en 1937, été chargé par Louis Bomsel, notaire à Versailles, de l'animation de la galerie Gradiva. Il a été une première fois confronté au choix d'une enseigne et a pris le nom de l'héroïne d'un conte de Jensen, née d'un bas-relief antique représentant une femme qui marche, que l'analyse de Freud a rendue célèbre. C'est donner à l'œuvre d'art une grande portée, puisque l'image est pour le héros plus importante que la personne réelle. De nouveaux artistes comme Leonora Carrington, Esteban Francès, Matta et Onslow Ford, attirés par la galerie, y ont rejoint les surréalistes. Mais les difficultés financières n'ont pas permis une programmation de longue durée, et la liquidation s'est faite pendant le voyage de Breton au Mexique.

Une nouvelle opportunité s'offre à lui, quelques années après son retour d'Amérique, en 1952. Il a cette fois été contacté par Félix Labisse. Cet autodidacte qui peint des toiles érotiques est proche du mouvement surréaliste. Desnos, Prévert, Soupault se sont intéressés à ses tableaux, comme Éluard qui lui a dédié le poème *l'A b c de la récalcitrante*, en 1947. Labisse, qui réalise de nombreux décors, connaît bien les milieux du théâtre, comme Sophie Babet qui ouvre la galerie que rejoint Jo Dupin. Cette dernière, mariée à un notaire parisien, connaît la peinture surréaliste, car

elle a été une amie très proche de Paalen¹. Georges Goldfayn vient les aider, mais gagne sa vie le soir en travaillant dans un bar où l'on écoute du jazz, le Storyville. Pour la troisième fois, Breton devient le conseiller artistique d'une galerie. Celle-ci est située 11 rue du Pré-aux-clerics, à Saint-Germain-des-Prés. Elle est certes exiguë, mais elle lui offre, sinon une rétribution², du moins la liberté de présenter ses choix, dans un nouveau contexte artistique. En 1951 et 1952, les surréalistes se sont opposés avec violence à la peinture réaliste soutenue par les Communistes dont Aragon se fait le porte-parole dans les *Lettres françaises*, tandis que l'Abstraction occupe le devant de la scène parisienne, suscitant des débats passionnés.

Au début de l'article de la revue *Arts*, Breton explique le choix du titre, *A l'Étoile scellée*, assez mystérieux, en relation avec l'Alchimie³. Depuis le mois de novembre 1952, Breton et ses amis suivent, tous les dimanches, à la Salle de géographie, les conférences de René Alleau sur les *Textes classiques de l'Alchimie*. René Alleau, un esprit brillant, lie amitié avec les surréalistes et participe à certains de leurs débats. Placer la galerie sous le signe de l'Alchimie, c'est d'abord faire référence à toutes ces images extraordinaires qui illustrent les traités et constituent un défi pour les interprètes de notre temps. C'est aussi évoquer un langage secret qui a des analogies avec la poésie. René Alleau propose plusieurs noms énigmatiques pour la future enseigne : *A la lune feuillée*, *Au cœur de Saturne*, *A l'étoile scellée*. Selon Jean-Claude Silbermann, c'est Julien Gracq qui fait pencher la balance en faveur de ce dernier titre qui permet une lecture plurielle. L'expression peut évoquer le secret de l'entreprise artistique, l'éclat de sa réussite, le mystère de l'œuvre elle-même, mais, phonétiquement, elle change de signification. Les enseignes populaires jouent ainsi sur une dualité de sens créée par les sonorités : *Au lion d'or* n'est autre qu'*Au lit on dort*. De même, *A l'Étoile scellée* peut s'entendre *Ab les toiles c'est laid*, ce qui rappelle avec humour que l'art surréaliste n'a pas le culte du beau.

Ce titre ne peut que plaire à André Breton, sensible à l'aspect phonétique du langage sur lequel se fonde aussi la langue des oiseaux des Alchimistes. De plus, en 1941, à Marseille où il attend à la villa Air-Bel son départ pour les USA, Breton s'est penché sur le symbolisme de l'étoile, lors de la création d'un nouveau jeu de cartes, *le Jeu de Marseille*. Il a voulu en effet renouveler la symbolique traditionnelle du tarot. Dans le jeu sur-

1. Entretien personnel avec Jean Claude Silbermann, janvier 2007.

2. *Ibid.*

3. André Breton, *Présentation pour l'ouverture de la galerie A l'Étoile scellée*, OC III 1080, Gallimard, 1999.

réaliste, l'un des emblèmes est l'étoile⁴. De couleur noire, elle a été dessinée par le peintre Dominguez, présent à la villa Air-Bel. Les figures qui lui sont associées sur les cartes représentent les personnages de Lautréamont, Alice et Freud, en relation avec le rêve, donné comme symbole à l'étoile. L'enseigne de la galerie évoque donc bien ce modèle intérieur auquel se réfère l'œuvre picturale. D'autre part, Les surréalistes connaissent les énigmatiques images du célèbre *Tarot de Marseille*, dont la carte *L'Étoile* représente une femme nue agenouillée qui verse le liquide contenu dans deux cruches qu'elle tient dans ses mains⁵. Cette autre représentation de l'étoile concorde avec la programmation de la galerie dont certaines expositions sont consacrées à l'érotisme. Le titre proposé par René Alleau trouve donc beaucoup de résonances chez les surréalistes.

Breton clôt son article de la revue *Arts* en évoquant l'orientation artistique qu'il envisage. Il déclare en effet que la nouvelle galerie ne montrera pas seulement des œuvres surréalistes, mais qu'elle s'ouvrira plus largement aux jeunes artistes, sans tomber dans les écueils du réalisme, ou dans la querelle de l'abstraction qui oppose les tenants de la géométrie et ceux d'une forme libre, en relation avec la nature. Il souhaite accueillir de nouveaux talents sans vraiment préciser, puisqu'il se contente de citer Balthus et Clovis Trouille dont il a souvent remarqué les œuvres, bien que les deux artistes soient en dehors du mouvement. Le 5 décembre 1952, jour de l'inauguration, l'accrochage collectif suit l'énoncé d'intentions de Breton. Il montre en effet des tableaux de peintres de la première heure du groupe surréaliste, comme Ernst, Tanguy ou Brauner, en dépit de toutes les dissensions, parce que l'œuvre des exclus reste représentative de la peinture surréaliste. André Breton reçoit, dit Robert Lebel « avec la courtoisie parfaite d'un maître de maison qui pratique l'oubli des différents et même des injures⁶ ». En outre, il accueille aussi des jeunes gens réunis autour du poète Jean-Pierre Duprey dont le manuscrit *Derrière son double*, déposé en 1948 à la galerie *La Dragonne*, l'a enthousiasmé, et qui désormais sculpte des reliefs en béton. Font partie de ce petit groupe, Mirabelle D'Ors, Fred Deux, Maurice Rapin, Andralis. Un jeune mexicain encouragé par Péret, Gunther Gerzo, et l'artiste hongrois Simon Hantaï sont également présents. De nouveaux talents sont donc associés aux peintres consacrés du mouvement.

4. André Breton, OC III, « Le jeu de Marseille », *La Clé des champs* p. 708.

5. Catalogue *Le jeu de Marseille*, Musées de Marseille, éditions Alors Hors du temps, juillet 2003, p. 97 et 70.

6. Robert Lebel, *Bilan de l'art actuel*, le Soleil Noir, Paris, 1953.

Simon Hantaï a déposé, le 7 décembre précédent, un tableau objet intitulé *Regarde*, devant la porte de l'atelier de Breton, rue Fontaine, sans oser entrer. Breton choisit de lui consacrer aussitôt une exposition particulière, du 23 janvier au 10 février 1953. Il rédige un encadré de la revue *Medium* n° 3, pour présenter l'artiste « à qui font cortège les êtres fabuleux que son souffle a doués de vie et qui se déplacent comme nuls autres, en ces premiers jours de 1953, dans la lumière du jamais vu⁷ ». Hantaï montre seize grandes toiles spectaculaires qui semblent dans le droit fil du mouvement, tout comme sa réticence à entrer dans le circuit commercial. Le peintre qui a quitté la Hongrie pour la France en 1949 crée alors des personnages étranges dans un contexte assez sombre. La préface du catalogue se termine par un salut admiratif de Breton : « Une fois de plus, comme peut-être tous les dix ans, un grand départ⁸ ». Cependant, l'œuvre est plus ambiguë qu'il n'y paraît, comme le remarque le critique d'art Charles Estienne dans *l'Observateur* du 29 janvier 1953. Il rapproche Hantaï, malgré les procédés surréalistes qu'il utilise, de Kandinsky, avec l'intuition de son évolution ultérieure.

