

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHES SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

V : POLITIQUE • POLÉMIQUE



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

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

Publiés avec le concours du Centre National des Lettres



MELUSINE

Etudes et documents réunis par

HENRI BÉHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar

Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

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

ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - La Cité S.A. Métropole 10, CH-10ü3 Lausanne - Suisse.

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

Copyright © 1983 by Editions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

« *Mélusine - Pour moi, le pire malheur
c'est l'immobilité. »*

Franz Hellens, *Mélusine*

POLITIQUE • POLÉMIQUE

COMBATS DE MOTS

Henri BEHAR
et Pascaline MOURIER-CASILE

Est-ce un phénomène général, constant dans toutes les revues, ou bien ne touche-t-il que ces *Cahiers*, en raison du patronage féérique qu'ils se sont choisi? Le fait est qu'ils subissent un curieux processus d'auto-engendrement. Ainsi, dans le premier numéro, 'C'est un article d'Anna Balakian¹ qui suggéra les mises au point terminologiques du second, sous-titré « occulte-occultation ». Lequel nous invita à explorer les ensembles limitrophes au surréalisme dans le numéro trois, « marges non-frontières ». Celui-ci contenait, dans la section « Variété », une étude de Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail sur les « injures surréalistes »². L'ampleur du compas, les perspectives qu'elle ouvrait devaient nous inciter à interroger l'ensemble de la production surréaliste, sous son double aspect, politique et polémique. Car l'agression verbale fait partie intégrante de l'usage surréaliste du langage; si « les mots font l'amour », ils font aussi, conjointement, la guerre. Mieux: d'entrée de jeu, le surréalisme se définit lui-même comme une arme dont la toute puissance destructrice ne laisse aucun doute sur l'issue du combat: « Le surréalisme est le *rayon invisible* qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires. » (Breton, *Manifeste du surréalisme*.)

Il est désormais établi que ce par quoi le surréalisme se distingue, entre autres, de tous les mouvements qui l'ont précédé dans les lettres françaises, et même de ceux qui lui sont

contemporains à l'étranger, c'est son engagement politique. Une irruption volontaire délibérée, au moment choisi comme le plus opportun, dans le domaine de l'action. Certes, on pourrait trouver des précédents, ne serait-ce que chez les Bousingos, chers à Tzara, fidèles républicains sous la Monarchie de Juillet, et, plus immédiatement, chez les Symbolistes dont les velléités anarchistes sont connues. Lorsqu'ils empruntent au politique, auquel il était jusque là réservé, le terme de *Manifeste* pour faire connaître au monde leur programme de rénovation - sinon de « révolution » - poétique, décadents et symbolistes opèrent un déplacement et un investissement de champ (de bataille) dont hériteront tour à tour, entre autres, futuristes, dadaïstes et surréalistes. Ce faisant, ils affirment que le poète est autre chose qu'un joueur de mots, que l'acte poétique, si « restreint » soit-il, inscrit son efficace dans la Cité, et que le fait littéraire est *aussi* fait politique.

La proximité de ces groupes d'écrivains et des organes politiques qu'ils favorisent ou appellent de leurs vœux n'est pas fortuite, mais en aucun cas elle ne les a conduits à assimiler le rôle de l'écrivain à celui du militant, encore moins à faire d'eux, comme pour les surréalistes, des intellectuels révolutionnaires. A tout le moins portent-ils témoignage du malaise de l'intellectuel face à la situation qui lui est faite dans et par une société qui le tolère sur ses marges, à la stricte condition qu'il s'y cantonne, « superfétatif » et désuet. Ciseleur de bibelots. Hors-jeu. Ces marges imposées, ils ont rêvé de les changer en quelque « virginal palais central » et, décrétant l'incompatibilité du rêve et de l'action, ils ont cru choisir de « borner, au livre, l'action, pour un temps disponible ». Des « engins » anarchistes, dont, en leur temps, « le bris illumine les parlements », ils n'auront, esthètes, apprécié que « la lueur »³. Le premier geste des surréalistes, au contraire, a été de « sortir de la maison vacillante des poètes pour se retrouver de plain-pied dans la vie ». Parce que, pour eux, la poésie et la vie sont une seule et même chose. Parce qu'ils posent en acte de foi l'interdépendance de l'aventure individuelle et de l'aventure collective, et non la domination de l'une sur l'autre. Parce que, à leurs yeux, la « Révolution » (non contente de changer les bases vermouées du vieux monde) est seule capable de rendre à l'homme la connaissance totale - et la jouissance plénière - de lui-même. Parce que, enfin, ils ont fixé pour mission au poète de « surmonter l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve »⁴. N'est-ce pas le même mot, *acte*, qui désigne le geste politique - « l'acte surréaliste le plus simple... » - et l'activité poétique - faire *acte* de Surréalisme absolu... » ?

Mais, refusant de dissocier l'artiste du militant, revendiquant l'art comme militance, ils allaient nécessairement à la rencontre de conflits divers avec les organisations politiques qui, elles, systématisant la dualité, prônent la soumission de l'artiste au militant, jusqu'au renoncement, voire même, le cas échéant, l'élimination physique du premier. Avec de telles prémisses, comment s'étonner que la position politique du Surréalisme soit très vite devenue position polémique ?

Or il n'y a pas, à nos yeux, d'opposition ni de rupture entre le politique et le polémique: tous deux sont des actes de discours, ou, si l'on veut, des discours qui sont des actes. C'est leur caractère performatif commun qui nous a incités à les mettre sur le même plan, associés par un trait d'union.

De fait, tel appel célèbre de 1848: « Travailleurs de tous les pays, unissez-vous », n'a pas plus, ni moins, d'efficace que celui-ci, proféré en 1948: « A la niche les glapisseurs de Dieu ». S'ils n'ont pas eu le même succès, ce n'est pas dû aux formes de l'énoncé, mais à d'autres traits prolongeant l'énonciation. Les lecteurs que nous sommes n'ont rien d'autre, entre leurs mains, que des éléments textuels. L'histoire, comme la littérature, est un discours; plus ou moins fictionnel, voilà tout. Et nous devons examiner le politique et le « littéraire » à la même lumière dès lors qu'ils se situent de la même façon dans une stratégie de l'écriture, où l'écrit sert à défendre des idées, des positions, des intérêts, à *un moment donné*, contre un ou plusieurs adversaires désignés.

Le point de vue hétérodoxe ici développé (cependant conforme à la spécificité surréaliste) n'a guère fait l'objet d'approches marquantes jusqu'à présent. Même si l'on distingue la politique surréaliste de son aspect polémique, on ne peut se déclarer satisfait des études parues à ce jour, en français comme en d'autres langues, sur la question. Situation d'autant plus inattendue que la vulgate, en la matière, aujourd'hui disponible paraît suffisante par sa précision et son authenticité. Nous pensons ici aux *Entretiens* d'André Breton (1952) dont tout nous confirme l'exacte vérité. Il suffit d'y joindre les très précieux *Documents surréalistes* compilés en 1948 par Maurice Nadeau pour connaître l'essentiel de la politique surréaliste. Les récents *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922-1969) procurés et annotés par José Pierre renouvelleront les vues antérieures, comme ils imposent - ou s'imposent comme - une historiographie actualisée.

Ces ouvrages premiers, complétés par les textes de Pierre Naville, Robert Desnos, René Crevel, Tristan Tzara, Aragon et Bataille, auxquels ils se réfèrent, constituent, en quelque sorte,

l'ensemble des documents de base, facilement accessibles (la plupart ont fait l'objet de réimpressions ou sont recueillis dans les œuvres complètes des intéressés) nécessaires à l'appréhension de la dimension politique - polémique à l'intérieur du mouvement surréaliste.

Il faut y ajouter les témoignages de contemporains, les mémoires et même les romans relatifs au débat: Victor Crastre, Jean Bernier, Georges Hugnet, André Thirion, Pierre Naville, Maxime Alexandre, Jacques Baron, André Masson, Philippe Soupault, Alain Jouffroy, etc. On y verra se dégager une configuration somme toute homogène et surtout conforme aux directions marquées par Breton. Si l'on consent, toutefois, à prendre en compte la dimension polémique en quelque sorte *seconde* de ces textes et les investissements fantasmatiques, aisément agressifs, qu'implique toujours plus ou moins l'énonciation testimoniale...

Dans ces conditions, on est frappé du faible nombre d'études d'ensemble portant sur la politique des surréalistes. La plupart se contentent de mentionner les rapports pour le moins conflictuels du surréalisme avec le Parti communiste. Certaines s'aventurent à parler de Breton et de Trotsky; d'autres, plus hardies vont jusqu'à examiner l'inclination, tard concrétisée, du mouvement pour l'anarchisme. Mais il en est vraiment peu qui prennent en considération les fondements théoriques du mouvement et rendent compte de sa trajectoire en fonction de son ambition unitaire⁶.

Au vrai, la politique surréaliste est le thème qui suscite le plus le versant polémique de la critique. A tel point qu'on peut, à bon droit, parler de miroir déformant. Naguère les membres de Tel Quel s'en firent une spécialité, mais ils ne sont pas les seuls. Les situationnistes les ont imités, avec des arguments encore plus faibles et partisans. Même un esprit sérieux comme Louis Janover, passé par le surréalisme et fortement imprégné de la pensée de Marx, n'y échappe pas⁶.

Mais peut-être faudrait-il, à ce point de notre réflexion, définir plus précisément ce qu'on entend par discours polémique. En 1920, Tristan Tzara proclamait: « Il n'y a que deux genres, le poème et le pamphlet. » Si la continuité de Dada au surréalisme est totale sur ce point, il faut comprendre que toute prose est polémique, de sorte que les historiens et critiques mentionnés ci-dessus ne font que se laisser rouler sur leur plus grande pente. Et c'est le piège auquel nous voudrions échapper sans trahir l'objet que nous étudions. En d'autres termes, il nous paraît tout à fait concevable de traiter du surréalisme sans employer les mêmes armes que lui, ne serait-ce que parce que nous ne

vivons pas le même contexte, et que nous n'avons pas la même hâte de convaincre, et que nous ne nous adressons pas au même public. Il est temps, semble-t-il, que le surréalisme cesse d'être le champ clos des querelles et des polémiques qui sont l'héritage des déchirements et des violences de son histoire. Qu'il faille s'en désoler ou non, nous ne sommes plus d'aucun « convoi ». A supposer même qu'il existe un « Surréalisme, aujourd'hui » (et qui soit autre chose que le bruissement - inapaisé/inapaisable - du Big Bang fondateur), il nous faut bien assumer le fait que nos recherches sur le surréalisme ne sont pas - n'ont pas à être - des « recherches surréalistes ». Sauf à les condamner à la vibration impressionniste des nostalgies, voire même au ressassement obstiné des *à la manière de*. Ce sont des *textes*, aujourd'hui, à quoi, lecteurs, nous sommes confrontés, même (ou peut être surtout) si ces textes continuent de nous « faire signe » avec la même fulgurance qu'en leur premier surgissement. De ces textes, nous croyons n'éteindre en rien le magnétisme en interrogeant leurs procédures et leurs modes de fonctionnement.

Les articles ici rassemblés nous aideront à cerner le destinataire du discours politique-polémique, ses formes et sa finalité. Comme avec les injures précédemment évoquées, les surréalistes visent toujours les mêmes cibles: la société occidentale figée dans sa logique raisonnée (V. Couillard, « Le retour du Dalai Lama »); les institutions, y compris le parti de la classe ouvrière - ou qui se prétend tel - le Parti communiste français et, à plus forte raison celui d'*V.R.S.S.* Guy Palayret, en situant le congrès de Kharkov dans son contexte historique souligne les enjeux véritables dont il était l'objet et montre en quoi la polémique ne pouvait aboutir qu'à la rupture des amitiés. Comparant, à partir du même événement, le futurisme russe au surréalisme, Agnès Sola, qui marque, au passage, la différence de ton entre les deux mouvements, conclut au divorce total entre deux attitudes opposées d'intellectuels. Inversement, Ulrich Vogt constate les affinités profondes entre le Surréalisme et l'anarchisme, qui aboutirent à un bref rapprochement en 1951, l'adversaire commun étant, justement, l'esprit de parti auquel Breton et ses amis sacrifièrent en 1927.

En s'unissant de la sorte, en fondant des revues et des collections, en se ralliant à un manifeste, ceux-ci ne formaient-ils pas une institution, par là-même contestable, et contestée de l'intérieur? C'est la conclusion à quoi tendent les analyses de Bruno Gelas et Claude Debon, à propos respectivement d'Artaud et de Queneau, dont tout porte à croire que, par le biais du roman (Queneau), mais aussi, plus paradoxalement, du texte

de combat (Artaud), ils oublient la polémique pour revenir à des valeurs surréalistes à leurs yeux fondamentales.

Complémentairement aux institutions et aux individus, l'argumentation peut porter sur un certain type de discours - c'est le cas dans le *Roman cassé* de Crevel présenté par Jean-Michel Devesa - ou bien sur des concepts tels que « travail » (analysé par J.-M. Pianca), sur l'usage surréaliste d'un langage emprunté à d'autres domaines de la pensée, ainsi du vocabulaire « Freudiste et Marxien » que Tzara utilise pour pénétrer dans la société future (Henri Béhar), ou sur une conception de l'histoire (A.-M. Amiot à propos de Gracq).

Certes, tous les écrits surréalistes ne sont pas de bout en bout polémiques. Il y aurait une gradation à établir, et une typologie interne, faisant un sort au Pamphlet (examiné par Roger Navarri), à la lettre ouverte et au manifeste (analysés par B. Gelas à travers le contre-exemple d'Artaud, qui n'en emprunte la forme que pour mieux - inconsciemment? - la subvertir), et à d'autres variétés, plus ou moins reconnues, comme le tract, la revue et même le poème (n'en déplaise à Tzara et Crevel).