Le deuxième accrochage collectif, au mois de février, reste en territoire pleinement surréaliste. Sont présentées les œuvres de Tanguy, bien qu'il ait décidé de rester aux États-Unis, au grand dam de Breton, celles d'Ernst, de Lam, de Paalen de retour à Paris, ou encore de Man Ray et Toyen, une des figures historiques du surréalisme tchèque. Certains, comme Lam et Paalen vont repartir, Ernst va s'écarter, sa récompense en 1954 à la Biennale de Venise lui valant les foudres des amis de Breton et l'exclusion du mouvement. En fait, dans les années à venir, seule Toyen reste proche de Breton, le rencontre quotidiennement au café, aime une action collective avec les jeunes poètes qui l'entourent. Breton qui s'intéresse aussi, plus que jamais, au contexte artistique, à ses manifestations picturales, toujours à l'affût des créations nouvelles, souhaite accueillir dans le mouvement de nouveaux artistes. Dorénavant, la galerie cesse d'exposer les surréalistes consacrés, exception faite de Toyen.

Breton a rencontré, après *l'Exposition Internationale du Surréalisme* de 1947, Galerie Maeght, le critique Charles Estienne, défenseur d'une tendance de l'Abstraction qui se réclame de Kandinsky, l'Abstraction lyrique, qui refuse la rigueur de la géométrie, pour exprimer les émotions, en relation avec l'univers naturel. Malgré les différences de tempérament et d'orientation artistique, les deux hommes sont devenus assez proches,

7. André Breton, *OC III, Alentours II, Simon Hantaï*, p. 1085

8. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, *Simon Hantaï*, p. 2.

Charles Estienne fréquentant les réunions du café, sans adhérer au mouvement. Estienne ne croit pas que les peintres surréalistes puissent, dans le contexte de l'après-guerre, renouveler la peinture, et il regrette le refus de Breton de s'intéresser à la technique picturale. Mais un rapprochement lui paraît possible entre le surréalisme et l'Abstraction lyrique. La nature assez provocatrice de l'accord séduit Breton, qui a rendu visite à Kandinsky dans son atelier, avant la guerre, qui a eu des relations cordiales avec Mondrian aux USA. Il ouvre, dès mars 1953, la galerie *A l'Étoile scellée* à un groupe de jeunes abstraits que lui présente Charles Estienne. Du 10 au 31 mars, Degottex, Duvillier, Marcelle Loubchansky et Messagier marquent avec éclat une orientation inattendue de la galerie, avec une préface de Charles Estienne, *La Coupe et l'épée*. Celui-ci met l'accent, dans *Combat-Art* du premier mars 1954 sur cette entrée paradoxale : « exposent donc chez les surréalistes (grand scandale) quatre hérétiques abstraits ou semi-figuratifs ».

Ce choix ne fait donc pas l'unanimité. Il a aussi pour conséquence le départ des jeunes artistes présentés lors de l'inauguration, Duprey, Rapin, Deux, Mirabelle D'Ors. Mais la programmation de la galerie est désormais le fruit de la collaboration entre Breton, Péret revenu du Mexique, et Charles Estienne. En 1950, dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, Péret a d'abord manifesté son opposition à Charles Estienne, par une longue démonstration ironique, *La Soupe déshydratée*, où il conclut que l'art abstrait n'existe pas⁹. Mais en fait, entre Péret et Estienne, l'entente devient vite réelle du fait de leur tempérament et de leur mode de vie, si bien qu'ils se retrouvent à Saint-Cirq-Lapopie. D'autre part, certains des artistes soutenus par Estienne comme René Duvillier par exemple, se sentent plus proches de Péret que de Breton. La présence de Charles Estienne permet en tout cas un renouvellement qui va aider de jeunes peintres à découvrir leur voie, même s'ils s'écartent par la suite du surréalisme. Mais Breton ne se limite pas à l'Abstraction lyrique, et ouvre plus largement la petite galerie.

En effet, l'exposition suivante associe à Toyen, l'artiste croate Slavco Kopac, passionné par les collections de l'Art brut qu'il gère. Benjamin Péret, dans la préface du catalogue, souligne la profonde innocence de sa peinture, innocence qui est celle des primitifs et des enfants. Le peintre est déjà en contact avec les surréalistes, depuis que Dubuffet a fondé avec Breton la *Compagnie de l'Art brut* en 1948. Les relations entre Breton et

9. L'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, n° spécial de *La Nef*, mars-avril 1950, éditions Plasma, 1978, p. 49.

Dubuffet se sont détériorées lorsque celui-ci a déplacé ses collections aux États-Unis, en 1951. Mais Slavco Kopac qui a illustré l'article *La Clivadière* de Robert Lebel dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle*, garde contact avec Breton et Péret. Le choix de ses œuvres est significatif de l'intérêt des surréalistes pour l'art des primitifs, des médiums, des malades mentaux, que rappelle le recueil *La Clé des champs* de Breton, qui paraît à peu près au même moment, en août 1953.

Du 5 au 30 mai, a lieu l'exposition Toyen. L'invitation est faite de deux mains découpées et reliées, dont les doigts sont ornés de phrases composées par les membres du groupe. Celle de Heisler, son ami tchèque, qui a quitté avec elle la Tchécoslovaquie en 1947, dit : « Un rayon de soleil silencieusement s'évapore de petits pots d'émail bleu, oubliés sur les fenêtres et sur les rebords des façades. » La phrase de Péret, un autre de ses grands amis, lui fait face : « Elle ne dort pas et voit ses rêves dans les pierres. » Péret et Heisler ont en effet écrit avec Breton les textes d'une monographie consacrée à Toyen, parue aux éditions Sokolova, au mois de mars, juste avant l'exposition. Charles Estienne s'intéresse également beaucoup à son œuvre et elle n'hésite pas à le suivre dans son rapprochement entre abstraction et surréalisme. Elle explique, dans sa réponse à l'enquête *Situation de la peinture en 1954*¹⁰, proposée par Charles Estienne et José Pierre à de nombreux artistes, qu'elle a déjà accepté une association de cette nature, lorsque le groupe tchèque Devetsil a rejoint le surréalisme. De plus, elle a connu une période abstraite, dès 1927, avec l'*Artificialisme* que Styrsky et elle pratiquent alors. Elle expose dans la petite galerie des œuvres inspirées des enseignes alchimistes du vieux Prague : *À l'arbre d'or*, *Au soleil noir*, *À la roue d'or*, ou de ses séjours en Bretagne : *Lavandières de nuit*, *Île de Sein* et le cycle de dessins *Ni ailes ni pierres*, *Ailes et pierres*. Grâce à elle, le rapprochement du surréalisme et de l'abstraction est dans les faits.

Après une interruption de plus d'un an, du 25 juin au 12 juillet 1954, sont accrochées les œuvres de l'espagnol Eugenio Fernandez Granell. Né en 1912, Granell s'exile après la victoire de Franco et gagne les Caraïbes. Il est à Saint-Domingue en 1941, lorsque Breton, Jacqueline Lamba et leur fille Aube s'y arrêtent venant de la Martinique et de la Guadeloupe. Pendant ces quelques semaines, ils se voient tous les jours dans un des cafés de la rue du Comte à Ciudad Trujillo et font ensemble des *Cadavres exquis*. Granell publie alors un entretien avec Breton dans *La Nación*, le

10. *Medium*, nouvelle série n° 4, janvier 1955.

journal de Ciudad Trujillo¹¹. Ils se retrouvent en février 1946, lors du second passage de Breton à Saint-Domingue. Grand ami de Péret, Granell s'est efforcé de diffuser le surréalisme en Amérique centrale, organisant des expositions, à Porto Rico en 1954, par exemple. Péret a rédigé la préface du catalogue, *À la hauteur du cri*, pour évoquer une œuvre dans laquelle transparait « l'Espagne originelle, mais aussi un monde à découvrir, peuplé de coq-cadran solaire et de poule-machine à coudre. » Péret connaît bien les tableaux du peintre dont il a déjà préfacé une exposition au Guatemala en 1946. Exposer Granell, c'est donc introduire en France l'œuvre d'un artiste rencontré pendant l'exil américain. Il ne s'agit pas de présenter différentes tendances de l'art contemporain mais, au contraire, une démarche commune de lutte contre la représentation du réel.

L'activité de la galerie ne reprend vraiment qu'à partir de la fin de 1954, lorsque, du 18 novembre au 2 décembre, Breton décide d'exposer l'œuvre de Judith Reigl, une jeune hongroise arrivée en France en 1950, qui lui a été présentée par Simon Hantaï, son compatriote. Breton est enthousiasmé par la grande toile *Ils ont soif insatiable d'infini*, sur laquelle de monstrueux cavaliers illustrent le titre, une phrase de Lautréamont. Il rédige la préface du catalogue et évoque, pour montrer la réussite des quatorze peintures présentées, son regard, sa danse, et « le pacte qu'elle a conclu avec deux puissances jusque-là inflexibles, Lautréamont et un peintre titan, le hongrois Csontvary¹². » Mais le tableau choisi pour le carton d'invitation est une œuvre abstraite, *Émanation d'opale*. Comme Hantaï, Judith Reigl a retenu l'importance de l'automatisme qui la conduit à une peinture gestuelle dans laquelle les surréalistes ne se reconnaissent pas. La séparation se fait dès 1956. Comme elle, Hantaï quitte le surréalisme. Du 7 au 27 mars 1957, il organise galerie Kléber, avec le peintre Mathieu et Stéphane Lupasco une série de cérémonies concernant Siger de Brabant, dont la coloration religieuse entraîne un *Coup de semonce*¹³ des surréalistes. Mais pour les peintres, l'événement n'est qu'un prétexte. Ils ont en fait choisi de s'engager sur une autre voie picturale.

C'est parmi les artistes proches de l'Art brut que se situe le jeune peintre italien dont les tableaux, des « jardins » pleins de gaieté, sont accrochés en décembre 1954 *À l'étoile scellée*. Giordano Falzoni a participé à l'illustration de l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* et invité Breton à son exposition à la galerie *dell'Obelisco* à Rome en 1952. Breton l'a remercié de

11. André Breton, OC III, *Entretien avec E. F. Granell*, p. 121.

12. André Breton *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit. Judith Reigl, p. 238.

13. Tract du 25 mars 1957.

« son petit message vert mousse » qui lui a donné le même plaisir que « la découverte de petits masques de la Nouvelle Guinée hollandaise, faits de brins d'herbe ou découpés dans une feuille végétale¹⁴. » Le peintre dit partir d'un chaos, d'une explosion de taches qui évoluent vers une expression symbolique. Au dos du carton d'invitation, Breton écrit une phrase qui joue avec les sonorités de son nom : « A giorno sur la pointe des résédas vers la source le papillon de Giordano. » La préface du catalogue est de Robert Benayoun qui anime, avec Ado Kyrrou et Georges Goldfayn, la revue *L'Age du cinéma*. C'est un ami de Goldfayn, le jeune homme de dix-huit ans qui s'occupe de la galerie avec Sophie Babet. Falzoni est un proche du surréalisme. Mais la programmation reste variée. Au cours de l'année 1955, elle va consacrer des proches de Charles Estienne qui ont déjà participé à l'exposition de groupe de mars 1953.

L'entente de Breton et d'Estienne s'est scellée autour de la querelle du Tachisme qui s'est développée à l'issue du second Salon d'*Octobre*. Créé à l'initiative de Charles Estienne, ce salon réunit des artistes abstraits sous le signe du lyrisme. Fort de la réussite de cette manifestation, Estienne lance à la tribune de *Combat-Art* un manifeste : *Une révolution, le Tachisme*, avec le soutien de Breton dans un encadré, *Leçon d'Octobre*¹⁵. Les deux hommes célèbrent l'union d'une certaine forme d'abstraction et du surréalisme, à la grande surprise de certains artistes exposés, comme Alechinsky par exemple. Les mécontents y voient une tentative de récupération par les surréalistes et refusent le mot Tachisme, trop vague. La polémique fait rage par voie de presse et les critiques se déchaînent. Mais Breton et Estienne sont bien d'accord pour une action commune. Ils se sont également tous deux enthousiasmés à la lecture du livre de Lancelot Lengyel, paru en 1954, *L'Art gaulois dans les médailles*, qui établit une parenté entre une forme d'expression celte et l'art contemporain. Frappés par ces objets issus d'une culture non méditerranéenne, Breton et Estienne s'associent à Lancelot Lengyel pour organiser, du 18 février au 2 avril 1955, au Musée pédagogique, une très grande exposition, *Pérennité de l'art gaulois*. Elle associe à des objets gaulois, des tableaux surréalistes, mais aussi des œuvres abstraites et naïves qui manifestent une même forme de sensibilité.

L'année 1955 voit donc tout naturellement la galerie *À l'étoile scellée* s'ouvrir à des tenants de l'Abstraction lyrique. Du 8 au 28 février, Jean Degottex expose des œuvres récentes, présentées par André Breton et

14. André Breton, *OC III, A Giordano Falzoni*, p. 1073.

15. *Combat-Art*, n° 4, 1^{er} mars 1954.

Charles Estienne sous le titre *L'épée dans les nuages*, qui rappelle l'image ésotérique de l'épée flamboyante. Ces tableaux sont le résultat de la confrontation de l'artiste avec la mer, lors de son séjour avec Charles Estienne, à Argenton dans le Finistère, au cours de l'été 1954. Cette expérience a été déterminante pour le peintre, comme l'est également la rencontre avec Breton qui lui fait découvrir la pensée orientale. Dans la préface du catalogue, Breton remarque en effet que « sans l'avoir voulu, cet art renoue avec la plus haute leçon de la peinture extrême-orientale, celle des œuvres Zen du XIX^e siècle¹⁶. » C'est une découverte pour Degottex qui abandonne par la suite la couleur pour s'intéresser à l'expression du signe. Breton est sensible à sa démarche, puisque, lorsque Degottex lui propose un tableau, il choisit le plus dépouillé, *Ascendant*. Plus tard, au-dessus de son bureau de la rue Fontaine, est accroché en hauteur, *Pollen noir*, une longue trace sombre sur fond blanc. Ainsi, chacun à sa manière, Breton et Estienne ont révélé à Degottex une voie qu'il va suivre en solitaire, s'éloignant à la fois du surréalisme et de l'Abstraction lyrique

Mais Breton ne s'en tient pas à la peinture abstraite puisque, du 18 mars au 10 avril 1955, il expose les œuvres de Max Walter Svanberg, un peintre suédois installé à Malmö. Les surréalistes ont admiré ses œuvres en mai 1953, à la galerie de Babylone, dans le groupe des Imaginistes dont il va bientôt se séparer. Dès lors, Svanberg, de Suède, collabore avec le mouvement. Il illustre le numéro 3 de la revue *Medium* et participe à des expositions collectives, comme l'exposition EROS, galerie Daniel Cordier, en 1959. Le peintre s'intéresse essentiellement aux métamorphoses merveilleuses de la femme, somptueusement parée de perles. Dans la préface du catalogue de l'exposition *À l'Étoile scellée*, Breton évoque les funérailles d'un chef viking, les barques enflammées qui descendent le fleuve, portant aussi la concubine et des objets précieux. De plus, Il marque nettement son désir de ne pas réserver la galerie à la tendance défendue par Charles Estienne¹⁷. En 1961, il précisera que l'œuvre de Svanberg est « l'une des plus grandes rencontres de sa vie, que l'expression du scabreux le fascine.¹⁸ » L'érotisme est en tout cas l'une des orientations de la peinture qui le touche à cette époque.

Ce choix ne constitue pourtant pas une rupture avec Charles Estienne qui continue d'exposer des abstraits lyriques à la galerie. Du 2 au 23 juin a lieu l'exposition René Duvillier. Comme Degottex, il présente ses toiles de mer inspirées par son séjour de l'été 1954 dans le pays de Charles Es-

16. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, Degottex, p. 341.

17. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, Svanberg, p. 239.

18. *Ibid.*, p. 243.

tienne. Pour évoquer ces œuvres abstraites nées dans la nature, Estienne, Péret et Breton partent d'une métaphore maritime. Duvillier n'est pas vraiment en accord avec Breton, mais il obtient de lui une préface dont le titre est : *Duvillier au tramail*, pour une œuvre qui transmue la nature sous le signe des émotions. Le peintre sympathise avec Péret qui, dans le texte *À gros bouillons* insiste sur le mouvement qui anime l'œuvre, et qui, typographe de métier, collabore à la mise en page du catalogue. Le texte de Charles Estienne, *La grande nage*, situe la peinture de Duvillier face à la nature, au-delà de la querelle du Réalisme et de l'Abstraction. Les titres des trois textes se répondent dans une communauté d'écriture. Pas un des articles ne décrit les enroulements bleus et violets des toiles, mais chacun exprime son sentiment par une multiplication d'images : celle de la génération pour Breton, sous la forme d'un pastiche d'article scientifique relatant l'opposition entre ovistes et spermatistes ; celle de la désintégration d'une goutte d'eau sur une feuille au cinéma, sous la plume de Péret ; celle de la navigation, jusqu'au « jet lunaire et bleu de Moby Dick », pour Estienne. Parfois proche de l'écriture automatique, cette critique est une critique d'humeur.