Par delà les variations de genre et d'humeur, ce qui compte et unit les surréalistes, c'est la finalité de leur combat idéologique. S'ils rompent des lances de toutes parts contre la société, ses rigueurs et ses rancœurs, c'est bien parce qu'ils ont quelque chose d'autre à substituer. Une fois de plus, il faut rappeler que le surréalisme est une morale, opposée à la morale ambiante (ce que démontre Jacques Leenhardt à travers Aragon), qu'il œuvre pour une vie renouvelée où les valeurs du rêve, du loisir, de l'attente, remplaceront les non-valeurs du labeur forcé. Tzara, Queneau et leurs amis y insistent assez: le rôle du poète est bien de favoriser le passage vers un monde nouveau, que caractérisera la trilogie: poésie - amour - liberté. Aussitôt établi, la violence argumentative, les cris et les imprécations cesseront, rendant caduque la poétique du politique à laquelle est consacré notre dossier. Car l'acte-texte surréaliste, s'il prend en charge (mais c'est pour en hâter l'effondrement) un ici-maintenant dont il dénonce et combat les médiocres, et donc insoutenables, limitations, œuvre pour un ailleurs et un demain, renvoyant ainsi l'un à l'autre, à travers un indissociable « nœud des miroirs », le poétique, le politique, le polémique et... l'utopique.

Mais ceci est peut-être une autre histoire...

Université Paris-III

NOTES

1. Anna Balakian, « Au regard » des divinités, modèle poétique de *Mélusine*, n° 1, 1980, pp. 213-220.
2. Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail, « Injures surréalistes: une analyse lexicale à l'aide de l'informatique », *Mélusine*, n° 3, 1982, pp. 244-265.
3. Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Gallimard-Poésie, 1976, « Grands faits divers », p. 326, « Accusation », p. 296.
4. André Breton, *les Vases Communicants*, Paris, Idées-Gallimard, 1970, p. 11 et p. 170.
5. Nous aidant de la collection complète de *Recherches sur le surréalisme*, Amsterdam, 1976-1981, qui recense 755 livres ou articles publiés (ou réédités) depuis 1969, nous relevons les titres suivant portant sur la politique de l'ensemble du Mouvement:
 - Gershman Herbert S., *The Surrealist Revolution in France*, Michigan, Univ. of Michigan Press, 1969, 253 p.
 - Lewis, Helena, *The Politics of the French Surrealist*, 1919-1945, Thèse New-York Univ. 1971, 316 p. dactyl.
 - Cardinal, Roger ; Short, Robert Stuart, *Surréalisme, Permanent Revelation*, Londres, Studio Vista, 1973, 168 p.
 - Pierre, José, *Position politique de la peinture surréaliste*, Paris, le Musée de poche, 1975, 132 p.
 - Glicksberg, Charles, « From Surrealism to Communism », in *The Literature of commitment*, Lensburg, Bucknell UP - London, Associated UP, 1976, pp. 150-162.
 - Busi, Frederick, « Hegel and the origin of Surrealism and the new Left », in *Contemporary French civilization*, Columbia (South Carolina), n° 11, 1977-1978, pp. 379-403.
 - Rose, Alan, « Surréalisme meets Marxism over the corps of Anatole France », in *Dada/Surrealism*, New-York, n° 8, 1978, pp. 84-90.
 - Schwarz, Arturo, *André Breton, Trosky et l'anarchie* (traduit de l'italien), Paris, u.G.E. 10-18, 216 p.
 - De Paz Alfredo, *la Rivoluzione surrealista*, Messine-Florence, Ed. G. d'Anna, 1977, 192 p.
 - Roth, Jack, « The Revolution of the Mind » ; The politics of surrealism reconsidered in *the South Atlantic Quarterly*, Durham (N.C.), 76, 2 (Spring 1977), pp. 147-158.
 - Vogt, Ulrich: « *Le point noir* » *Politik und mythos bei André Breton*, thèse, Münster, 1982, 2f. 417 p. dactyl.
6. Voir respectivement : *Tel quel*, n° 46, été 1971, ainsi que *la Nouvelle critique* n° 31, fév. 1970, pp. 42-51; J.-F. Dupuis, *Histoire désinvolte du surréalisme*, Monville, Paul Vermont, 1977, 167 p. (pour l'opinion situationniste); Louis Janover, *Surréalisme, art et politique*, Paris, Galilée, 1980, 216 p. (pour le point de vue marxien).

VIOLENCE ET POÉSIE DANS LE PAMPHLET SURREALISTE

Roger NAVARRI

On a déjà écrit sur la violence des surréalistes, sur ses implications psychologiques, sur ses causes historiques, ses enjeux idéologiques, politiques ou institutionnels, sur les formes qu'elle a prises dans ses manifestations individuelles ou collectives et sur ses effets ¹.

Faut-il rappeler que si cette violence a beaucoup frappé les contemporains - et elle est loin d'avoir perdu tout son impact - elle n'a rien cependant d'exceptionnel par son intensité comparée à celle dont font preuve, surtout entre les deux guerres, les libellistes d'extrême-droite ou d'extrême-gauche quand ils pourfendent, selon les cas, la République, les Juifs, les Ploutocrates, les Bourgeois, les Capitalistes, les « Calotins », les Militaires, etc... D'autre part, il est bien évident que si leurs cibles diffèrent ou s'opposent - encore qu'il y ait parfois des convergences inattendues - le discours polémique utilisé par le croix-de-feu et l'anarchiste obéit tout naturellement aux mêmes codes, ceux qui régissent la « parole pamphlétaire » ² et qui reflètent d'ailleurs probablement les mêmes structures mentales ou du moins le même rapport fantasmatique à la réalité sociale et politique. C'est également vrai pour le discours polémique des surréalistes très proche au demeurant par ses thèmes fondamentaux de celui des anarchistes ou plus tard des « gauchistes ». Il reste que si ce discours semble avoir fait davantage scandale

et semble mieux conserver que les autres sa charge émotive et partant son efficacité, c'est sans doute à *la fois* parce qu'il est en quelque sorte « déplacé », dans la mesure où pour diverses raisons sur lesquelles il est inutile de revenir, il se situe dans un espace beaucoup plus « culturel » que « politique » au sens traditionnel du terme, mais aussi et surtout parce qu'il échappe souvent aux stéréotypes engendrés par les codes dont il a été question plus haut. Nous voudrions précisément montrer, à partir de quelques exemples, comment les surréalistes ont réussi à ne pas dissocier la fonction polémique et la fonction poétique et comment de ce fait, au niveau de l'expression, on peut dire qu'il n'y a pas seulement une violence des surréalistes mais, plus riche et par conséquent plus stimulante, une violence surréaliste.

Le niveau le plus sommaire de la polémique est évidemment l'injure. Les surréalistes, on le sait, en ont usé et parfois abusé sans aucun souci d'originalité. Ainsi, traiter Claudel de « cuistre et de canaille ³ » ou Cocteau de « bête puante » et même écrire qu'Anatole France a été un « historion de l'esprit ⁴ » ne constitue pas un tour de force littéraire. Pas davantage d'affirmer que Julien Benda est un « clown » comme le sont Thiers, Goethe, Paul Fort, l'abbé Bremond, R. Poincaré, Gyp, le pasteur Soulié, A. Maurois, Ronsard ⁵... encore que le côté volontairement hétéroclite et surprenant de cette liste crée un effet burlesque que l'on peut apprécier. Un peu plus élaborées parce que fonctionnant sur le mode de l'allusion qui implique de la part du destinataire une connaissance au moins approximative du comparant et du comparé, sont des formules du type « Lord Northcliffe du journalisme » pour désigner Maurice Martin du Gard ⁶ ou le célèbre « bacchante orphique, asiatique, romantique, pathétique, superbe, accablé, riche plate, molle, inexistante », qui constitue un portrait charge d'autant plus saisissant qu'il lui suffit de quelques adjectifs ambigus ou contradictoires pour évoquer à la fois le physique affecté et les épanchements lyriques outranciers et creux d'Anna de Noailles ⁷. Quant au procédé qui consiste, à l'instar de ce qu'avaient déjà fait Lautréamont puis Jarry, à accoler à certains noms de littérateurs ou de critiques des expressions qui constituent en quelque sorte leur emblème parodique (c, Jean Cassou le chien savant, Marcel Arland le tout-à-l'égout, Thibaudet la conservation de la carie, Maeterlinck l'oiseau déplumé, Valéry le prédestiné ridicule ⁸), on constatera qu'il donne des résultats de valeur inégale selon qu'il se rapproche de l'injure banale ou qu'il établit un rapport plus ou moins caricatural avec l'apparence, la personnalité ou l'activité du sujet concerné.

Mais ce n'est pas cette recherche de la formule choc, même si dans ce domaine Breton et ses amis *semblent* avoir parfois

reculé les limites du supportable quand on les compare à la plupart des autres polémistes de leur époque (pensons par exemple à des phrases comme: « Il ne faut plus que mort, cet homme fasse de la poussière» ou bien «certains jours, j'ai rêvé d'une gomme à effacer l'immondice humaine» relevées dans *Un cadavre*) qui donnent à la violence surréaliste ce qu'elle a de plus spécifique. Cette spécificité, on serait plutôt tenté de la trouver dans l'habileté avec laquelle ils savent jouer sur les contrastes que provoque la coexistence d'une rhétorique oratoire traditionnelle à la fois très sophistiquée et très guindée et des armes les plus grossières du pamphlet de bas étage: plaisanteries grivoises ou franchement obscènes, calembours, contre-pèteries, bref, tout ce qui selon les normes du « bon goût» est qualifié de « vulgaire ». Les textes satiriques d'Aragon, ceux de Crevel ou de Desnos sont, on le sait, à cet égard, particulièrement représentatifs dans la mesure où le discours y change sans cesse de registre, de l'attaque directe au sous-entendu, du sarcasme le plus appuyé à l'ironie la plus fine, du style apocalyptique au ton badin ».

Mais si ce mélange n'est pas pour rien dans l'efficacité de l'entreprise de subversion des valeurs que veulent constituer de tels pamphlets et si, sur le plan esthétique, il permet d'éviter la monotonie engendrée par une répétitivité qui est trop souvent la rançon du genre, il ne suffit pas à rendre compte de ce qui fait le meilleur de la satire surréaliste et précisément de ce qui lui confère ce caractère poétique qu'on trouve rarement associé à l'expression de la haine de la colère ou du dégoût. En effet, il faut ici, selon nous, considérer la manière dont l'auteur s'implique explicitement ou non dans un discours qui est tout naturellement porté, de par ses motivations et ses objectifs, et malgré sa partialité affichée, à prendre les apparences impersonnelles du discours « social », ou si l'on préfère « totalitaire », qui prétend dire le vrai alors même qu'il exhibe l'idéologie dont il procède, devant de ce fait foncièrement apoétique.

Si l'on revient, par exemple, aux textes qui constituent *Un cadavre*, on constate qu'ils sont tous plus ou moins fortement marqués par une présence du sujet de l'énonciation (parfois sujet collectif, le « nous », en particulier, comme il va de soi, dans le texte de Breton) qui non seulement s'oppose au « on » de l'opinion publique ou officielle (« On recueille ses moindres mots, on étudie à la loupe ses moindres phrases »), au « vous » que fustige Aragon (« ce qui vous flatte en lui ce n'est même plus le talent si discutable mais la bassesse»), voire le « tu » qui désigne le cadavre (« Tes semblables, cadavre, nous ne les aimons pas »), mais qui, surtout, introduit dans le discours toute l'expérience existentielle ou sensible du scripteur, l'état d'esprit et l'état

d'âme dans lesquels il se trouve au moment même où il écrit. Ainsi, après avoir apostrophé brutalement ceux qui pleurent le disparu, Soupault se met brusquement en scène sur le ton mi-fantaisiste mi-sérieux qui lui est familier: «La nuit descend déjà... J'ai assisté aujourd'hui à de bien jolis spectacles. Des croque-morts qui se disputaient en marchant devant un cercueil. J'ai vu aussi une femme en deuil, voilée de crêpe, aller à l'hôpital tailler une bavette avec son moribond de mari et lui montrer les beaux habits tout neufs qu'elle avait achetés en attendant sa mort.» Même procédé chez Eluard qui, après avoir tourné en dérision son «Cher Anatole» se met soudain à méditer sur la vie: «Ce que je ne puis plus imaginer sans avoir les larmes aux yeux, la Vie, elle apparaît encore aujourd'hui dans de petites choses dérisoires auxquelles la tendresse seule sert maintenant de soutien.»

Ces ruptures volontaires de ton, ces modifications rapides du champ de vision qui tantôt se rétrécit sur le référent A. France. tantôt au contraire s'élargit et s'approfondit quand apparaît l'image de l'auteur, sont particulièrement nettes dans la contribution d'Aragon qui, ayant posé des banderilles sur les journaux bien pensants, les conseils municipaux qui entretiennent le culte des gloires bourgeoises, etc... se livre ensuite à une ample et grave méditation: «Je me tiens aujourd'hui au centre de cette moisissure, Paris où le soleil est pâle, où le vent confie aux cheminées une épouvante et sa langueur. Autour de moi se fait le remuement misérable du train de l'univers où toute grandeur est devenu l'objet de la dérision.» Dès lors, le cadavre d'A. France devient le symbole de la pourriture de toute une civilisation et les ultimes coups d'épée, si l'on peut dire, qui lui sont portés, semblent faire partie d'un rite de purification.

Ainsi, dans la mesure où ces intrusions de la confiance personnelle ou de la réflexion philosophique dans le pamphlet atténuent les attaques les plus violentes ou les plus apparemment indécentes (il est généralement convenu que les morts ont droit à certains égards ^{10...}) ou plus exactement leur enlèvent toute marque de bassesse et de mesquinerie, à la fois parce qu'elles témoignent de la sincérité et de l'intensité des motivations de leur auteur et parce qu'elles les insèrent dans le noble et vaste contexte de la Révolution dont il se veut l'artisan résolu, elles sont, nous semble-t-il, l'élément essentiel de cette qualité poétique spécifique des textes surréalistes de combat que l'invention et la richesse verbale en nous ont pas paru à elles seules pouvoir expliquer. D'ailleurs, on peut remarquer que les pamphlets collectifs qui cherchent vraiment à refléter la position du groupe et qui ont de ce fait un caractère quasi institutionnel sont en géné-

ral dépourvus de cette qualité. Il n'est pas interdit de penser que leur efficacité politique s'en ressent.