En 1955, Charles Estienne propose un nouveau peintre abstrait, André Pouget, pour lequel il écrit le texte de présentation. Défenseur de l'Abstraction lyrique, c'est aussi un critique ouvert à d'autres artistes. Comme Breton, il s'intéresse à l'Art brut, et en particulier à la peinture des médiums. Tous deux vont ensemble à Montigny-en-Gabelle choisir les tableaux de Crépin. Plombier zingueur, celui-ci, appelé par une voix mystérieuse, s'est mis à peindre des *Temples merveilleux*, des architectures minutieuses dont Breton a eu la révélation, en 1948, lors des premières manifestations de l'Art brut organisées par Dubuffet. Le médium retient l'attention de Breton parce que, guidé par une voix de l'au-delà, il pratique l'écriture automatique pour dessiner des motifs ornementaux symétriques. Pour l'exposition, Estienne rédige un texte de présentation sous forme de calligramme qui imite cette organisation symétrique¹⁹. La galerie *À l'étoile scellée* a donc exploré différentes formes de merveilleux, dans le domaine du Surréalisme ou de ses environs, comme le montre *Le Surréalisme et la peinture* de Breton, dont la quatrième partie intitulée *Environns* reprend les articles consacrés à Crépin, comme à Duvillier ou Degottex.

Peu de peintres surréalistes sont en définitive exposés dans la petite galerie de la rue du Pré-aux-clercs, du fait des exclusions, des désaccords

19. Catalogue *Charles Estienne et l'art à Paris 1945-1966*, centre national des Arts plastiques, 11 rue Berryer, Paris 8^e, 21 juin-2 septembre 1984.

avec les choix de Breton : Ernst refuse le Tachisme, tandis que Man Ray intitule son exposition *À L'Étoile scellée, Non-abstractions*. Outre Man Ray, seules deux femmes surréalistes montreront leurs œuvres à la galerie, toutes les deux proches de Charles Estienne. Toyen expose pour la seconde fois, du 3 au 24 mai 1955, quatorze tableaux récents, avec une préface de Charles Estienne, intitulée *Granit de la solitude*, où il évoque ce peintre solitaire entre tous, solide comme les rochers de l'île de Sein où elle a séjourné plusieurs fois. Estienne connaît bien aussi Méret Oppenheim qu'il rencontre à chacun de ses passages de Bâle à Paris. Elle a connu Breton par l'intermédiaire de Giacometti et Arp, en 1932, et a, par la suite, présenté ses objets spectaculaires aux expositions collectives du groupe. Elle a aussi posé nue pour de célèbres photos de Man Ray. Pour son exposition à *l'Étoile scellée* en 1956, c'est Péret qui rédige la préface du catalogue. Ces deux femmes, surréalistes de longue date, fidèles à Breton, sont aussi des amies de Charles Estienne. Grâce à elles, la programmation de la petite galerie de la rue du Pré-aux-clercs a bien tenté une union entre Surréalisme et Abstraction lyrique.

En mars 1955, André Breton commence à correspondre avec Pierre Molinier qui, de Bordeaux, lui adresse des photographies de ses œuvres. Breton manifeste son enthousiasme face à deux tableaux érotiques que lui adresse Molinier, *Les Dames voilées* et *La Comtesse Midralgar*. Il l'invite donc, du 27 janvier au 10 février 1956, *À L'Étoile scellée*, à présenter toiles et des dessins. Il écrit le texte de présentation pour ces œuvres qui montrent une femme « foudroyante, campée en superbe bête de proie²⁰ » surgie du monde des songes. Le jour du vernissage, sont diffusées dans la pièce les chansons d'un inconnu, Léo Ferré. Alain Jouffroy écrit un compte rendu élogieux dans *Arts*²¹. Molinier compose la couverture de la revue *Le Surréalisme même* n° 2, et montre deux toiles à l'exposition EROS, à la galerie Daniel Cordier, du 15 décembre 1959 au 15 février 1960, alors que les amis de Charles Estienne n'y ont pas été invités. À cette date, Breton a donc abandonné l'Abstraction lyrique, d'autant plus facilement que la galerie *À l'Étoile scellée* n'a plus d'existence. Son adhésion à l'œuvre scandaleuse de Molinier s'affaiblit aussi, par la suite, et ses lettres à l'artiste se raréfient.

Charles Estienne a encore l'occasion de montrer, en mars 1956, les œuvres du Tchèque Krizek dont les sculptures sur bois et sur pierre et les dessins, proches des œuvres des primitifs ou de *l'Art brut*, ont séduit les

20. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture, op. cit. Pierre Molinier*, p. 246.

21. *Arts*, n° 553, 1-7 février 1956.

galeristes parisiens des années 1950, et ont été présentées à l'exposition *Pérennité de l'Art gaulois*. En fait, il s'agit d'un intellectuel qui continue à se former au Louvre. Contrairement à Toyen dont il est proche, il n'intègre pas le Surréalisme et engage par lettres, en 1959, une polémique avec Breton, à propos de l'automatisme.²² Le texte d'introduction du catalogue de l'exposition de la galerie *À l'Étoile scellée* est rédigé par Charles Estienne, sous le titre *À l'orée du bois, les pierres*. Le critique évoque ses sculptures païennes nées de la fréquentation de la nature et des œuvres de l'art archaïque. En 1956, Breton est encore intéressé par l'Abstraction lyrique puisqu'il rédige la préface de l'exposition de l'artiste Marcelle Loubchansky, soutenue par Charles Estienne, pour la galerie Kléber. D'ailleurs, le premier numéro de la revue *Le Surréalisme même*, d'octobre 1956, est illustré par Crépin, Degottex, Duveillier, comme par Svanberg et Toyen.

La fin de cette collaboration tient d'abord à la fermeture de la galerie, après une dernière exposition en avril, consacrée à Man Ray, l'ami des débuts du mouvement, redevenu parisien dans son atelier de la rue Férou. Il expose peintures et objets, en se moquant, dans un français approximatif, de la querelle Abstraction-Figuration. La galerie ferme alors, sans que Breton en soit même averti. C'est donc la fin d'un rapprochement fécond avec l'Abstraction lyrique qui a donné un dynamisme certain à l'activité des surréalistes face à l'art de leur temps. Breton a été entouré de jeunes critiques très actifs, Jean Schuster, José Pierre, Gérard Legrand, par exemple. Mais Charles Estienne a eu une influence déterminante dans la programmation et la présentation des artistes. Pendant une très courte durée, (de décembre 1952 à avril 1956, avec une fermeture de presque un an) l'activité a été intense et variée. Elle a donné une reconnaissance à des jeunes artistes, en particulier à des abstraits lyriques qui se sentaient proches des pratiques surréalistes de l'automatisme. Ils en ont tiré les conséquences sur le plan proprement pictural pour pratiquer un automatisme gestuel que Breton n'a pas reconnu, ce qui a entraîné la rupture avec le Surréalisme. La fin de leurs activités communes n'est donc pas liée à quelque mésentente personnelle entre Breton et Estienne, mais aux pratiques même des peintres face à la fermeté de Breton.

En définitive, André Breton a tenu les promesses de l'article de présentation de la galerie paru dans *Arts*, fin 1952. Sous le signe du surréalisme représenté essentiellement par l'œuvre de Toyen, il a exposé de

22. Catalogue *Jan Krížek*, Musée de la Cohue, Vannes, 25 mars-29 mai 1995. Texte p. 35, Lettres p. 12-15.

jeunes artistes dont l'œuvre est l'expression de l'imaginaire. L'intérêt de Breton pour l'Art Brut et les primitifs se manifeste dans le choix d'artistes comme Slavco Kopac, Crépin ou Krizek, son intérêt pour l'érotisme dans celui de Svanberg ou Molinier. En peu de temps, la galerie a accroché les tableaux de nombreux peintres intéressants, comme Hantaï et Judith Reigl, plutôt que celle de Surréalistes reconnus qui ont fait l'objet d'un simple rappel, lors des deux expositions collectives de l'ouverture. Les artistes exposés n'ont pas intégré le mouvement, ou ne l'ont fait que pour peu de temps. Mais les choix de Breton ont permis au surréalisme de se situer dans les débats sur l'art des années 1950 et d'y apporter une réponse originale. Il a parfaitement assumé ces choix, puisque Hantaï, Judith Reigl, Svanberg, Crépin, Duveillier, Degottex et Molinier ont leur place dans *Le Surréalisme et la peinture* et que leurs œuvres sont restées dans sa collection récemment dispersée.

Les expositions *À l'Étoile scellée* montrent donc l'éclectisme d'André Breton dans le domaine artistique, l'acuité de son regard. La fermeture de cette galerie ne signifie pas la mise en sommeil de l'activité de Breton en ce qui concerne la peinture, au contraire. Ses réalisations ultérieures sont nombreuses : la publication en 1957 du livre d'art écrit en collaboration avec Gérard Legrand, *L'Art magique*, précède celle de *Signe ascendant*, un ensemble de poèmes en regard des *Constellations* de Miró, édité par Pierre Matisse en 1958. Des expositions internationales du surréalisme se succèdent à Paris, EROS en 1959, l'Écart absolu en 1965, galerie de l'Œil, ou à Milan, galerie Schwarz en 1961. Ses découvertes passionnées se suivent, en particulier celle de Filiger pour le passé, de Enrico Baj, Jorge Camacho et Jean-Claude Silbermann pour le présent. Ses articles éclairent les critères de jugement esthétiques de notre époque qu'il a largement contribué à modifier, en refusant les clivages entre les différentes tendances, en mettant en évidence des expressions jusque-là méprisées comme l'art océanien ou les dessins des aliénés. Plus que la *Galerie surréaliste* ou *Gradiva*, spécifiquement surréalistes, *À l'étoile scellée* a montré d'autres formes d'art, aujourd'hui reconnues. Le mépris de Breton pour la réussite commerciale lui a donné peu de temps, mais toute liberté d'action.

INDEX

- ABADIE, D., 77, 78
ADAMOV, A., 17
AGAR, E., 269
AKIYAMA, 189
ALECHINSKY, P., 13, 32-46, 86, 153, 154, 157, 302
ALEXOPOULOS, K., 141
ALLEAU, R., 296, 297
ALLEN, S., 17
ALYN, M., 163
ANDRALIS, 297
APOLLINAIRE, G., 51, 52, 83, 110, 197, 199-207, 271
APOSTOLIDÈS, J.-M., 107, 113, 116, 134, 217
APPEL, K., 13, 35, 39, 87
ARAGON, L., 19, 52, 73, 107, 113-124, 139, 162, 211, 212, 221, 222, 224, 227, 228, 229, 250, 254, 259, 261-296
ARISTOTE, 72, 179
ARNAUD, N., 12, 17-21, 29, 150-153, 158
ARON, P., 23
ARP, H., 156, 204, 271, 277, 280, 305
ARRABAL, F., 161-165, 170, 175-182
ARTAUD, A., 17, 19, 20, 79-81, 114, 124, 182, 191, 220, 223-234, 250, 255-259, 264
AUDIBERTI, J., 76
AVERROÈS, 177
BAADER, J., 77
BABET, S., 295, 302
BACHELARD, G., 17, 218
BAJ, E., 83-94, 155, 307
BALDWIN, J., 144
BALTHUS, 161, 297
BANDINI, M., 87, 88
BARDON, D., 175
BARR, A., 284, 287, 288
BARRAQUÉ, M., 148
BARRÈS, M., 11
BARTHES, R., 170, 224, 225, 230
BATAILLE, G., 48, 54, 105, 163, 170, 171, 220, 223-234, 250, 253-264
BAUDELAIRE, C., 10, 47, 98, 131, 210, 285
BAUERMEISTER, M., 186
BECKER-HO, A., 147
BECKETT, S., 24, 172, 277
BEDDOES, 291
BÉHAR, H., 209, 217, 267
BEN VAUTIER, 186
BENAYOUN, R., 79, 302
BERGSON, H., 179
BERNA, S., 113, 115
BERNHARDT, S., 165
BERNSTEIN, M., 125, 126, 141, 146
BERTINI, B., 85
BERTRAND-DORLÉAC, L., 92
BEUYS, J., 189
BIERCE, A., 290, 291
BILL, M., 86
BLAKE, W., 269
BOBILLOT, J.-P., 203-206, 210
BONNARD, P., 73
BONNEFOY, Y., 17, 38
BOTTIGELLI, E., 104
BOUMEESTER, C., 17
BOURGOIGNIE, P., 155
BOURGOIS, C., 261
BOURSEILLER, CH., 126, 138, 140
BOUTIBONNES, P., 252-256
BRAQUE, G., 46, 204
BRASILLACH, R., 289
BRAU, J.-L., 64, 65, 115
BRAUNER, V., 41, 90, 297
BREMER, C., 186
BRETON, A., 11, 12, 16-62, 68-86, 90-102, 107, 109, 113, 115-129, 133-139, 158, 161-178, 181, 184, 191-194, 197-

212, 214, 220-222, 224, 227-229, 238,
 241, 243, 245, 246, 249, 250, 254-307
 BROOK, P., 182
 BRUNIUS, J.-B., 272
 BRYANT, B., 140
 BRYEN, C., 75, 76, 77, 78, 80
 BUCAILLE, M., 19, 151, 153, 155
 BUÑUEL, L., 62
 BUREAU, J., 26
 BURROUGHS, W., 140, 144
 BUSSOTTI, 189
 BUSSY, C., 22
 BUTOR, M., 30, 32, 41, 45, 46
 BYRON, G., 269
 CAGE, J., 184, 186, 191, 192
 CAMUS, A., 110, 224
 CAPOTE, T., 144
 CARDEW, 189
 CARROLL, L., 40, 269, 291
 CARROUGES, M., 245
 CASSANDRE, A., 191
 CASSIDY, N., 142
 CAWS, MA, 273
 CENDRARS, B., 44
 CÉSAIRE, A., 18, 20
 CÉZANNE, P., 9
 CHABRUN, J.-F., 21
 CHAR, R., 112, 139, 259, 261, 271
 CHARLES, D., 184
 CHASTEL, A., 89
 CHEN CHANG, 132
 CHIARI, G., 186
 CHKLOVSKI, V., 218
 CHOPIN, H., 206
 CHRISTO, 78
 CHTCHEGLOV, I., 109-124, 134, 135
 CIRET, Y., 16
 CLÉMENS, E., 252, 253, 255, 259-264
 COCTEAU, J., 53, 54, 111
 COHEN, L., 144
 COLINET, P., 34
 COLOMBO, S., 84
 CONORD, A.-F., 87
 CONSTANT, A., 13, 149, 151, 157, 159
 CONTE, R., 20
 CORBIÈRE, T., 168
 CORDIER, D., 79, 90, 91, 303, 305
 CORNEILLE, G., 13, 35, 87
 CORNEILLE, P., 224
 CORNELL, J., 193
 CORNER, P., 186
 CORSO, G., 142
 CORVO, 290, 291
 CRAVAN, A., 113, 161, 199, 201, 216
 CREELEY, R., 144
 CRÉPIN, J., 304-307
 CREVEL, R., 81, 271
 CROS, C., 208, 271
 CSONTVARY, 301
 CUNNINGHAM, M., 186
 D'ORS, M., 297, 299
 DAHOU, M., 143
 DALÍ, S., 30, 77, 139, 193, 268, 269,
 271, 277, 279, 280, 282, 283
 DANGELO, S., 85-87
 DE CHIRICO, G., 117, 134, 243, 279,
 280
 DE HAES, F., 211, 217, 221
 DE QUINCEY, T., 122, 291
 DEBENEDETTI, J.-M., 177
 DEBORD, G. E., 9, 10, 64, 65, 71, 79,
 87, 93, 101-135, 138, 141-150, 152,
 213-216, 217
 DEBRAY, R., 205
 DEGAND, L., 75
 DEGOTTEX, J., 299, 303-307
 DEHARME, L., 279
 DEMARCO, J., 252-254
 DERRIDA, J., 227, 230, 259
 DESNOS, R., 164, 271, 295
 DEUX, F., 12, 23, 34, 68, 79, 115, 126,
 157, 230, 236, 256, 279, 282, 297, 299
 DEWASNE, 75
 DIAGHILEV, S., 9
 DIETMAN, E., 186
 DOMINGUEZ, O., 77, 89, 297
 DON CHERRY, 186
 DONNÉ, B., 106, 134
 DOTREMONT, C., 12, 17-46, 86, 149,
 151, 155
 DOUCET, J., 17, 19, 20, 250, 260, 261
 DOVA, G., 85, 92