Que la violence surréaliste ou des surréalistes soit notamment le symptôme d'un profond désespoir, né du sentiment que le conformisme ou l'indifférence du public rendent toute parole inopérante dès lors qu'elle n'est pas proférée avec suffisamment de force provocatrice et de conviction, ne peut que frapper l'observateur. Dans le *Traité du style*, Aragon appelle de ses vœux la «rage bénie qui brisera les tympons matelassés de cire où se dorlotte (la) petite surdité heureuse ignorante du tonnerre» des lecteurs et réclame un «haut parleur pour que son cri au loin s'entende... *Il n'y a pas de paradis d'aucune espèce* ¹¹ ! » Un peu plus loin, il dit vouloir «entendre parler un langage de catapulte, à crouler des plafonds, à décorner les bœufs ¹² » et Crevel pour sa part se plaint de ce que les mots «aient perdu toute valeur. Cette fausse monnaie à peine fabriquée, son effigie prometteuse déjà s'encrasse... Rien n'a plus de sens ¹³ ». Ainsi, c'est parce que l'usure des mots affaiblit ou trahit le vécu, parce qu'ils peuvent servir à faire illusion sous la plume d'habiles manipulateurs, qu'il faut à la fois les malmener pour les «décrasser» et les accumuler pour empêcher le sens de se banaliser ou de s'évaporer en quelque sorte. Entreprise évidemment contradictoire puisque c'est encore avec des mots que l'on prétend régénérer les mots et que l'on risque de tomber à son tour dans le piège de l'insignifiance, dans cette «jonglerie» qui n'est que «dérobade» pour reprendre les termes sévères utilisés par Breton précisément pour juger le *Traité du style* ¹⁴. Mais entreprise qui reste cependant touchante du fait même que tout en se sachant plus ou moins confusément impuissante et, à la limite, absurde - la virulence de l'anathème comme la ferveur hagiographique font d'une certaine manière ressortir *a contrario* que les convictions dont elles procèdent sont contestées ou ignorées par le plus grand nombre, par opposition à la «force tranquille» qui est sûre de sa légitimité - elle est animée malgré tout par l'ambition démesurée de rendre au langage un pouvoir de communication quasi magique qui donnerait au lecteur le sentiment immédiat de *l'Evidence* (ce qu'Artaud appelle «l'Illumination surréaliste» et qui implique nécessairement «un certain état de fureur ¹⁵ » par conséquent un désir d'adhésion instantané, total et dynamique («révolutionnaire»)).

En ce sens la poétisation de la violence chez les surréalistes apparaît bien comme une «tentative de solution à la contradiction de la parole et du refus de parler ¹⁶ » mais aussi, pourrait-on ajouter, comme une tentative de réconciliation d'une efficacité esthétique et d'une efficacité politique, au sens large du terme,

trop souvent opposées par les critiques de tous bords et par là-même, à leurs yeux, appauvries. Le « plaisir du texte » est alors censé perdre son côté purement fétichiste et compensatoire pour devenir l'élément moteur d'une prise de conscience, d'un désir de changement matériel ou mental, que le discours rationnel est incapable, à lui seul, de susciter.

Université Bordeaux-III

NOTES

1. Cf. en particulier dans le n° III de *Mélusine* : Danielle Bonnaud-Lamotte et Jean-Luc Rispail, « Injures surréaliste: une analyse lexicale à l'aide de l'informatique », pp. 244-268.
2. Cf. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982.
3. « Lettre ouverte à M. Paul Claudel », *Documents Nadeau*, p. 215.
4. « Avez-vous déjà giflé un mort? », *ibid.*, p. 198.
5. *La Révolution surréaliste*, n° 6.
6. « Une figure bien parisienne », *Paris-journal*, 20-4-1923.
7. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, 1933.
8. « Le cas Lautréamont », *la Révolution surréaliste*, n° 6.
9. Cf. notamment Y. Gindine, *Aragon prosateur surréaliste*, Droz, 1966.
10. Les surréalistes s'en prendront constamment à cette forme d'hypocrisie : cf. en particulier l'article consacré à Eluard après sa mort (*Medium*, n° 1, novembre 1953).
11. Aragon, *Le Traité du style*, p. 85.
12. *Ibid.* p. 140.
13. *Les Pieds dans le plat*, p. 188.
14. *Anthologie de l'humour noir*, p. 15-16.
15. Document intérieur de *la Révolution surréaliste* (Documents Nadeau, p. 220).
16. R. Loureau, « Le Manifeste Dada du 22-3-1918. Essai d'analyse institutionnelle », *20 th l'icosathèque*, Siècle éclaté, Minard, 1974.

**DU DÉBORDEMENT
A L'IMPUISSANCE POLÉMIQUE
ANTONIN ARTAUD ET LES SURREALISTES**

Bruno GELAS

Du mélange de fascination et de malentendu réciproques qui, par delà les ruptures successives, a continûment marqué l'histoire des rapports entre Artaud et le groupe surréaliste, il n'est pas excessif de penser qu'il est à sa manière au oœur de la question du polémique ET du politique. D'une part, en effet, il est bien connu que c'est un désaccord sur la nécessité d'un plein engagement politique (c'est-à-dire d'un engagement pleinement politique) qui a conduit le groupe à décréter l'exclusion d'Artaud en novembre 1926, provoquant ainsi, dès l'année suivante, une polémique marquée par les publications de *Au grand jour* et de *A la grande nuit ou le Bluff surréaliste*. D'autre part, cette crise dans l'histoire de leurs relations ne saurait faire oublier que le futur exclu a participé auparavant de manière très active aux recherches, manifestations et publications du groupe lorsque ce dernier développait, à travers des pratiques poétiques et polémiques, une revendication sensiblement analogue à ce qui se désigne aujourd'hui comme mouvement « alternatif », et qui consistait déjà à promouvoir une autre façon de penser « le » politique, loin des modes et des réflexes des partis institutionnalisés. Seconde acception, si l'on veut, du terme de « crise », qui n'en fait plus le moment d'une évolution, mais un état endémique, tourmenté, fécond, entièrement déterminé par la nécessité des expériences plutôt que par l'appréciation de leurs résultats; état fatalement précaire, donc, puisqu'il est le creuset de contradic-

tions et d'incertitudes dont la résolution n'est jamais que différée - et aucun de ceux qui y participèrent (aucun... sauf peut-être Artaud 1) n'ignora que « le » politique ne pourrait ainsi demeurer longtemps ignorant de « la » politique et de ses choix :

(...) le surréalisme est-il une force d'opposition absolue ou un ensemble de propositions purement théoriques, ou un système reposant sur la confusion de tous les plans, ou la première pierre d'un nouvel édifice social? Selon la réponse que lui paraît appeler semblable question, chacun s'efforcera de faire rendre au surréalisme tout ce qu'il peut: la contradiction n'est pas pour nous effrayer 1.

Les membres soussignés de La Révolution surréaliste réunis, le 2 avril 1925, dans le but de déterminer lequel des deux principes surréaliste ou révolutionnaire était le plus susceptible de diriger leur action, sans arriver à une entente sur le sujet, se sont mis d'accord sur les points suivants: 1° Qu'avant toute préoccupation surréaliste ou révolutionnaire, ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur,. [...] 2.

c'est bien à cet état de fureur dans toutes les acceptions du terme - de la *furor* inspirée à l'invective et à la rage - que pouvait se rattacher Antonin Artaud, en se livrant corps et mots à l'aventure d'un mouvement qui prônait moins une « révolution totale » qu'une « Révolution perpétuelle, vie véritable, comme l'amour, éblouissante à chaque instant 3 ». Fureur, éblouissement, « création d'un mysticisme d'un nouveau genre 4 » qui érige l'Orient en modèle anti-occidental ; révolution de « spécialistes de la Révolte » et qui n'hésite pas à afficher son caractère « tout à fait désespéré 5 » : ici, proclame Artaud au terme de sa présentation de « l'Activité du Bureau de recherches surréalistes », en une expression qui est à la limite de la provocation interne (mais ils aimaient alors aussi ça...) : « Ici s'installe une certaine Foi. 6 » Et, dans le même troisième numéro de *la Révolution surréaliste* cette formule lapidaire, conforme à la précédente mais lourde des ruptures prochaines :

« Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés. »

Les relations d'Artaud et des surréalistes se déroulèrent ainsi sur le fond de cette double valeur de la crise, exaltante et partagée en un premier temps, empli ensuite par les accents et

les éclats des exclusives réciproques. Or il semble qu'à chacune de ces étapes correspondaient, de la part du groupe, non seulement des définitions très différentes des nature, moyens et finalités de l'action politique, mais encoore des conceptions et des pratiques bien distinctes de l'agressivité verbale et, dans son sens le plus large, de la polémique. S'agissant d'écrivains qui ne cessèrent de jauger la qualité de leurs engagements à l'aune de la passion la plus extrême, la constance qu'il mirent à associer les dimensions politiques et polémique n'est pas faite pour étonner. Mais l'exemple d'Antonin Artaud nous permet de mieux saisir combien cette « association » revêtait un caractère quasi-structural, toute modification dans la manière d'envisager l'un de ses termes affectant aussitôt la façon de pratiquer le second, et inversement : de là vient que celui qui sut être un ardent pamphlétaire tant qu'il resta à l'unisson idéologique du groupe, se révéla, lorsque le changement des choix politiques de ce dernier l'en eurent exclu, impuissant à observer et maîtriser les règles du jeu proprement polémique.



A l'origine, donc, un « glissement » idéologique. Si l'on veut appréhender de manière assez nette, quoique fatalement un peu caricaturale, ce que ce « glissement » eut d'inacceptable pour Artaud, il peut être profitable de se référer aux propositions d'analyse institutionnelle élaborées par René Lourau dans un article consacré à la (« Sociologie de l'avant-gardisme », et appliquées par l'auteur lui-même à l'histoire du surréalisme⁷. Si le détail et le traitement des exemples avancés dans cette étude ne nous paraissent pas devoir toujours emporter l'adhésion, il n'en est pas de même des quatre grands types retenus de « mode d'action des groupes et des mouvements en référence aux institutions », ces dernières étant « la forme que prennent la reproduction et la production des rapports sociaux ». Il s'agit de :

1. les *modes d'action institutionnelle*, qui se coulent dans les modèles et les normes en vigueur (le fait de la revue comme moyen d'expression d'un certain courant d'idées, l'édition des œuvres en respectant la (« priorité » individuelle que revendique le nom d'auteur, etc.) ; ces modes d'action se soumettent à ce que Breton dénonce, au début du premier *Manifeste*, comme l'« impérieuse nécessité pratique » ;

2. les *modes d'action non institutionnelle*, ou transgressifs par refus (scandales divers, appels à la lutte, pamphlets, etc.) : ce fut le terrain privilégié d'épanouissement de Dada et ce qu'en conserva - dans ses début surtout - le groupe surréaliste ;

3. les *modes d'action anti-institutionnelle*, ou transgressifs par différence, sous lesquels on peut ranger toutes les pratiques marginales visant à penser autrement l'individu et à poursuivre une recherche quasi-expérimentale (l'écriture automatique, les récits de rêve, les productions collectives, etc.); c'est là que Breton voit la possibilité de libérer l'imagination;

4. les *modes d'action contre-institutionnelle*, qui tentent d'instaurer une force organisée, afin d'interpeller l'idéologie dominante sur son propre terrain, à la manière d'une opposition politique légale (modification de la revue et de son titre, organisation démocratique du groupe, réunions avec ordre du jour et vote, répartition des tâches, règlement intérieur, etc.).

On peut aussitôt remarquer que:

a) les quatre termes retenus s'offrent aisément à une mise en relation conforme au modèle greimasien du carré sémiotique - et donc aux possibilités d'exploitation axiologique et narrative qu'il offre - dans la mesure où ils s'opposent par couples selon les deux catégories de l'affirmation/négation d'une part (1 et 3 vs 2 et 4), des normes et de leur transgression d'une autre (1 et 4 vs 2 et 3) ;

b) il est loisible de préciser et affiner la classification de Lourau en la complétant par toute une série de critères qui se prêtent à une semblable distribution. Ainsi en va-t-il des images de la société ou des figures de l'individu promues, dans le contexte qui nous intéresse ici, par chacun de ces modes d'action. Ainsi en va-t-il surtout des types de discours qui, dans l'hypothèse « structurale » que nous faisons plus haut, paraissent y tenir respectivement la part dominante.

Soit, en reprenant le modèle de Greimas 8: (voir page suivante).

A toute classification, l'avantage et les limites de son système : on sait, au reste, que le bon usage des taxinomies impose de brouiller à nouveau les cartes et de mêler entre elles les catégories simples qu'elles ont d'abord permis de dégager... En l'occurrence, ce schéma laisse entrevoir à quels types de glissement obéit l'évolution du groupe surréaliste - disons du premier *Manifeste* (1924) à la publication de *Au grand jour* (1927), c'est-à-dire durant la période qui vit Artaud être successivement adopté puis rejeté. On passe ainsi d'une configuration relativement cohérente dans son désir de transgression des normes, de rejet du social et d'exaltation de l'individu (soit les termes 2 et 3 du schéma), à une seconde configuration beaucoup plus conflictuelle, prise comme

*Mode d'action
institutionnelle:*

- pratiques sociales dominantes
- société reconnue
- figure de l'individu «aliéné»
- la discussion

*Mode d'action anti-
institutionnelle:*

- pratiques marginales
- société ignorée
- figure de l'individu «libéré»
- l'écriture surréaliste



*Mode d'action
contre-
institutionnelle:*

- pratiques sociales d'opposition
- société proposée
- figure de l'individu «militant»
- la polémique

*Mode d'action non-
institutionnelle:*

- pratiques individuelles
- société rejetée
- figure de l'individu «révolté»
- l'invective

elle l'est entre le marginal et l'institutionnalisé, l'ignorance de la société et la volonté d'en faire le champ de son intervention, la libération de l'individu et la contrainte d'un engagement militant (termes 3 et 4 du schéma) : au *collectif* d'amis que Breton rassemblait dans son château imaginaire du *Manifeste du surréalisme*, succède la décision des cinq signataires de *Au grand jour* d'adhérer au *parti* communiste (et leurs déboires ultérieurs en ce domaine confirment assez le caractère intrinsèquement « contradictoire » de cette nouvelle configuration). Dès lors, la cause était entendue: ce n'était plus d'adeptes bouleversés, mais d'adeptes actifs, que le mouvement avait désormais besoin. Exit Artaud:

Cette morale du devenir de quoi relèverait, paraît-il, la Révolution, jamais je n'en ai senti la nécessité dans le cercle fermé de ma personne. Je place au-dessus de toute nécessité réelle les exigences logiques de ma propre réalité. [...] Il n'y a pas de discipline à laquelle je me sente forcé de me soumettre quelque rigoureux que soit le raisonnement qui m'entraîne à m'y rallier⁹.