DUBUFFET, J., 36, 39, 46, 300, 304
 DUCASSE, I., VOIR : LAUTRÉAMONT,
 DUCHAMP, M., 37, 77, 81, 137, 156,
 168, 183, 191, 193, 199, 212, 271, 289
 DUFRÈNE, F., 64, 65, 71, 72, 78-81,
 153, 186, 191, 206
 DUPREY, J.-P., 297, 299
 DURRELL, L., 140
 DUVILLIER, R., 299, 304-07
 DUWA, J., 109
 EHRENZWEIG, A., 153
 ELGAR, F., 17
 ELLENBERGER, V., 179
 ÉLUARD, P., 17, 18, 24, 29, 81, 112,
 139, 158, 220, 256, 259, 261, 264, 267-
 269, 271, 273-292, 295
 ENGELS, F., 10, 97
 ENSOR, J., 37
 ERNST, M., 30, 35, 68, 72, 77, 86, 88,
 89, 134, 139, 153, 155, 156, 161, 194,
 208, 267, 277-279, 283, 284, 289, 297,
 298, 305
 ERRÓ, G., 92
 ESTIENNE, CH., 75, 76, 298-307
 FABBRO, B., 87
 FALCOU, H., 101, 111, 113
 FALZONI, G., 302
 FARASSE, G., 16
 FAURÉ, M., 21, 26-28
 FAYE, J.-P., 16, 225, 227, 259
 FAZAKERLEY, 153
 FERRÉ, L., 69, 305
 FEUERBACH, L., 97, 103, 134, 215
 FILLIOU, R., 186
 FILLON, J., 125, 126
 FINI, L., 30, 283
 FLYNT, H., 186
 FOREST, P., 75, 219, 223, 247
 FORTI, S., 186
 FOUGERON, A., 41
 FOURIER, CH., 28, 97, 106, 116, 214
 FRAENKEL, T., 212
 FRANCESCHI, G., 158
 FRANCO, F., 300
 FRÉCHURET, M., 87
 FREUD, S., 11, 24, 26, 35, 56, 57, 173,
 208, 218, 261, 269, 295, 297
 FROMENT, Y., 252
 FRONTIER, A., 252-256
 GAFFÉ, R., 279, 284
 GAGNAIRE, A., 153
 GANCE, A., 53
 GARAUDY, R., 19
 GASCOYNE, D., 267, 272, 273, 275,
 287, 288
 GASSIOT-TALABOT, G., 93
 GAULLE, C. DE, 18
 GAUTHIER, X., 230
 GENET, J., 140
 GERZO, G., 297
 GHEERBRANDT, B., 18
 GHIL, R., 205
 GIACOMETTI, A., 38, 39, 54, 77, 277,
 305
 GIDE, A., 11, 129
 GINSBERG, A., 142, 144
 GIRARDIN, H., 110, 118
 GIRODIAS, M., 140, 141
 GOETZ, H., 17
 GOLDFAYN, G., 78, 296, 302
 GOMBROWICZ, G., 250
 GONZALVES, S., 150, 159
 GRACQ, J., 117, 172, 218, 296
 GRANDVILLE, G., 161
 GRANELL, E. F., 28, 300, 301
 GROTOWSKI, J., 182
 GUGGENHEIM, P., 191, 294
 GUILLEVIC, E., 18
 GUSDORF, G., 179
 GUYOTAT, P., 228, 230
 HAESAERT, L., 33
 HAINS, E., 72-82, 191
 HALPRIN, A., 186
 HANTAÏ, S., 40, 88, 298, 301, 307
 HAUSMANN, R., 101, 137, 184
 HAYTER, S.W., 36, 272
 HEGEL, F., 97, 99, 100, 104, 106, 107,
 130, 215, 269
 HEIDSIECK, B., 197, 198, 205, 206,
 210
 HENRIC, J., 229, 230
 HENRY, M., 163

HICKS, M., 142
 HIGGINS, D., 185-189, 191
 HOFFENBERG, M., 140
 HOLLIER, D., 227, 230
 HOMÈRE, 63
 HOUEBINE, J.-L., 229, 230
 HOWARD, R., 273
 HUBERT, E.-A., 163, 268, 291
 HUGNET, G., 267, 269, 271, 277, 279-282, 286-290, 292
 HUGO, V., 80, 261, 283, 284
 HUNDERTWASSER, F., 90
 HUXLEY, A., 144
 HYPPOLITE, J., 104
 ICHIYANAGI, T., 186, 189
 ISOU, I., 47-71, 78, 79, 98-103, 113, 126, 137, 152, 187, 212, 213
 JACOB, M., 163
 JAGUER, E., 17, 18, 33-35, 38, 87, 88, 90, 92
 JARRY, A., 20, 94, 173, 199, 201, 212, 271
 JENNINGS, H., 272, 277, 280, 286, 287
 JODOROWSKY, A., 161, 164, 175
 JOFFRE, H., 63
 JONES, S., 183
 JONG, J. DE, 16, 149, 150-156, 159
 JORN, A., 13, 17, 25, 27, 30, 35-39, 44, 46, 72, 86-88, 93, 122, 146, 149, 151-159
 JOUFFROY, A., 92, 93, 227, 259, 305
 JOYCE, J., 9, 38, 47, 102, 226, 259
 JUIN, H., 91, 211
 KAGEL, M., 189
 KANDINSKY, N., 75
 KANDINSKY, W., 75, 156, 298, 299
 KAPROW, A., 186, 193
 KAUFMANN, V., 16
 KEATON, B., 183
 KEROUAC, J., 142
 KEYSERLING, 62
 KIERKEGAARD, S., 154, 157, 215
 KIESLER, F., 155
 KLASEN, P., 154
 KLEE, P., 165
 KLEIN, Y., 90
 KOJÈVE, A., 105-107
 KOPAC, S., 299, 300, 307
 KOZYREV, 154, 155
 KRISTEVA, J., 15, 220, 221, 226, 230-232, 259
 KRIZEK, J., 306, 307
 KUBIN, A., 161
 KUBOTA, 189
 KUTUKDJIAN, G., 230
 LA MONTE YOUNG, 186, 188
 LABASTE, P., 146
 LABISSE, F., 162, 295
 LAHUS, L., 186
 LAING, R., 144
 LAM, W., 38, 72, 154, 298
 LAMBA, J., 300
 LAMBERT, J.-C., 20, 22, 24
 LANE, H., 273
 LANE, M., 132
 LANOUX, A., 163
 LAUDE, J., 19
 LAUTRÉAMONT (I. DUCASSE, DIT), 13, 20, 98, 165, 211-222, 226, 252, 259, 271, 297, 301
 LE DANTEC, F., 132
 LE PILLOUËR, P., 250, 252, 253, 254
 LEAR, E., 269
 LEBEL, J.-J., 91, 92
 LEBEL, R., 297, 300
 LEBOVICI, G., 87, 146, 148, 215, 216
 LEFEBVRE, H., 19, 103, 104
 LEGRAND, G., 306, 307
 LEGRAND, J., 17
 LEIRIS, M., 27, 47, 162
 LEMAÎTRE, M., 64-68, 156, 159, 212
 LÉNINE, V., 103, 145, 219
 LÉONARD DE VINCI, 89
 LEWIN, K., 154, 155
 LOGUE, C., 140
 LOREN, S., 93
 LORENC, Z., 17
 LOUBCHANSKY, M., 299, 306
 LOUGEE, J., 140, 141
 LUARD, Y. DU, 78
 LUPASCO, S., 301