Le conflit est donc né de ce qu'Artaud n'a pas suivi le groupe surréaliste dans une évolution que détermine, en dernière instance, la conception du rapport à entretenir avec les institutions, c'est-à-dire avec l'adversaire à abattre. C'est ici que la pertinence du lien qui unit politique et polémique prend son fondement : le fait que l'ensemble institutionnel des comportements, modèles et valeurs d'une société soit rejeté en bloc, ignoré ou contesté et combattu, n'implique pas seulement la découverte de nouveaux modes d'action respectivement adaptés à l'une ou l'autre de ces attitudes; parce qu'il s'agit d'écrivains, il implique également des formes distinctes de pratiques discursives, qui méritent d'être regardées de plus près. Elles témoignent en effet que l'incapacité foncière d'Artaud à nourrir quelque intérêt que ce soit pour les questions proprement politiques va de pair, chez lui, avec une véritable inaptitude au genre polémique, à la stratégie qu'il implique et à l'écriture qu'il promeut. Cela peut surprendre: aussi bien ne s'agit-il pas de nier la qualité de la violence verbale qui parcourt les diverses lettres et adresses rédigées, totalement ou en majeure partie, par Artaud pour le troisième numéro de *la Révolution surréaliste*. Il s'agit plutôt d'y repérer les signes d'un débordement de l'écriture polémique, et de constater que ce débordement se muera en impuissance en la matière, dès lors que la protection et le cadre (institutionnels) du groupe et de sa revue feront défaut.

Une recherche, menée il y a quelques années, sur les structures du discours polémique¹⁰ a permis de dégager un certain nombre de données de base qui sont autant de traits constitutifs du genre. Nous retiendrons et rappellerons brièvement les deux principales d'entre elles, particulièrement adaptées à notre propos:

- tout d'abord, une *donnée «pragmatique»* (ou contextuelle) : le discours polémique exige une structure à trois actants: le polémiqueur, sa «cible» et son «public» - le but du premier étant de disqualifier le second aux yeux du troisième. Cette situation contextuelle de base supporte bien sûr plusieurs modes d'actualisation, notamment selon la façon dont la cible d'une part, le public d'une autre, sont marqués dans le discours : destinataires explicites (interpellation, prise à témoin, etc.) ou implicites (allusions, procédures de complicité...);

- ensuite, une *donnée «argumentative»* (ou intradiscursive), qui découle de la précédente puisqu'il s'agit pour le polémiqueur de contredire ou de réduire la cible tout en persuadant le public. Là encore, les procédures utilisées laissent un large choix, mais elles visent toutes à effectuer l'opération sémantique qui consiste à inverser le système de valeurs du discours adverse :

le polémiqueur averti n'est pas celui qui se contente d'opposer ses arguments à ceux de son interlocuteur; il est d'abord celui qui reprend les arguments d'autrui de façon à les retourner et à les faire jouer contre leur auteur.

A travers ces deux traits minimaux apparaît la contrainte majeure du discours polémique : elle tient à la nécessité de maintenir une cohérence imparable, de s'interdire toute oscillation et tout tremblement susceptibles d'affecter les rôles pré-établis et la rigueur de l'argumentation. La polémique, ou : l'univocité coûte que coûte - ayant tout à perdre des altérations de l'énoncé par un sujet d'énonciation imprévisible, comme (exactement comme) l'action politique se méfie au premier chef des initiatives individuelles non planifiées.

Qu'en est-il, de ce point de vue, des écrits dits « polémiques » d'Artaud-Ie-surréaliste¹¹? La plupart d'entre eux ce réfèrent à deux modèles canoniques du genre: celui de la *lettre ouverte* et celui du *manifeste*¹². Que le premier relève, indépendamment même de son contenu, du dispositif polémique, cela va de soi: sa publication dans une revue brouille l'apparente univocité de l'identification de son destinataire. Artaud s'adresse sans doute au Pape, au Dalai Lama ou à lui-même, mais cette adresse est aussi un leurre - ou une fiction: « (...) le destinataire présenté comme cible dans l'énoncé n'est pas le destinataire dans l'acte de communication (...); le vrai destinataire, c'est le *lecteur* et la véritable stratégie vise à lui faire occuper, à son insu, la place laissée vide sur l'axe de l'imaginaire par la mise en déroute de l'interlocuteur agressé¹³. » Il s'en suit une démarche argumentative complexe, qui repose tantôt sur des citations empruntées au destinataire « apparent » et commentées à l'intention des destinataires « réels » (cf. le modèle de « Légitime défense », publié par Breton dans le huitième numéro de *la Révolution surréaliste*), tantôt, et de manière moins marquée, sur des appels à la complicité de ces derniers par l'apport d'informations ou de jugements présentés comme des rappels ou des évidences (cf. la « Lettre aux Médecins-Chefs des asiles de fous », seule des cinq lettres ouvertes du troisième numéro de *la R.S.* à n'avoir pas été rédigée par Artaud). On en dira de même du manifeste sous ses diverses formes, à la différence près que celui-ci, contraint de se poser en s'opposant, explicite généralement à la fois ses deux destinataires. Le célèbre « Je veux qu'on se taise quand *on* cesse de ressentir » incrimine sans ambage les romanciers réalistes dont il vient d'être question, exemple à l'appui, et est immédiatement suivi d'une marque du lecteur: « Et *comprenez* bien que... » De même, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, le jeu fréquemment repris des questions et des réponses fixe une place d'inter-

locuteur au « public » auquel Breton s'adresse, au moment où il inscrit sa « cible » dans ses propos en citant Artaud, Desnos ou Bataille afin de leur répliquer. Finalement, lettre ouverte et manifeste présentent une telle analogie dans les structures de communication mises en œuvre que le départ entre les deux est parfois malaisé à faire, la forme de la première se prêtant assez souvent à l'expression du second (Artaud, sur ce point, n'échappe pas à la règle: il y a peu de différence de nature entre la « Lettre sur moi-même » et le « Manifeste en langage clair »).

Or il est remarquable que, dans les textes qui nous retiennent ici, Artaud n'exploite qu'à peine ou pas du tout les possibilités ainsi ouvertes par ces cadres formels privilégiés d'un discours polémique qui se présente comme le spectacle offert à un public de la mise à mal (ou à mort) d'un adversaire.

Cette déficience s'observe de deux manières. La première réside dans l'absence de passage à une communication au second degré. Certes, il y a bien spectacle, et spectacle public, puisqu'il y a publication (publicité?) de l'écrit. Mais l'acteur Artaud est un piètre metteur en scène de ce spectacle, car il n'assure aucun des relais de complicité qui lui permettraient - comme sait si bien le réussir Breton - de mettre, selon l'occasion, les rieurs ou les indignés de son côté. Entièrement pris par et dans la relation duelle à son interlocuteur fictif, il en oublie le spectateur véritable qu'il s'agit de manipuler, c'est-à-dire de conforter dans sa place imaginaire de spectateur-arbitre chargé de compter les coups. D'où l'absence de toute argumentation, même la plus fruste, dans ces écrits: la « cible » n'est jamais questionnée ni citée; ses propos ne se prêtent à aucune reprise véritablement soutenue, que ce soit sur le mode de la parodie ou sur ceux du démontage logique et du renversement des termes et des valeurs. L'« Adresse au Pape » est à cet égard exemplaire, dans la mesure où elle laisse inexploités les germes de ce qui s'apparente, ou s'offre, à un tel détournement. Ainsi, la deuxième phrase:

Au nom de la Patrie, au nom de la Famille, tu pousses à la vente des âmes, à la libre trituration des corps

amorce bien un processus de reformulation, par Artaud et de son point de vue, des valeurs que revendique l'Eglise catholique et des pratiques qu'elle développe: la « cible » est prise au mot, réduite à ses énoncés, et ces derniers sont « retournés » de façon qu'apparaisse la vérité qu'ils sont supposés cacher. Mais l'entreprise s'arrête là et, dès la phrase suivante, Artaud se laisse déborder par son sujet, prendre au jeu de l'adresse directe et à

la fiction d'une correspondance *privée*. La lettre se poursuit alors sur un double registre:

- celui de l'acharnement mis à se démarquer du Pape et de ce qu'il représente; tout se construit alors sur le modèle de l'opposition duelle «*nous vs toi*», où le souci de disqualifier l'adversaire le cède à celui de lui opposer ses propres croyances: autant de manières de répéter sans cesse la même formule, qui est de rupture et non plus de polémique: «nous n'avons pas besoin de toi»;

- celui de l'acharnement mis à injurier le Pape («guerre à toi, Pape, chien», «Pape déjeté», etc.) ou ses succédanés («prêtres branlants», «châtrés du libéralisme mondial», «mascarade romaine», etc.), c'est-à-dire à tenter de discréditer «l'autre dans son corps et, plus spécialement, dans son sexe, faute d'avoir pu le discréditer dans son discours¹⁴».

On peut faire les mêmes remarques à propos des autres lettres ouvertes, y compris celles dont la cible véritable se désigne pour ainsi dire par antiphrase, puisque le destinataire premier (Dalai-Lama, Ecoles du Bouddha) y est campé comme image idéale du «Nous» et est opposé aux «chiens» occidentaux et autres «scribes» tout juste aptes à baver «par châtrage d'esprit». Dans tous ces cas, l'hypertrophie des développements sur soi-même va de pair avec le recours à l'insulte à l'intention d'autrui: ce sont, ici comme ailleurs, les deux modes les plus courants de déborder l'espace polémique, d'en sortir en quelque sorte par excès. Excès de doute et excès de rage: deux manières, également, d'être mis «hors de soi» en même temps que l'on perd la maîtrise d'un système de communication.

L'inaptitude à tirer profit des virtualités polémiques des cadres retenus connaît avec les textes de proclamation-manifeste un degré supplémentaire: non seulement le «public» y reste tout aussi ignoré que dans les lettres ouvertes, mais c'est au tour de la «cible» de se trouver affectée, et progressivement délaissée. Si la «Déclaration du 27 janvier 1925» agite encore sarcasmes et menaces à l'encontre de «la Société» (points 6 et 7 de la déclaration), le texte intitulé «A table», qui se présente pourtant comme un appel liminaire au n° 3 de la revue, accuse une disproportion accrue entre les diverses adresses aux deux types de destinataires et le développement autonome de «nos» propres positions. Mais le tournant est définitivement pris avec le commentaire qui suit le rapport sur «l'Activité du Bureau de recherches surréalistes»: délaissant ouvertement le cadre et le jeu du double destinataire, Artaud n'en appelle plus qu'aux seuls initiés, ses compagnons d'angoisse:

[...] (les) confus de l'esprit, (les) aphasiques par arrêt de la langue [...] et en général tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée. Je ne parle que pour ceux-là (p. 346-347).

La visée polémique, qui tâche de séduire un public par l'art avec lequel le discours de l'adversaire est disqualifié, est désormais remplacée par une pratique d'écriture dépourvue, sinon de violence et d'agressivité (tant s'en faut !), du moins de tout souci argumentatif. Dans cette écriture tout entière animée par l'exaltation d'une relation duelle et complice, le partenaire n'est plus manipulé ni contesté, mais invoqué dans son absence de différence, sa bienveillance *a priori* pour le destinataire, à la limite son identité parfaite avec lui. Disons-le autrement: il n'y a plus ni public ni adversaire, mais un interlocuteur fictif et privé, dont la seule fonction imaginaire est de persuader celui qui parle de sa propre existence et de son identité : de l'autre à l' (alter) ego... On comprend dès lors pourquoi, à dater de cette publication, les écrits surréalistes ultérieurs d'Artaud qui s'inscrivent dans les mêmes cadres pragmatiques (la « Nouvelle lettre sur moi-même », le « Manifeste en langage clair », la « Lettre à personne » et la « Correspondance de la Momie »), ignorent carrément toute attaque contre une cible déterminée et se concentrent de plus en plus sur la confiance et l'auto-analyse. Même le « Nous » des textes antérieurs s'efface au profit d'un « Je » répété et inquiet de lui-même, et le Manifeste se mue alors en un *Credo* - quand ce n'est pas plutôt un *velim credere*. Quant aux lettres « ouvertes », compte tenu de l'impatience avec laquelle leur rédacteur en appelle à l'accueil de son correspondant imaginaire, il y a quelque chose d'emblématique et de déjà désespéré dans le fait que les dernières s'intitulent « Lettre à personne » et « Correspondance de la Momie »... La veine polémique s'est bien définitivement tarie, et cela intervient au moment où le désaccord avec les orientations *politiques* du groupe, telles que nous les avons rappelées ci-dessus, s'accuse chaque jour davantage.

La rupture eut donc lieu, selon des modalités qui contraignirent Artaud à tenter un vain retour à l'échange polémique. On sait que *A la grande nuit, ou le bluff surréaliste* entendait répondre à la brochure *Au grand jour*, par laquelle Aragon, Breton, Eluard, Péret et Unik rendaient publiques d'une part les exclusions d'Artaud et de Soupault, d'autre part leur propre décision d'adhérer au Parti communiste. Vigueur polémique et engagement politique y cohabitent donc. Mais il y a plus qu'une cohabitation : une véritable logique polémique. Ayant fait le

choix du «contre-institutionnel», les signataires de *Au grand jour* doivent en payer le prix, et sont mis en position de ne plus pouvoir avoir d'autres «cibles» que les représentants de l'ordre social et de ses valeurs. D'où les termes du procès intenté à Artaud, coupable d'être un faussaire («usant de trucs littéraires qu'il n'avait pas inventés, créant dans un domaine neuf le plus répugnant des poncifs») et un arriviste («cet ennemi de la littérature et des arts n'a jamais su intervenir que dans les occasions où il y allait de ses intérêts littéraires») : son masque tombera d'ailleurs bientôt, avec sa prochaine conversion à la religion chrétienne, valeur-dé de la société qu'il faisait mine de rejeter jusque-là. On le voit, nous sommes dans la plus solide tradition polémique: celle qui prétend dévoiler la vérité des comportements et des actes de l'adversaire plutôt que de leur opposer directement les siens propres. Mais la manœuvre atteint les sommets du genre lorsque nous apprenons, par une note initiale du texte d'Artaud, que les termes mêmes de ce procès sont «la copie à peine déguisée des fragments pris à des textes que je leur destinais et où je m'occupais de placer sous son jour véritable leur activité à eux [...]» (p. 363). La procédure intrinsèquement polémique du retournement argumentatif est ici portée à sa pointe extrême, puisqu'elle se contente de renvoyer la balle à l'adversaire, en la prenant à son compte par une simple interversion des noms propres¹⁵. A charge pour Artaud de dénoncer le subterfuge mais, là encore, les surréalistes jouent gagnant; car le «public», dont on a vu l'importance qu'il revêtait, ne pourra qu'applaudir à cette nouvelle version d'un dérisoire arroseur arrosé... Aussi bien ce dernier a-t-il vaguement conscience du piège dans lequel il est tombé et du ridicule inévitable de sa protestation puisque, plutôt que de tenter de reprendre le dessus aux yeux des lecteurs, il en appelle une nouvelle fois à ses destinataires selon son cœur, partenaires bienveillants tout gagnés à sa cause et qu'il n'importe pas de convaincre :

Quant aux accusations que je leur (= aux surréalistes) destinais et qu'ils me retournent, je laisse aux gens qui me connaissent bien, et pas à leur ignoble manière, le soin de nous départager (p. 363, souligné par nous).

A partir de là - et malgré le bonheur d'un titre qui est la reprise inversée de celui de ses détracteurs - peut-on encore parler d'Artaud polémique? C'est plutôt son impuissance en la matière qui ressort de ce texte, incapable de tenir ses promesses spectaculaires parce que son auteur y est trop bouleversé. On en prendra pour preuve l'impossibilité qu'y manifeste Artaud

d'épouser durablement, pour l'analyser et le contester en détail, le propos de ses adversaires. Au lieu du retournement attendu du discours d'autrui, nous trouvons une nouvelle fois l'incessant retour sur soi qu'amorçaient les derniers textes de la période surréaliste. Ce mouvement s'analyse, ici, d'un double point de vue:

- d'une part, Artaud ne parvient pas à sortir de la situation d'accusé dans laquelle lui-même a initialement rappelé qu'il avait été placé par ses anciens amis; d'où sa difficulté symétrique à adopter un point de vue d'accusateur, et la distinction - polémiquement suicidaire - qu'il développe entre le groupe ((Je les repousse et les condamne en bloc... ») et les individus qui le composent ((... rendant à chacun d'entre eux toute l'estime et même toute l'admiration qu'ils méritent pour leurs œuvres ou pour leur esprit », p. 367) ;

- d'autre part, il est trop inquiet et incertain de lui-même pour échapper à la tentation de transformer ce qui devait être un réquisitoire continu (il ne l'est que par intermittence) en un plaidoyer *pro domo* : est alors repris le fil de l'auto-analyse qu'il destine aux seuls « gens qui [le] connaissent bien » et, en fin de compte, à lui-même. Les destinataires véritables de sa réplique ne sont jamais mentionnés autrement que par l'affirmation de sa certitude (?) d'avoir avec lui « tous les hommes libres, tous les révolutionnaires véritables », mais c'est une bien fragile certitude que celle de qui conclut son intervention non pas sur une estocade ultime, mais sur une imploration de circonstances atténuantes pour lui-même... :

Avec en ma faveur tout de même des circonstances psychologiques et physiologiques désespérément anormales et dont, eux, ne sauraient se prévaloir (p. 372).



Artaud, ou l'impuissance politique/polémique. L'une ne va pas sans l'autre, et les deux manières précédemment relevées de déborder le polémique - par le retour sur soi, par l'insulte à autrui - en étaient aussi deux d'échapper à (ou de fuir) la pratique politique. Individualiste rétif à tout engagement qu'imposerait une « morale du devenir » (p. 370), c'est du même mouvement qu'il ne put s'adapter durablement à d'autres formes d'écriture que celles qui lui permettaient d'entretenir la fiction d'un rapport privé (et privilégié) à autrui. « Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle », dit-il en parlant de ses rapports avec les surréalistes, « roulent autour du mot Révolu-

tion» (p. 363). Ce n'était pas si mal vu, mais il faut sans doute ajouter que, derrière cet étendard, c'est la présence ou l'absence d'un dogme et d'un corps doctrinal cohérent (les surréalistes pensaient alors les trouver dans le communisme) qui était en question. C'était, donc, la possibilité ou non d'un discours polémique.

Université Lyon-II

NOTES

1. André Breton, « Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste* », *la Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925.
2. Cité par Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 220.
3. Note de Paul Eluard sur la « Manifestation philosophique du 18 mai 1925 », *la Révolution surréaliste*, n° 4.
4. Extrait d'un document intérieur cité par M. Nadeau, *ibid.*, p. 220.
5. *Déclaration du 27 janvier 1925* (rédigée par A. Artaud).
6. *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925.
7. *In l'Homme & la Société* (éd. Anthropos), n° 26, octobre-décembre 1972, pp. 45-68.
8. Pour la présentation de ce modèle et des relations qu'il met en œuvre, voir notamment : A.-J. Greimas, *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 135-155.
9. *A la grande nuit, ou le bluff surréaliste*, in Antonin Artaud: *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard, 1970, p. 370.
10. Les résultats en ont été partiellement publiés dans *le Discours polémique*, Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
11. Nous nous référons à la section « Textes surréalistes » du premier tome de l'édition, déjà signalée, des *Œuvres complètes*. C'est à cette édition que renvoient désormais les simples indications de pages.
12. Soit, pour la première, les adresses au Pape et au Dalai-Lama, les lettres aux Recteurs des Universités européennes et aux Ecoles du Bouddha, la « Nouvelle Lettre sur moi-même », la « Lettre à personne » et la « Correspondance de la Momie », - et, pour le second : la « Déclaration du 27 janvier 1925 », « A table », « L'activité du Bureau de recherches surréalistes », « Position de la chair » et « Manifeste en langage clair ».
13. Michel Cusin, « Le désir et la parole dans le discours polémique », in *le Discours polémique, op. cit.*, pp. 115-116.
14. Michel Cusin, *ibid.*, p. 117.
15. Breton et Eluard useront d'un procédé analogue en publiant, dans le douzième numéro de *la Révolution surréaliste* (15 décembre 1929) leurs « Notes sur la poésie », qui reprennent - de manière cependant strictement antithétique - des réflexions de Valéry parues six mois auparavant dans la revue *Commerce*. Mais Valéry ne relèvera pas le fait... et il n'y aura pas de polémique!

« ET GUERRE AU TRAVAIL')

Jean-Michel PIANCA

Ce slogan condense une large part et résume un axe principal de la pensée et de l'action des surréalistes au cours de cette « année mentale² » qui va du premier au second *Manifeste* et coïncide avec la parution de la revue *la Révolution surréaliste*: 1924-1929. Le mot d'ordre « guerre au travail » apparaît comme le corollaire de la revendication inscrite sur la première page de couverture du n° 1 de la même revue (décembre 1924) : « Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme. » Une telle déclaration devait contenir le droit à la paresse ou, comme le disait A. Thirion, « nos imprescriptibles droits à ne pas travailler³ ».

La position des surréalistes à l'égard du travail est simple et claire: ils sont contre. Et ils le font savoir par tous les moyens, en particulier dans leur revue et dans leurs récits, avec toute la violence qu'on leur connaît. C'est une polémique tous azimuts, car ils sont parfaitement conscients du rôle central du travail dans l'organisation de la société (industrielle, bourgeoise, capitaliste) et dans l'agencement de l'idéologie. « Je vais dire son fait au travail, ce dieu incontesté qui règne en Occident » avertit Aragon, souhaitant que l'homme « soit détourné du train de ses jours, du bonheur, et surtout de l'immonde travail⁴ ». Eluard lui fait écho, dénonçant « l'ordre facile et répugnant du travail⁵ ». Sur ce thème, les surréalistes sont intarissables. Max Morise présente comme un axiome la phrase « Il ne faut pas

travailler⁶» et parle d'un « vaccin contre le système Taylor⁷ ». Le travail, au même titre que l'ordre et la vie policée, est une « machine de guerre » dont on prévoit l'usure⁶; bref, les surréalistes admettent sans restriction et en quelque sorte par avance la formule de Leiris : « TRAVAILLER : t'avilir et te lier⁹ ».

Attaque frontale donc, globale et sans nuances. Pourtant ces « révolutionnaires sans révolution », comme dira A. Thirion¹⁰, concentrent leur agressivité sur deux points précis: l'apologie du travail, considérée comme « une vieille idée des classes dirigeantes¹¹ » et le manque de combativité des travailleurs, de ceux qui sont effectivement soumis à cette nécessité. Ainsi, les surréalistes traitent le terme *travail* selon les principaux axes de sa signification et sont beaucoup moins dans les nuages qu'on pourrait le penser à première vue.

Pour rendre compte des multiples sens et valeurs d'un mot, Robert Lafont a introduit le terme de « praxème¹² ». Lié aux structures culturelles et techniques d'un groupe humain, et donc à sa *praxis* en général, le praxème est un signifiant. Mais, contrairement à toute la tradition linguistique aristotélo-saussurienne, il n'« a » pas de sens : il produit du sens, des sens, selon les *réglages* que lui impose le groupe humain qui l'utilise. On comprend qu'un praxème ne produit pas exclusivement un sens « objectif » immuable, mais que chacune de ses occurrences dans le discours décharge sa « signifiance » actuelle qui intègre une constellation de valeurs et de sens liés aussi bien aux réalités matérielles pratiques qu'à l'univers symbolique du groupe humain considéré. En somme, il semble qu'on puisse voir dans la « praxématique » de R. Lafont une mise en forme et une élaboration théorique de la formule lapidaire de Wittgenstein: « Le sens d'un mot, c'est son emploi. »

Le praxème *travail* concerne évidemment la réalité pratique immédiate, concrète de la plupart des hommes, et il est en même temps tout imprégné de valeurs symboliques qui peuvent être dites, surtout dans ce cas, idéologiques. C'est précisément dans ces deux directions que les surréalistes lancent leurs attaques dans les années vingt, avec une double ambition : détourner et fausser les réglages des sens du praxème *travail*, et en proposer de nouveaux.

La réalité concrète du travail est caractérisée à l'époque par la taylorisation accélérée. L'« organisation scientifique du travail », comme on dit, envahit les entreprises, aboutissant peu à peu à ce que Jacques Baron a appelé « l'esclavage salarié de l'Occident¹³ ». On sait que cette évolution conduit à la disparition de l'autonomie des travailleurs et à leur déqualification. C'est la

naissance de l'O.S. Or, ce développement de l'industrialisation au sens moderne rencontre très peu de résistance chez les principaux intéressés. La rationalisation de l'organisation du travail et ses conséquences apparaissent aux ouvriers et à leurs syndicats comme des acquis irréversibles : « On ne peut pas plus empêcher le travail à la chaîne qu'on ne peut empêcher la pluie de tomber », dira même L. Rabate à un congrès de la Fédération de la Métallurgie (C.G.T.) en 1927¹⁴. Et Anni Borzeix précise à ce propos que la classe ouvrière syndicalisée a perdu tout espoir révolutionnaire et ne vise plus qu'à négocier « un partage plus équitable des fruits du développement économique ». De son côté, Claude Durand constate que « le développement industriel transfère les luttes sociales sur un plan strictement économique¹⁵ ». Plus d'argent, plus de bien-être matériel, les revendications désormais ne vont guère plus loin.

Cette situation ne saurait satisfaire les surréalistes. D'abord, ils refusent eux-mêmes de travailler. Décrivant la vie du groupe vers 1926, A. Thirion écrit : « Presque tous les supports matériels étaient condamnés : le travail était méprisé et les activités journalistiques ou para-artistiques étaient assimilées à la trahison¹⁶. » Et J. Baron voit dans ce refus catégorique du travail « une machine de guerre contre la société, un cheval de Troie dérisoire mais scandaleux¹⁷ ». Scandaleux, certainement ; dérisoire, cela me paraît moins évident, dans la mesure même où il est hasardeux d'affirmer que les effets du surréalisme sont épuisés... Quoi qu'il en soit, c'est l'époque où Aragon s'exclamait : « Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures¹⁸. »

A cette attitude dans la vie pratique, les surréalistes ajoutent la condamnation vigoureuse et sans appel de la passivité des travailleurs. Dès le premier *Manifeste*, Breton reproche à l'homme d'avoir « consenti à travailler¹⁹ » et, quelques mois plus tard, il écrit à propos des travailleurs : « Au nom du sacrifice individuel qu'ils consentent, qu'ils luttent de-ci de-là pour obtenir une légère atténuation de leur peine, selon moi, c'est trop peu en vérité²⁰. » Et le ton monte : « Là où les paroles les ont trahis eussent toujours été mieux placées des armes²¹. »

On le voit, la sévérité de la condamnation ne le cède en rien à la vigueur du refus. Mais ce n'est là qu'un premier palier : les surréalistes ne se contentent pas de récuser les formes concrètes du travail et d'en montrer le caractère aliénant, ils s'en prennent aussi et surtout aux valeurs symboliques que la convention sociale attribue au travail, c'est-à-dire à l'idéologie. Pour eux, en effet, si l'aliénation liée au travail est possible, ce n'est pas à cause des nécessités matérielles, mais en raison des croyances (au progrès, à la domination de la nature par l'homme,

à la possibilité de quantifier le bonheur) qui font du travail un tabou. Rationalisation du travail et donc aliénation ne sont réalisables que parce que l'idéologie les permet. En dernière instance, dans la perspective surréaliste, c'est l'idéologie - et ici l'idéologie du travail - qui fonde l'organisation de la société et définit l'« humanité » de l'homme.

C'est d'ailleurs une des difficultés que les surréalistes vont rencontrer dans leurs rapports avec les communistes qui, eux, conçoivent le travail d'une manière nettement plus positive, allant jusqu'à manifester une tendance certaine à le glorifier, et qui, surtout, subordonnent l'évolution de l'espace symbolique - de l'idéologie - à la révolution des conditions matérielles de production, ce que les surréalistes ne sauraient admettre. D'où un certain flottement de la position de ces derniers. Ainsi Breton écrit dans le n° 5 de *la Révolution surréaliste* (1925) :

Il n'en est pas moins vrai que pour ma part je refuse absolument d'être tenu pour solidaire de tel ou tel de mes amis dans la mesure où il a cru pouvoir attaquer le communisme, par exemple, au nom de quelque principe que ce soit, - et même de celui, apparemment si légitime, de la non-acceptation du travail.