MABILLE, P., 16, 38, 114, 118
MACIUNAS, G., 183-195
MAEGHT, A., 20, 298
MAGRITTE, R., 23, 29-33, 37, 139, 277
MAIAKOVSKI, V., 95, 96, 190
MAILER, N., 144
MAÏMONIDE, 177
MALEVITCH, K., 132
MALLARMÉ, S., 201, 220, 226, 259
MALRAUX, A., 198
MAN RAY, 77, 139, 158, 193, 274, 277, 282-284, 295, 298, 305, 306
MANDIARGUES, A. P. DE, 162, 167
MANSOUR, J., 38, 43, 44
MANZONI, P., 90
MARC'O, 65, 78, 79
MARCUS, G., 142-145
MARESTER, G., 63
MARIËN, M., 125-133
MARINETTI, F.T., 10, 91
MARX, K., 10, 18, 56, 97-99, 103-108, 130, 134, 215, 261, 269, 270, 285
MASSIS, H., 289
MASSON, A., 30, 41, 54, 162, 167, 295
MATHIEU, G., 75, 301
MATHURIN, C., 269
MATISSE, H., 72
MATISSE, P., 307
MATTA, R., 38, 54, 72, 87, 154, 155, 158, 295
MAURIAC, C., 164
MAYA, T., 162, 163
MAZARS, P., 84
MCCARTHY, M., 144
MCCLURE, M., 142, 144
MCGRATH, T., 144
MELVILLE, H., 120
MERCURE, P., 22, 189
MERLEAU-PONTY, M., 179
MESCHONNIC, H., 10, 14, 262
MESENS, E.L.T., 91, 267, 268, 271, 272, 276, 293
MESSAGIER, J., 299
MEYERSON, I., 19
MICHAX, H., 15, 38
MILLER, H., 140, 143, 144, 169
MINIÈRE, C., 250-253, 259-264
MIRÓ, J., 30, 38, 39, 46, 72, 77, 295, 307
MNOUCHKINE, A., 182
MOLINIER, P., 162, 305-307
MONDRIAN, P., 156, 299
MONET, C., 72
MOORE, H., 272
MORAVIA, A., 144
MORRIS, R., 186
MORTENSEN, C., 75
MOURRE, M., 113
MUSSET, A. DE, 261, 283
NABOKOV, V., 140
NADEAU, M., 112, 113, 293
NAM JUNE PAIK, 186, 189
NASCH, P., 286
NASH, P., 149, 152, 272
NOËL, C., 53
NOIRET, J., 23
NOUGÉ, P., 22, 25, 29, 30, 33, 37, 125-131, 133, 264, 271
NOUVEAU, G., 198, 199, 201
OBALDIA, R. DE, 163
OGIER, A., 175
ONO, Y., 186, 188
ONSLow-FORD, G., 154, 156, 272
OPPENHEIM, M., 77, 193, 305
OVADIA, J., 139
OWENS, I., 140
PAALEN, A., 271
PAALEN, W., 30, 77, 156, 296, 298
PARA, J.-B., 23
PASSERON, R., 16, 17
PASTOUREAU, H., 271
PATTERSON, B., 186
PAULHAN, J., 47, 129
PAUVERT, J.-J., 138, 162
PENROSE, R., 267, 268, 270, 272, 274-288, 291
PÉRET, B., 71, 78, 79, 139, 171, 173, 239, 263, 267, 271, 286-288, 297, 299-301, 304, 305
PERRIMOND, F., 213, 215
PERROS, G., 47

PICABIA, F., 83, 84, 199, 271, 295
 PICASSO, P., 18, 46, 47, 204, 267, 271,
 277-280, 282
 PIERRE, J., 84, 89, 91, 92, 306
 PINOT-GALLIZIO, G., 88, 137
 PLEYNET, M., 211, 212, 217-222, 226,
 227, 230, 260, 262
 PLIMPTON, J., 142, 143
 POLIAKOFF, S., 75
 POLLOCK, J., 42, 73, 85
 POMERAND, G., 47, 63-65, 137
 PONGE, F., 206, 258, 259, 263
 POULIDOR, R., 152, 165
 POULOT, G., 63
 PRASSINOS, G., 271
 PREVEL, J., 17
 PRIGENT, C., 9, 15, 16, 249-263
 QUENEAU, R., 18, 20, 47
 RABELAIS, F., 163, 251
 RACINE, J., 224
 RADCLIFFE, A., 269
 RADCLIFFE, C., 144
 RAINE, J., 34, 38, 155
 RAPIN, M., 297, 299
 RATTON, C., 77, 193, 194
 RAUFAST, R., 22
 RAUSCHENBERG, R., 186
 RAYMOND, M., 98
 RAYNAL, M., 72
 READ, H., 267-269, 272, 274-288,
 290-294
 RÉAGE, P., 141
 REAVEY, G., 277
 RECALCATI, A., 92
 REIGL, J., 301, 307
 RENÉ, D., 75
 RESTANY, P., 77, 78
 REVERDY, P., 84, 271
 RIESEL, R., 138, 147, 148
 RIMBAUD, A., 34, 47, 134, 198, 199,
 201, 212, 222, 259, 271, 283, 284
 RISTAT, J., 227, 237, 241
 ROBBE-GRILLET, A., 144
 ROBERDHAY, 63
 ROBERT, M., 17
 ROCHE, D., 227, 230, 235-247
 ROEGIERS, P., 165, 170
 ROSEY, G., 271
 ROTELLA, 72
 ROTHE, E., 139, 140
 ROUSSEAU, J.-J., 224
 ROUSSEL, R., 168, 173, 271
 RUBIO, E., 23, 29, 32, 96, 102, 107,
 123
 RUELLAN, A., 162
 RUSSELL, B., 144
 SAB, M., 163
 SABATIER, R., 16
 SADE, D. A. F., 44, 45, 65, 77, 80,
 101, 102, 111-113, 119, 125, 126, 132,
 254, 284
 SAILLET, M., 130
 SAINT-JOHN-PERSE, 271
 SAINT-SIMON, C.-H., 10
 SAITO, 189
 SANGUINETTI, G., 146, 215
 SANNA, A., 87, 88, 91, 92
 SARTRE, J.-P., 48, 110, 165, 224
 SAURA, A., 154
 SAUVAGE, T., 85, 87, 90, 155
 SAVARY, J., 161, 182
 SCARPETTA, G., 230
 SCHAEFFER, P., 189
 SCHLATTER, C., 75
 SCHUSTER, J., 227, 306
 SCHWARZ, A., 85, 307
 SCHWITTERS, K., 73
 SCUTENAIRE, L., 29, 33, 34, 131, 163
 SEAVER, R., 273
 SEITZ, W., 92
 SEMIN, D., 90
 SEVRAIN, D., 175, 176
 SICARD, M., 22, 27, 46
 SILBERMANN, J.-C., 296, 307
 SIMONDO, 153
 SINÉ, 163
 SMITH, H., 80
 SNYDER, G., 142
 SOLLERS, P., 16, 218-234, 257-259,
 262
 SOUPAULT, P., 53, 201, 207, 212, 220,
 271, 295

SOUTHERN, T., 140
 SPOERRI, D., 93, 186
 STAËL, N. DE, 72
 STEINMETZ, J.-L., 249-253, 257-262, 264
 STERNBERG, J., 161, 162
 STOCKHAUSEN, K., 186
 STOKVIS, W., 156, 157
 STRARAM, 120
 SURYA, M., 225
 SVANBERG, M. W., 303, 306, 307
 SWIFT, J., 291
 SWINBURNE, 269
 SYKES DAVIES, H., 268-272, 274, 276, 280-282, 286, 288
 SYNGE, J.M., 291
 SZAFRAN, 175
 TANGUY, Y., 30, 46, 295, 297, 298
 TAPIÉ, M., 87
 TEIGE, K., 158
 THÉVENIN, P., 227, 230
 THIBAudeau, J., 221, 227
 TING, W., 42, 46
 TONKS, R., 144
 TOPOR, R., 154, 161-175
 TOYEN, M., 298-300, 305-307
 TREVELYAN, J., 269
 TROCCHI, A., 140-146, 149, 151
 TROTSKY, L., 95, 293
 TROUILLE, C., 297
 TZARA, T., 18, 29, 47-49, 52, 53, 59, 60, 100, 135, 137, 180, 185, 199, 204, 208, 209, 271
 UBAC, R., 33, 34
 VACHÉ, J., 52, 113, 124, 135, 161, 173, 199, 201, 212, 271
 VALÉRY, P., 11, 129, 166, 240, 242, 261
 VALLOT, G., 63
 VALVERDE, J., 54
 VAN EYCK, 153
 VANDERCAM, 151, 152
 VANEIGEM, R., 105, 106, 138, 150, 214
 VASARELY, G., 75
 VERHEGGEN, J.-P., 252--255, 257, 259, 263, 264
 VERNANT, J.-P., 19
 VIAN, B., 94, 153
 VIÉNET, R., 138, 139, 140
 VILAR, P., 23
 VILLEGLE, J., 72-78, 81, 82, 191
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., 10
 VOLTAIRE, 224
 VOSTELL, W., 186, 188, 189, 191
 VOVELLE, J., 30, 274
 VUILLARD, E., 73
 WAHL, F., 230
 WAHL, J., 106
 WATTS, R., 186, 195
 WEBERN, A., 19
 WHITE, K., 144
 WILDE, O., 72
 WILLIAMS, E., 183, 186, 191
 WILSON, A., 144
 WILSON, B., 182, 222
 WILSON, C., 144
 WOLMAN, J., 16, 64, 65, 88, 93, 115, 125, 126, 129-132, 134, 135, 213
 WOLS, W., 19
 WOLVECAMP, 151
 WYCKAERT, M., 143
 ZANGRIE, L., 155
 ZEIMERT, C., 175
 ZERVOS, C., 278