Sous la formulation quelque peu alambiquée - habituelle chez Breton - on distingue l'ambiguïté de l'attitude entre le net refus du travail et le souci d'une alliance avec les communistes, ou au moins d'une collaboration sans nuage. Mais en décembre 1926 (*R.S.*, n° 8), cette ambiguïté est levée, et Breton reproche sans ambages à *l'Humanité* de glorifier le travail non-choisi. C'est donc la position hautement surréaliste de révolte qui prévaut, et cela parce que les valeurs symboliques doivent l'emporter sur les conditions matérielles. Parmi ces valeurs, le travail doit être mis en cause, au premier rang :

Et qu'on ne me parle pas, après cela, du travail, je veux dire de la valeur morale du travail. Je suis contraint d'accepter l'idée du travail comme nécessité matérielle, à cet égard je suis on ne peut plus favorable à sa meilleure, à sa plus juste répartition. Que les sinistres obligations de la vie me l'imposent, soit, qu'on me demande d'y croire, de révéler le mien ou celui des autres, jamais. Je préfère, encore une fois, marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour. Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet

*événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au prix du travail*²².

Breton condense cette attitude en affirmant par exemple que « le besoin d'industrialisation [...] est un des principaux facteurs de la défaite de l'esprit »²³.

Ce premier aspect de la « guerre au travail » menée par les surréalistes de la première époque est de pure négativité: refus du travail, immonde, répugnant, aliénant, stérile, et condamnation de la démobilisation des travailleurs. Il s'agit avant tout d'une destruction des réglages traditionnels du praxème *travail*, d'une réfutation de ses valeurs positives : grand, noble, plein du sens de la vie, garant de l'humanité de l'individu...

Défensive, cette guerre va devenir offensive : les surréalistes vont désigner des valeurs positives anti-travail, et leurs productions vont les manifester. L'écriture automatique par exemple constitue une parfaite machine de guerre contre le travail... de l'écrivain. Il n'est plus question de consacrer ses insomnies à polir ses périodes, comme Rousseau, ni d'essayer rythmes et harmonies dans un gueuloir, comme Flaubert, ni de jouer les stakhanovistes de l'écritoire, comme Balzac, ni de reprendre et corriger ses poèmes, comme Baudelaire et tant d'autres. Il s'agit tout au contraire de se faire apporter (j'insiste : non pas de se procurer soi-même, mais bien de se faire apporter²⁴) de quoi écrire et, « dans l'état le plus passif, ou réceptif [qu'on pourra] »²⁵, de laisser la main transcrire la dictée du fameux « automatisme psychique pur »²⁶. A-t-on jamais imaginé meilleur antidote à l'angoisse de la page blanche? Ce mode d'écriture, ajoute Breton, constitue un élément essentiel du *jeu* surréaliste. Quoi de plus opposé au travail tel que le propose la convention sociale que le jeu? Et ce laisser-aller, ce « lâchez-tout » - expression surréaliste s'il en est! - produit, en plus du texte, « une somnolence agréable », « un engourdissement général du corps », une « béatitude »²⁷.

Il semble vraisemblable qu'un nombre finalement assez restreint de textes aient été rédigés rigoureusement selon cette méthode. Il reste que la théorie est strictement et dans tous ses détails antilaborieuse. En revanche, de nombreux textes ont été produits qui, même s'ils apparaissent souvent peu « automatiques », appartiennent de plein droit à la mouvance surréaliste. Il est vrai que leurs auteurs, à un moment ou à un autre, se sont parfois éloignés ou ont été exclus du groupe surréaliste stricto sensu, comme Delteil après son roman sur Jeanne d'Arc, ou Soupault, accusé de faire trop exclusivement de la littérature.

Mais ce n'est pas le lieu de relancer la... polémique sur le roman surréaliste. Contentons-nous de constater qu'il existe des textes surréalistes de prose narrative et de montrer que l'analyse permet d'y voir la poursuite de la guerre au travail par d'autres moyens.

Ces récits contiennent tous des éléments anti-travail qui caractérisent soit l'attitude du héros, souvent identifié au narrateur, soit un principe d'écriture, une forme de rhétorique, soit l'atmosphère du texte: désœuvrement et attente chez Breton, flânerie chez Aragon, ennui chez Tzara ou Unik, dérive et traînasserie chez Leiris, vagabondage, libre sensualité, exotisme paresseux chez Crevel, érotisme associatif et scandaleux chez Desnos, aventure déréglée chez Soupault, indolence hédoniste chez Delteil...

Souvent le travail même de l'écrivain, l'effort de l'écriture sont récusés et ridiculisés. C'est ainsi que Tzara²⁸ ou Unik²⁹ abandonnent, inachevés, leurs textes, comme si l'ennui et l'espèce de vide existentiel qui présidaient à leur rédaction l'avaient emporté sur l'effort de tenir la plume, et cet abandon au silence représente alors une manière de contester la société dans son ensemble, et en particulier la culture et la littérature. «Civilisation occidentale, à bas! », s'écrie Unik (p. 184).

Aragon a élaboré une véritable rhétorique anti-travail, fondée sur la dérision des principes traditionnels d'écriture: plus de suite dans les idées, plus de «Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage», plus de symétrie, plus de composition savamment orchestrée et logiquement satisfaisante. En lieu et place, un nouveau principe, la distraction, constitue le ressort du texte. Par exemple, le narrateur du *Paysan de Paris*³⁰, embarqué dans une sorte de dissertation philosophique, est surpris par l'irruption du soleil sur sa table (oserait-on dire sa table de travail?). Aussitôt le texte s'interrompt, l'auteur est distrait, et ce mouvement de laisser-aller devient le moteur du texte: «le tour de mes pensées ne saurait rester le même; elles suivent à la déroute une préoccupation impérieuse [...]. Je ne suis plus mon maître tellement j'éprouve ma liberté (p. 11). » Le respect de cette règle de distraction donne évidemment au texte une composition assez cahoteuse qui manifeste le refus de l'activité intellectuelle traditionnelle fondée sur l'effort soutenu, la persévérance, le souci d'éviter toute solution de continuité. Aragon propose au contraire la «distraction méditative» (p. 20), c'est-à-dire la valorisation de la nonchalance, de l'expectative flâneuse: «roi fainéant j'avance» (p. 222).

Ailleurs, parlant des difficultés des petits commerçants ruinés par les transformations de Paris, Aragon brise de nouveau son texte, simplement parce qu'il est tout d'un coup lassé de

ces «magnifiques drames bactériels». Ce qui compte pour lui, c'est de ne pas se fatiguer, de ne pas persévérer, de laisser tomber tout ce qui devient sérieux, de suivre son caprice. Tous les droits sont réservés à l'oisiveté, et il convient de se maintenir dans «cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention et l'inattention» (p. 60).

Cette technique de la rupture n'apparaît pas seulement dans la composition du texte, mais également dans la syntaxe de la phrase. Ainsi, après une longue envolée qui devrait être le premier terme d'une comparaison de type antique, virgilien par exemple, Aragon se refuse explicitement à écrire le second terme et justifie cette dérobade par le souci de préserver «l'inquiétude» (p. 184). La suspension est devenue ressort de l'écriture...

Dans un registre très différent, l'oisiveté totale, l'ennui, l'immobilité, le refus de l'effort caractérisent également *Aurora*, de Leiris³¹, qui apparaît comme une dérive fantasmatique échelée. Les valeurs proposées y sont les vacances, le laisser-aller, la fuite, l'abandon, qui s'opposent à «l'abjecte symphonie utilitaire du temps» (p. 136) et au «spectre du travail» (p. 137). L'écriture ici fait penser au discours de l'analysant sur le divan, c'est une sorte de lâcher de fantasmes, comme on dit un lâcher de ballons, avec des aspects sadiques proches de Maldoror, un érotisme débridé, une violence qui est celle du rêve. Écriture du rêve, traînant de fantôme en fantôme, *Aurora* exalte avant tout la liberté, condamnant du même coup le travail et toute activité utile en les qualifiant d'entraves à la liberté. C'est ainsi qu'un des personnages principaux «ne voulait plus qu'il fût question de cet huissier TRAVAIL dans la structure civile de sa vie» (p. 42, les majuscules sont de Leiris).

Mais le personnage surréaliste et anti-laborieux par excellence, c'est *Nadja*³². Le narrateur (Breton) la distingue d'emblée parmi tous les passants: elle marche la tête haute - signe qu'elle ne se résigne pas - , légère, maquillée comme au théâtre, bizarre, presque scandaleuse. On a beaucoup glosé sur les pouvoirs occultes, médiumniques, sur l'aspect quasi sacré de Nadja, mais pas assez à mon sens sur la qualité d'être authentiquement *improductif*. Vivant, comme elle le dit, non pas selon les événements réels qui jalonnent son existence, mais au gré des histoires qu'elle se raconte, elle se livre au hasard, elle préfère le jeu aléatoire de son imagination à toute vie «bien réglée», comme on dit. Elle n'a jamais de soucis d'argent, tout au plus des ennuis, qu'elle envisage de surmonter par une prostitution toute provisoire. Lorsqu'elle prétend accepter une activité rémunérée, elle veut bien gagner dix-sept francs par jour, mais pas dix-huit... (p. 81). C'est dire qu'elle refuse d'entrer dans le sys-

tème de la société marchande: avec elle, le bon sens économique, l'épargne, la comptabilité se dissolvent. En lieu et place apparaît l'arbitraire qui régit la valeur de l'argent. Folle, Nadja? Pas vraiment, affirme Breton, puisque sa folie consiste exclusivement à « ne pas être tout à fait en règle avec le code imbécile du bon sens et des bonnes mœurs» (pp. 167-168). Nadja est donc un personnage fondamentalement anti-bourgeois, rebelle aux principes et aux critères de la société industrielle: « Génie libre» (p. 130), elle « avait choisi une fois pour toutes de [ne] tenir aucun compte [des choses simples de l'existence] » (p. 157). Réfractaire à toutes les valeurs conventionnelles d'une société salariée, elle leur oppose les contre-valeurs qu'elle a choisies: hasard, liberté, insouciance, légèreté, oisiveté, jeu.

Si l'on veut bien se rappeler que *Nadja* commence par une violente diatribe du narrateur contre le travail et contient d'autre part une polémique corrosive contre la psychiatrie officielle, on comprendra qu'un récit de ce type - un roman, dit Nadja elle-même - est bien une machine de guerre contre la société bourgeoise - dominée par la bourgeoisie - en général, et contre certaines valeurs idéologiques enseignées et imposées par cette bourgeoisie en particulier, notamment la normalité psychique et le travail. La littérature constitue donc bien un moyen de continuer une lutte - une guerre - politique au sens le plus large, puisqu'elle vise les fondements symboliques - idéologiques - et l'organisation de la société.

Sans vouloir ici examiner tous les récits surréalistes de cette première époque, et encore qu'aucun de ces textes, je dis bien aucun, ne vienne contredire mon propos, je crois utile de mentionner au moins un de ceux qui ouvrent, dans le cadre de la polémique anti-travail, le plus de perspectives. Il s'agit de *Babylone*, de R. Crevel³³. C'est le roman de la décomposition progressive d'une riche famille bourgeoise. Le récit est centré sur une petite fille qui refuse spontanément les valeurs imposées par son grand-père et sa mère. Au positivisme raisonnable et sérieux, au scientisme étroit, à la vertu frigide et triste, elle préfère l'aventure, la liberté. Cette aventure, son père la vit, après qu'il a échappé au carcan familial et s'est enfui avec une belle cousine pour filer le parfait amour autour du monde. Tout le roman met en scène l'opposition entre la vertu, morne et laborieuse, et la gaieté libre, frivole, aventureuse et oisive. Le bonheur du père, rêvé par la petite fille, va se doubler de celui d'une domestique, partie avec le jardinier après un cambriolage. La grand-mère elle-même va peu à peu se souvenir qu'elle a un corps, se mettre à s'en occuper, devenir folle de sensualité et disparaître avec l'homme qui aurait dû devenir le second mari de sa fille... Mais

surtout une jeune Mricaine va surgir, comme aide-cuisinière, dans cet univers déjà bouleversé. L'opposition devient dès lors aussi « géographique » et culturelle: d'un côté l'Europe froide, austère, sérieuse, sèche, morose; de l'autre l'Afrique ardente, sensuelle, joyeuse, légère, insouciante. L'Europe bourgeoise, imprégnée de protestantisme, est liquidée au profit de la passion sauvage des couples en rupture de normalité guindée. Ces « vagabonds parallèles » (p. 116) ont su « ressusciter le vent » (titre du chapitre 2). Telle est bien la substance, polémique de part en part, de ce livre: le bonheur, la réussite de la vie, est dans la passion libre qui exige l'abandon de la morale conventionnelle, de la famille, du travail, tels qu'ils ont été institués dans la société occidentale.

Ce recours à l'exotisme, et en particulier à l'Afrique, pour exalter la liberté et la vie véritable, n'est pas exceptionnel. Soupault en fait un thème privilégié dans *le Nègre*³⁴, roman qui explique l'épuisement de l'Europe par sa « logique pourrie et déjà décomposée » (p. 151), et propose un personnage libre « comme un cheval sauvage » (p. 152), vagabond de grande envergure, toujours vainqueur de la mesquinerie des blancs empêtrés dans les règles qu'ils s'imposent. C'est toujours l'Europe occidentale qui est accusée et dont les principes empesés sont récusés, même lorsque la référence n'est pas africaine. Delteil par exemple préfère la Russie (dans *Sur le fleuve Amour*) ou l'Espagne, dans *Choléra*³⁵: « Devant l'Europe affolée d'industrie et de travail, tu [l'Espagne] restes l'Indolente et l'Idéale, l'Absolue et la Spéculative. Gloire à ton proverbe: "Dieu d'abord, plaisir ensuite, et le travail c'est pour les ânes!" » (p. 169). »

Il est donc constant que les surréalistes, , au moins dans leur première époque, se sont servis de la littérature, et en particulier du récit, pour mener la guerre au travail annoncée dans leur revue. Le simple coup d'œil jeté ici sur quelques textes privilégiés permet de l'affirmer, une analyse plus fouillée le confirmerait, car ni Desnos, ni d'autres écrivains plus ou moins liés aux surréalistes à l'époque (Picabia, Ribemont-Dessaignes, par exemple) ne viendraient contredire cette approche. Par des procédés d'écriture souvent apparentés à l'automatisme et soumis aux principes de distraction, d'ennui, d'indolence, de paresse; par la mise en scène de personnages dont la seule présence constitue une critique de la société industrielle occidentale; par l'insistance sur des notions comme l'ennui, l'oisiveté, le désœuvrement, présentées sous un jour positif, productif de valeurs morales; par l'exaltation de la liberté la plus totale et la plus folle, incompatible par nature avec l'organisation actuelle de la société; par tous ces moyens (la littérature, pour les surréalistes, est un

moyen), ils ont lancé un assaut qu'ils estimaient décisif contre le travail.

Or, il n'est pas indifférent de noter que, pour des gens qui refusent en bloc la société dans laquelle ils sont plongés, l'objectif est particulièrement bien choisi. En effet, le praxème *travail* occupe une place centrale, stratégique, dans le discours de la société industrielle: d'une part, il désigne une praxis réelle qui concerne la plupart des hommes et représente une fonction essentielle - *sine qua non* - du système; d'autre part, il porte des valeurs symboliques - idéologiques - qui autorisent et justifient ce même système et en assurent la perpétuation. C'est ainsi que Vigny le voit « beau et noble », que Hugo en fait une prière, que Simone de Beauvoir y trouve « la source et comme la substance des valeurs ³⁶ ». Discours culturel, bien sûr. Mais c'est ainsi également que Pétain fait du travail un des fondements de son ordre moral (avec famille et patrie)...

Imaginons que les gens perdent leur foi dans le travail, cessent d'assimiler leur activité professionnelle rémunérée à leur être et leur carrière à leur devenir, recherchent ailleurs leur dignité d'êtres humains: ils deviendraient surréalistes!... ou « sauvages ³⁷ ». Mais en même temps, c'est toute l'organisation, tout le système socio-économique qui s'écroulerait comme château de cartes. Telle est bien la visée des surréalistes, en ce sens éminemment politique.

Ont-ils gagné la guerre? Evidemment non. La société continue à être fondée sur le travail, lui-même organisé de plus en plus « scientifiquement », de plus en plus taylorisé, de plus en plus divisé et « enchaîné ». Voilà pour la pratique. Du côté symbolique non plus, les surréalistes n'ont pas gagné, et nous voyons même que la montée du chômage, vécu comme une indignité, valorise (paradoxalement ?) le travail, considéré comme un privilège. Dans ce dernier cas, les conséquences matérielles du chômage jouent évidemment un rôle déterminant, mais non exclusif: les chômeurs éprouvent non seulement l'angoisse de leur avenir immédiat (matériel), mais aussi le sentiment d'avoir perdu, en même temps que leur gagne-pain, leur dignité d'homme.

Et pourtant... Pourtant autre chose semble poindre dans nos sociétés, et l'impression s'impose peu à peu que l'idéologie du travail vacille: on cherche dans les loisirs ou les vacances ce que l'on est, ce qu'on voudrait, devrait, doit être; le salaire n'est plus considéré comme la juste récompense du devoir accompli, mais comme le moyen d'une évasion, seule gratifiante; le labeur n'est plus une consécration, mais un pis-aller. Le langage courant est déjà envahi d'expressions qui trahissent cette contestation du travail: on en a « ras le bol » du « métro-boulot-dodo », on ne

veut plus «perdre sa vie à la gagner», l'essentiel est de «s'éclater», de «prendre son pied». Les surréalistes seraient-ils sur le chemin de la victoire? Auraient-ils eu seulement quelques décennies d'avance? La question est peut-être moins oiseuse qu'il n'y paraît...

L'expression de la révolte surréaliste est de l'ordre du discours: elle se situe délibérément sur la scène culturelle, et ce choix a été souvent critiqué. Sartre notamment ne voulait y voir que la contestation la plus littéraire de la littérature; le groupe Tel Quel sigmatisait l'idéalisme petit-bourgeois de Breton et des autres... On n'a peut-être pas assez vu que la perspective volontairement culturelle des surréalistes était fondée sur une analyse précise de leur position dans la société et sur une soigneuse élaboration conceptuelle.

Les surréalistes se savaient d'origine et surtout de formation bourgeoise, et ils se considéraient donc peu en mesure de jouer les porte-parole d'une autre classe. Sur ce point, Breton s'est exprimé avec une parfaite clarté dans le *Second Manifeste*:

Je ne crois pas à la possibilité d'existence actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c'est qu'en période pré-révolutionnaire l'écrivain ou l'artiste, de formation nécessairement bourgeoise, est par définition inapte à les traduire³⁸.

De plus, les surréalistes jugeaient très sévèrement l'indécrottable passivité des travailleurs, leur inépuisable capacité de résignation. «Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution», s'écrie Breton dans *Nadja* (pp. 71-72), en observant les gens sortir la tête basse de leurs bureaux et de leurs ateliers. Dans ces conditions, les surréalistes estiment vain, voire hypocrite, un engagement immédiat de leur part dans une quelconque littérature «prolétarienne» ou «populiste», ou dans l'action directement politique, dans l'activisme subversif.

D'autre part, ils sont convaincus de la primauté du symbolique sur le réel, de l'idéologique sur l'économique et le social. A ce propos, Breton en appelle volontiers à «la souveraineté de la pensée³⁹». Et cette pensée souveraine ne saurait être «circonstancielle»:

dire que cette production [artistique et littéraire] peut ou doit être le reflet des grands courants qui déterminent l'évolution économique et sociale de l'humanité serait por-

ter un jugement assez vulgaire, impliquant la reconnaissance purement circonstancielle de la pensée et faisant bon marché de sa nature foncière ⁴⁰.

Ce n'est pas à dire que la production intellectuelle n'a aucun rapport avec ces « grands courants ». Simplement, elle n'en est pas le « reflet ⁴¹ », même si, comme Breton le reconnaît par ailleurs, elle est partiellement déterminée par le réel économique et social - « conditionnée », dit Breton - et donc, d'une certaine manière, réaliste. Mais dans le même temps elle est « inconditionnée » et « utopique ».

Dans la « guerre au travail », on retrouve bien ces deux aspects: réaliste, la critique de Taylor et de l'aliénation; utopiques, les « imprescriptibles droits à ne pas travailler » de Thirion ou le « Je ne travaillerai jamais » d'Aragon. La production surréaliste se propose comme fainéantise et propose comme valeur l'oisiveté. Son être est de paresse, elle est représentation et farniente, mise en *jeu*, au sens littéral, du travail. Les critiques l'ont bien vu, et par exemple Gonzague Truc écrivait dans *L'Avenir* dès 1925:

Il y a parmi les surréalistes des talents qui s'égarent et qu'il importe de ramener par des avertissements un peu rudes, au travail et au sérieux, sans quoi rien ne demeure dans le domaine de l'art.

L'art comme travail sérieux, voilà exactement l'idéologie que les productions littéraires surréalistes récusent, détournent, déconstruisent par la forme qu'elles affichent, spontanée, « automatique », libre, et par les significations qu'elles portent.

Cette contestation radicale n'a pas été vraiment reconnue comme déterminante de la révolte surréaliste, son efficace reste douteuse, mais il demeure vraisemblable qu'elle constitue malgré tout un coin enfoncé dans ce bloc de pratiques et surtout d'idées laborieuses, un coin qui pourrait à terme contribuer à le faire éclater. Bien sûr, les surréalistes n'ont pas prêché dans un véritable désert: avant eux, Lafargue réclamait le droit à la paresse, Bakounine ou Libertad prônaient le travail libre et intelligent, d'autres encore, comme E. Henri, avaient posé avec violence la question du travail. Sur la scène plus étroitement artistique, un Jarry avait démonté le système social fondé sur le travail, en particulier dans *Ubu enchaîné*, et Tzara se proclamait fumiste... S'ils s'inscrivent donc dans une certaine tradition, les surréalistes n'en lancent pas moins une campagne nouvelle et originale par sa forme et ses significations. Leur succès éventuel est peut-être à

chercher dans la non-reconnaissance même de leur attitude: la révolte contre le travail n'a pas été récupérée. Pourtant, on le sait, notre société est phagocyte, elle absorbe et intègre sous une forme marchande tout ce qui la conteste. De larges pans du surréalisme n'ont pas échappé à la règle. Les cadavres, exquis ou non, l'amour fou, l'éloge de l'hystérie, le hasard objectif, l'anti-religion, voire l'anti-patriotisme, tout cela est aujourd'hui digéré, assimilé, objet de musée. Marchands d'art et publicitaires y ont trouvé des sources d'inspiration et de revenu⁴². Le refus du travail et du système qu'il engendre, lié à l'exigence de liberté, n'a pas connu le même sort, parce que le refus du travail est inassimilable par la société bourgeoise.

Il convient donc peut-être de nuancer l'opinion de F. Alquié lorsqu'il s'affirme en désaccord profond avec la proposition selon laquelle la bourgeoisie a assimilé le surréalisme⁴³: oui, elle l'a phagocyté, mais pas complètement. Il reste des éléments réfractaires, des noyaux ou des os totalement indigestes. C'est le cas de la contestation du travail. En revanche, F. Alquié a sans doute raison de refuser l'idée que le surréalisme n'est pas dangereux, il a raison précisément parce que tout n'a pas été intégré par le système marchand. La valorisation de l'oisiveté est alors une composante majeure de ce danger, et cet os, la société ne réussit ni à l'avalier, ni à le cracher, elle l'a en travers de la gorge. Peut-elle en mourir? Si oui, on finirait par comprendre que la guerre des surréalistes contre le travail était et demeure une guerre révolutionnaire au sens le plus politique.

Saint-Gall,
décembre 1982

NOTES

1. *La Révolution surréaliste*, n° 4 (juillet 1925), première page de couverture. Rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1975. (Plus loin R.S.).

2. L'expression est d'Aragon, reprise par Marie-Claire Bancquart dans sa post-face à la réédition mentionnée ci-dessus.

3. *Variétés*, juin 1929, n° spécial « Le surréalisme en 1929 », Bruxelles, p. 46.

4. R.S., n° 4, p. 24.

5. *Ibid.*, p. 32.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. R.S., n° 1, p. 15.

8. R.S., n° 12, p. 22.

9. Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, Paris, Gallimard,

10. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1972.

11. L'expression est du même Thirion,... quelques années plus tôt, in *Variétés* déjà cité.
12. Robert Lafont, *le Travail et la langue*, Paris, Flammarion, 1978.
13. Jacques Baron, *l'An 1 du surréalisme*, Paris, Denoël, 1969, p. 31.
14. Voir Anni Borzeix, « Les syndicats et l'organisation du travail », in *la Division du travail*, Colloque de Dourdan, Galilée, 1978, p. 256.
15. *Ibid.*, p. 12.
16. *Op. cit.*, p. 99.
17. *Op. cit.*, p. 170.
18. *R.S.*, n° 4, p. 24.
19. A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11.
20. *R.S.*, n° 2, p. 1.
21. *Ibid.*
22. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » (éd. 1964), pp. 68-69 (c'est Breton qui souligne).
23. *R.S.*, n° 5, p. 20 (in « Lettre aux voyantes »).
24. A. Breton, *Manifestes*, p. 42.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 37.
27. Francis Gérard, *R.S.*, n° 1, p. 29.
28. Tristan Tzara, *Faites vos jeux!* in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 1975. Paru incomplètement en feuilleton dans *les Feuilles libres* en 1923-1924.
29. Pierre Unik, *le Héros du vide*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1972. Inédit jusque-là, écrit sans doute vers 1928-1931.
30. Louis Aragon, *le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, rééd. 1972.
31. Michel Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946 (écrit vers 1926, inédit).
32. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964. Le récit lui-même se situe en 1926.
33. René Crevel, *Babylone*, Paris, J.-J. Pauvert, 1975 (éd. princeps 1927).
34. Philippe Soupault, *le Nègre*, Paris, Seghers, 1975 (éd. princeps 1927).
35. Joseph Delteil, *Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 1961 (éd. princeps de *Choléra*, 1926).
36. Voir la rubrique *travail* d'un dictionnaire, ici le *Grand Robert*.
37. Cette hypothèse n'est nullement irréaliste: des sociétés entières la vivent. Cf. entre autres Pierre Clastres, *la Société contre l'Etat*, Paris, les Editions de Minuit, 1974.
38. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, cité plus haut, p. 113.
39. *Ibid.*, p. 111.
40. *Ibid.*, p. 112.
41. On sait les difficultés que cette notion de reflet a provoqué en sociologie de la littérature, notamment chez L. Goldmann...
42. Cf. Alfred Sauvy, « Sociologie du surréalisme », in *le Surréalisme*, actes des entretiens sur le surréalisme de Cerisy-la-Salle (10-18 juillet 1966), Paris-La Haye, Mouton, 1968.
43. *Ibid.*, p. 510.

LE RETOUR DU DALAI-LAMA

ou LE DISCOURS SURREALISTE ORIENTAL
PAR RAPPORT AU DISCOURS «FIN DE SIECLE»

Viviane COUILLARD

Avertissement préalable

Nous tenons d'abord à préciser le sens que nous donnerons à l'expression «fin de siècle».

Au début de sa très brillante étude sur «l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste», Pascaline Mourrier souligne «l'imprécision de cette formule : fin de siècle»

Où finit un siècle, où commence l'autre? Où se situe exactement la ligne de démarcation, l'irréversible fracture?

C'est en raison de cette imprécision que nous nous croyons autorisée à donner à l'expression une acception sensiblement différente de la définition qu'elle adopte en termes poétiques :

Fin de siècle: temps vide, entre-deux, moment où, en attendant qu'un surgeon vivace se soit enraciné dans une terre renouvelée, la veine d'un siècle qui fut fécond (le splendide XIX^e siècle) n'est plus qu'un dérisoire filet d'eau sur des cailloux stériles b.