TABLE

Dossier	Le surréalisme en héritage	p. 7
O. PENOT- LACASSAGNE, E. RUBIO	Ouverture	p. 9
René PASSERON Stéphanie CARON	Le Surréalisme Révolutionnaire Entre legs et dissidence : L'héritage surréaliste de Christian Dotremont	p. 17 p. 21
Michel SICARD Robert SABATIER	Alechinsky, surréaliste à la marge Isidore Isou : la problématique du dépassement	p. 33 p. 47
Éric MONSINJON	Le Lettrisme : un nouveau concept de groupe	p. 59
Jérôme DUWA Fabien DANESI	L'œuvre à ravir : les Affichistes Enrico Baj et le mouvement d'art nucléaire	p. 71 p. 83
Emmanuel RUBIO	Du surréalisme à l'IS, l' <i>Esthétique</i> en héritage	p. 95
Boris DONNÉ	Debord & Chtcheglov, bois & charbons	p. 109
Yalla SEDDIKI	Les Lettristes, <i>Les Lèvres nues</i> et les détournements	p. 125
Christophe BOURSELLER Emmanuel RUBIO	Transgresser ou disparaître : les Situationnistes à l'épreuve de la vie Topologie de l'avant-garde : <i>The Situationist Times</i>	p. 137 p. 149
Myriam BOUCHARENC	En Topor dans le texte : (additif à <i>l'anthologie de l'humour noir</i>)	p. 161
Olivier PENOT- LACASSAGNE Bertrand CLAVEZ	Arrabal ou L'adieu au surréalisme Fluxus et le surréalisme, entre meurtre du père et redite historiciste	p. 175 p. 183
Jean-Pierre BOBILLOT	La poésie écrite a-t-elle encore lieu d'être ?	p. 197
Henri BÉHAR Philippe FOREST	Lautréamont et eux Artaud Bataille encore	p. 211 p. 223

Marie DOGA	Legs surréaliste et création rochienne	p. 235
Bénédicte GORRILLOT	Les TXT et l'héritage surréaliste	p. 249
Documentation		p. 265
Henri BÉHAR	Une correspondance d'Outre-Manche Lettres d'André Breton, Paul Éluard et Georges Hugnet à Herbert Read	p. 267
Renée MABIN	La galerie À l'étoile scellée	p. 295
Index		p. 309



CERISY

Le Centre Culturel International de Cerisy organise, chaque année, de juin à septembre, dans le cadre accueillant d'un château construit au début du XVII^e siècle, monument historique, des colloques réunissant artistes, chercheurs, enseignants, étudiants, mais aussi un vaste public intéressé par les échanges culturels.



Une longue tradition culturelle

- Entre 1910 et 1939, Paul Desjardins organise à l'abbaye de Pontigny les célèbres **décades**, qui réunissent d'éminentes personnalités pour débattre de thèmes artistiques, littéraires, sociaux, politiques.

- En 1952, Anne Heurgon-Desjardins, remettant le château en état, crée le **Centre Culturel de Cerisy** et poursuit, en lui donnant sa marque personnelle, l'œuvre de son père.

- De 1977 à 2006, ses filles, Catherine Peyrou et Edith Heurgon, ont repris le flambeau et donné une nouvelle ampleur aux activités.

- Aujourd'hui, après la disparition de Catherine Peyrou, Cerisy continue sous la direction d'Edith Heurgon, grâce à l'action de Jacques Peyrou accompagné de ses enfants, avec le concours de toute l'équipe du Centre.



Un même projet original

- Accueillir dans un cadre prestigieux, éloigné des agitations urbaines, pendant une période assez longue, des personnes qu'anime un même attrait pour les échanges, afin que se nouent, dans la réflexion commune, des liens durables.

- Les propriétaires, qui assurent aussi la direction du **Centre**, mettent gracieusement les lieux à la disposition de l'**Association des Amis de Pontigny-Cerisy**, sans but lucratif et reconnue d'utilité publique, dont le Conseil d'Administration est présidé par Jacques Vistel, conseiller d'Etat.



Une régulière action soutenue

- Le **Centre Culturel** a organisé près de **500 colloques** abordant aussi bien les œuvres et la pensée d'autrefois que les mouvements intellectuels et les pratiques artistiques d'aujourd'hui, avec le concours de personnalités éminentes. Ces colloques ont donné lieu, chez divers éditeurs, à près de **350 ouvrages**.

- Le **Centre National du Livre** assure une aide continue pour l'organisation et l'édition des colloques. Les **collectivités territoriales** (Conseil Régional de Basse Normandie, Conseil Général de la Manche, Communauté de Communes de Cerisy), ainsi que la **Direction Régionale des Affaires Culturelles**, apportent leur soutien au fonctionnement du Centre, qui organise en outre, dans le cadre de sa **coopération avec l'Université de Caen** au moins deux rencontres annuelles sur des thèmes concernant directement la Normandie.

Renseignements : CCIC, 27 rue de Boulainvilliers, F – 75016 PARIS

Paris (Tél. 01 45 20 42 03, le vendredi a.m.), Cerisy (Tél. 02 33 46 91 66, Fax. 02 33 46 11 39)

Internet : www.ccic-cerisy.asso.fr ; Courriel : info.cerisy@ccic-cerisy.asso.fr



COLLOQUES DE CERISY (Choix de publications)

- Pierre Albert-Birot (**Laboratoire de modernité**), Jean-Michel Place, 1997
- **Prétexte** : Roland Barthes, Bourgois, 2003
- **Présence de Samuel Beckett**, Samuel Beckett Today 17, Editions Rodopi, 2006
- Yves Bonnefoy : **poésie et savoirs**, Editions Hermann, 2007
- Hélène Cixous (**Croisées d'une œuvre**), Editions Galilée, 2000
- Georges-Emmanuel Clancier, **passager du siècle**, PU de Limoges, 2003
- Antoine Culioli, **un homme dans le langage**, Ophrys, 2005
- Michel Deguy, **l'allégresse pensive**, Belin, 2007
- Jacques Derrida (**L'Animal autobiographique**), Galilée, 1999
- Jacques Derrida (**La Démocratie à venir**), Galilée, 2004
- Desnos pour l'an 2000, Gallimard, 2000
- Heather Dohollau, **l'évidence lumineuse**, Editions Folle Avoine, 2006
- Michel Foucault, **la littérature et l'art**, Kimé, 2004
- André Frénaud, **la négation exigeante**, Le temps qu'il fait, 2004
- **Autour de l'œuvre d'André Green**, PUF, 2005
- **L'Histoire culturelle du contemporain**, Nouveau Monde, 2005
- Victor Hugo et la langue, Editions Bréal, 2005
- Huysmans, **à côté et au-delà**, Editions Peeters, 2001
- Edmond Jabès, **l'éclosion des énigmes**, PU de Vincennes, 2007
- Lautréamont/Rimbaud, Presses Universitaires de Valenciennes 13, 1990
- **Le Livre imaginaire**, *Revue des Sciences Humaines*, 266/267, 2002
- Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, Hermann, 1999
- Henri Meschonnic, **la pensée et le poème**, IN PRESS, 2005
- Henri Michaux est-il seul?, Cahiers bleus, 2001
- Bernard Noël, **le corps du verbe**, ENS Editions, 2008
- Paulhan, **le clair et l'obscur**, Gallimard, 1999
- Pessoa: unité, diversité, obliquité, Christian Bourgois, 2000
- **Les royaumes intermédiaires. Autour de Pontalis**, Folio, Editions Gallimard
- **La philosophie déplacée (autour de Jacques Rancière)**, Editions Horlieu, 2006
- **Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre**, PU de Rennes, 2007
- **SIECLE, 100 ans de rencontres de Pontigny à Cerisy**, IMEC, 2005
- Jean Tardieu, **un poète parmi nous**, Jean-Michel Place, 2003
- **Texte/Image**, PU de Rennes, 2005
- **Verlaine à la loupe**, Honoré Champion, 2000
- **Virginia Woolf, le pur et l'impur**, PU de Rennes, 2002
- **Les diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy**, PU de Rennes, 2006