Pour P. Mourrier, l'esprit «fin de siècle» est «renouvellement», «ressourcement», «refus»; c'est avant tout «s'être voulus à contre-courant, à rebours» et par là même, c'est surtout «l'esprit

symboliste ». Cet esprit « fin de siècle » « ne se manifeste concrètement qu'après le double traumatisme de la Commune et de Sedan. »

Si nous avons pris à peu près le même repère chronologique pour la « fin de siècle », nous n'avons pas étudié ici le discours surréaliste par rapport au discours symboliste, mais au contraire par rapport au discours rationaliste de Taine, Renan, Auguste, Comte, discours qui, lui aussi, après le romantisme, se veut « ressourcement », mais par un retour aux sources antiques de la raison, et « refus », mais refus justement de l'imaginaire symboliste, refus de ((l'image s'envolant des rêveries suscitées », refus du « suggérer » (au lieu de nommer), refus du « rêve », de « l'énigme », du « mystère » si chers à Mallarmé, énigmes et mystères ne pouvant et ne devant en aucun cas résister, pour eux, aux lumières de la science.

Que Pascaline Mourier veuille bien nous pardonner d'avoir choisi les « cailloux stériles » du discours scientifique pour les opposer au discours surréaliste au lieu de nous être attachée aux « jeux d'échos, de superpositions et de résonances » qu'elle a « repérés » entre la fin de siècle et le surréalisme. Mais elle a su recréer avec tant de virtuosité ces « échos et résonances » que nous n'aurions plus rien à dire sur ce point.



De tout temps, depuis les Croisades, « l'appel de l'Orient » a fasciné les populations occidentales. Assez fort à notre époque pour susciter de nombreuses études comme celle de M. Harvey Cox, traduite justement sous le titre *l'Appel de l'Orient*¹, il semble correspondre à des périodes de crise de la civilisation occidentale qui se tourne vers l'Orient dans l'espoir d'y trouver un remède miraculeux à ses propres maux.

Le discours oriental, suivant les cycles d'une mode, envahit, à intervalles réguliers, la littérature française, tantôt l'émaillant de ses termes techniques, mêlant le « dharma », les « mudras », le « yin », le « yan » et le Tao à la vie quotidienne, tantôt exaltant avec lyrisme la pensée des pays du Levant, du Soleil, de la Lumière et de la Vérité.

La Révolution surréaliste nos 3 et 4, obéit à cette mode. Son discours oriental s'inscrit dans une polémique passionnée qui, entre 1921 et 1926, dresse avec violence les enthousiastes de l'Orient contre les défenseurs de l'Occident, polémique qui emplit toutes les revues de l'époque^{1 bis}.

Le discours surréaliste oriental répond donc aux lois du discours polémique attaquant avec férocité l'adversaire avant de

persuader les esprits de la nécessité d'un changement bénéfique. Tout d'abord discours agressif contre l'héritage laissé à l'Occident par la Grèce rationnelle et le positivisme de la fin du siècle, il devient discours lyrique et enthousiaste de célébrations de l'Orient, d'un Orient rédempteur, salvateur, Orient aux pouvoirs infinis, Orient prétexte, discours dont la nature poétique fait écho à un certain romantisme oriental attardé, en cette deuxième moitié du XIX^e siècle, sous la plume de Michelet et d'Edgar Quinet.

*
**

En effet, l'époque romantique et tout le début du XIX^e siècle se place sous le signe de l'Orient que l'on découvre avec passion. M. R. Schwab étudie ce phénomène qu'il qualifie de « Renaissance orientale ² » et analyse longuement cet enthousiasme pour un Orient qui répond plus à l'imagination des romantiques et à la projection de leurs rêves qu'à la réalité, un « Orientalibi »,

orient de talismans et de pierreries, de libertés Sans fond et de facultés à double fond, où la fortune et les bonnes fortunes, les conjurations de conspirateurs et celles de sorciers peuvent renverser toute idée de mur ³.

Cet Orient, pour R. Schwab est celui du *Club des Haschichins*, fait de tous les stéréotypes du discours romantique oriental, de belles nuits d'été qu'argente la lune, de «belles au teint nuancé des fraîches couleurs de la tulipe et relevé par un de ces grains de beauté si chers aux poètes persans », de« la coupe de l'amour et de l'ivresse », des «tapis sur lesquels les Orientaux aiment à s'accroupir [...] se laissant aller au « kief » tout en donnant des baisers aux lèvres de la coupe pleine de vin couleur de rubis ⁴. » Toujours selon l'auteur de *la Renaissance orientale*, «l'orientalisme fait ses pas décisifs dans l'opinion parisienne entre 1800 et 1820 ⁵ »: «l'âme française de 1820 à 1840 dev [ient] romantique pour s'ouvrir à tout ce que signifie et charrie l'indianisme ⁶ », mais après 1840 cet « indianisme va devenir scientifique en s'appuyant sur l'étude précise et rationnelle des textes sanskrits et des philosophies orientales. »

Raison et Science, mots-clés de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont l'influence souveraine sera exaltée par Renan, Taine et surtout Auguste Comte dans son système positiviste. En 1884, le sankritiste Bergaigne constate ce revirement:

On est en général bien revenu aujourd'hui du premier enthousiasme qui avait accueilli la découverte de la littérature sanskrite [...], elle n'attire plus guère que les savants.

Un autre sanskritiste, contemporain celui-ci, M. Louis Renou, lui fait écho en révélant

le premier dessein de M. Schwab de s'arrêter au tournant de 1870., il avait constaté dès lors le déclin d'une certaine forme d'enthousiasme créateur parallèlement à l'intervention de philosophies plus sévères 7.

En fin de siècle, le discours romantique **oriental** a donc fait place au discours scientifique et positiviste violemment contesté par le surréalisme qui, lui, retrouvera pour parler de l'Orient, l'enthousiasme des romantiques, enthousiasme qui, comme à cette époque, exalte un « Orient-alibi » aussi mythique que celui du début du XIX^e siècle.



Nous l'avons dit plusieurs fois, à la suite de Marguerite Bonnet et d'André Breton lui-même, l'Orient, pour les Surréalistes n'est qu'un « mot-tampon » 8, un mot-alibi, essentiellement un instrument d'attaque de l'Occident, c'est-à-dire d'une civilisation qu'ils veulent « détruire » et « saccager » 9. Le discours oriental surréaliste est donc indissociable d'un discours agressif et corrosif à l'encontre de l'Occident et en particulier de l'Europe. Quelles sont les grandes orientations de ce discours agressif ? Tout d'abord, conformément aux idées de l'époque 10, il insiste sur la décadence de l'Occident et en précise les raisons. La pensée occidentale « meurt », parce qu'issue de la civilisation gréco-latine, elle se fonde, comme celle-ci, sur la raison et que cette raison n'est plus acceptée par eux comme critère. Présent surtout dans la *Révolution surréaliste*, nos 3 et 4 10 bis, ce discours développe donc ces trois points qui constituent une inversion totale du discours fin de siècle exaltant, lui, le prestige de l'Europe et de la civilisation gréco-latine et célébrant la toute-puissance de la pensée logique et de la science.

M. R. Schwab écrit à propos de la période romantique :

c'est [l'Orient] une terre nouvelle qu'on acclame avec des cris de naufragés 11.

Cette parole pourrait tout à fait s'appliquer au discours surréaliste oriental qui proclame sans cesse le « naufrage » ardemment désiré de l'Occident et de l'Europe en particulier.

Le cri « L'Europe se meurt » et les visions apocalyptiques qu'il suscite se répètent sous différentes formes dans *la Révolution surréaliste*, nos 3 et 4 :

Monde occidental, tu es condamné à mort. Nous sommes les défaitistes de l'Europe.

déclare Aragon qui lie cette mort de l'Europe à celle de la civilisation chrétienne:

*que vous sachiez enfin comment, là où l'Europe meurt aux pieds de l'océan, vient, au milieu des signes de la mort, des invasions, des éclipses et des débordements de marées, vient d'expirer enfin la vieille ère chrétienne*¹².

Le mot « enfin » qui souligne l'effet oratoire créé par la répétition de « vient », traduit la joie profonde des Surréalistes devant cette mort.

Tantôt le discours de *la R.S.* 3 et 4 se borne à la constatation d'une mort lente, conséquence de la paralysie et du pourrissement, comme sous la plume d'Artaud:

L'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandes de ses frontières, des usines, de ses tribunaux de ses universités.

*Les rayons spirituels pourrissent comme de la paille. L'esprit [est] gelé, les systèmes moisis*¹³.

Tantôt, au contraire, le discours éclate en imprécations destinées à hâter ce processus de mort en invitant l'Orient à y participer:

*Peuples d'Extrême-Orient, ce n'est en tout cas pas dans vos colonies que vous trouverez un refuge quand la masse de l'Orient fondra inexorable sur vous. [...] Ce jour-là toutes les banques du Christianisme seront fermées, le signe de l'aube remplacera au ciel et dans les esprits le signe du supplice*¹⁴.

Ce discours sur la mort de l'Occident, loin d'être une caractéristique originale du discours surréaliste, ne fait que refléter celui des détracteurs de l'Occident dans les années 1921-25, devenu fort à la mode depuis la traduction de l'Alle-

mand Spengler, *le Déclin de l'Occident* (1917). C'est le discours de Guénon qui publie *Orient et Occident* dans le premier numéro du *Radeau* (31 janvier 1925), discours raillé par les défenseurs de l'Occident comme J. Balland:

*De tous côtés monte un cri d'alarme: L'Occident se meurt!
Et sur les dômes, sur les temples on voit des veilleurs se
frapper la poitrine et prier le front tendu vers l'Orient* ¹⁵.

Mais ce discours a déjà été tenu près d'un siècle auparavant, et peut-être même dans des temps plus reculés. N'est-ce pas, paradoxalement à Eluard, Aragon ou Guénon, que semblent s'adresser ces paroles de Lamartine, ouvrant en 1856 le VII^e entretien de son *Cours familier de littérature*:

*Interrogeons-nous un instant pour répondre à ce sourd
dénigrement du siècle, qui s'élève dans tous les siècles du
sein des médiocrités pour accuser le temps et la nation de
stérilité ou de décadence... (...) On nous dit et on nous écrit
tous les jours: « Ne voyez-vous pas que le niveau de l'in-
telligence de l'Europe baisse... (...) »
Je réponds, nous répondons, que cette prétendue diminu-
tion de lumière intellectuelle et morale (...) est tout simple-
ment un effet d'optique,. vous croyez voir moins d'éclat
sur les sommets parce qu'il y a plus de jour dans la
plaine* ¹⁶.

Notons le parallélisme des discours de Balland et de Lamartine, tous deux défenseurs de l'Occident et de l'Europe et en même temps l'utilisation par Lamartine et Eluard des mêmes termes, ou du moins de termes gravitant autour du même champ sémantique, celui de la « lumière»: « aube », « clarté », « éclat sur les sommets », mais employés de façon diamétralement opposée par ces deux derniers auteurs.

En effet, pour les Surréalistes, la lumière ne peut venir que de l'Orient; pour ces « défaitistes de l'Europe », seul le « Grand Lama» peut « donne[r], adresse[r] ses lumières », alors que pour la deuxième moitié du XIX^e siècle, le rayonnement de « l'Esprit ne peut émaner que de l'Europe. Renan l'affirme avec confiance et certitude en 1878:

*L'avenir, messieurs, est donc à l'Europe, et à l'Europe
seule. L'Europe conquerra le monde et y répandra sa reli-
gion, qui est le droit, la liberté, le respect des hommes,
cette croyance qu'il y a quelque chose de divin au sein de
l'humanité* ¹⁷.

Auguste Comte, lui aussi, célèbre cette future hégémonie occidentale:

*l'Occident ouvrira le plus noble champ à l'art social*¹⁸.

Là encore, les Surréalistes inversent le discours en construisant un avenir dominé par l'Orient. Le futur de l'indicatif, utilisé par eux comme par Renan et Comte, indique la même certitude:

*Peuples d'Extrême-Occident [...] l'Orient fondra inexorable sur vous. [...] Ce jour-là, toutes les banques du christianisme seront fermées, le signe de l'aube remplacera au ciel et dans les esprits le signe du supplice [...] et les hommes de toutes couleurs seront absolument libres sous le regard adorable de la liberté absolue*¹⁹.

Renan, lui, ne craint pas de déclarer «l'esprit européen plus fécond que l'esprit asiatique».

Or, ce mot «esprit» est au cœur de l'opposition entre le discours surréaliste et le discours fin de siècle. C'est surtout lui que veulent profondément changer les Surréalistes. Pour Artaud et tous ses collaborateurs de *la Révolution surréaliste*, n° 3, l'esprit occidental est totalement sclérosé:

*L'esprit, gelé, craque entre les airs minéraux qui se resserrent sur lui.
Vous ne savez rien de l'Esprit. Notre esprit est parmi les chiens.*

écrit-il *Aux Recteurs des universités européennes* responsables de cette décadence. Et c'est à l'Orient et au Grand Lama qu'ils réclament sa régénérescence.

*Change-nous notre esprit.
Fais-nous un esprit tout tourné vers ces cimes parfaites où l'Esprit de l'Homme ne souffre plus.*

Comment veulent-ils changer l'Esprit? Tout d'abord en le délivrant de l'emprise de la raison, de la clarté, héritées de la Grèce.

*La Grèce, cette mère glorieuse de toute vraie civilisation, de toute science, de tout art, de toute philosophie, de toute éloquence, de toute vie noble*²⁰.

Ces mots de Renan ne peuvent qu'irriter les Surréalistes puisque leur discours a pour but essentiel de détruire cet héritage gréco-latin, de saper «le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur²¹» et d'abattre «ce colosse à tête de crétin que représente la science occidentale²² ». Nous retrouvons, sur ce point encore, la totale inversion du discours de la fin du siècle proclamant la foi en la science hors de laquelle aucune démarche sérieuse ne saurait aboutir. Tous les textes de Renan, de Taine et surtout d'Auguste Comte ne sont qu'exaltation de la science mais, comme le déclare Renan, d'une

science vraie qui doit être enseignée, protégée, patronnée par l'Etat, à l'exclusion de la science fausse²³.

Auguste Comte fait, lui aussi, la différence entre la «vraie» et la «fausse» science par l'utilisation des expressions: «la vraie science», «les véritables savants », la «science réelle»:

Une telle mission procure à la science réelle une grandeur et une consistance qui n'eurent jamais d'égale²⁴,

Même reconnaissance de la souveraineté de la science chez Taine:

La science ne doit pas se plier à vos goûts, vos goûts doivent se plier à ses dogmes; elle est maîtresse et non servante²⁵,

Mais qu'entendre par « science vraie », « science réelle» et « science fausse» ? Laissons Taine répondre:

Sa plus vive aversion [celle du savant] est pour les affirmations sans preuves qu'il appelle préjugés, pour la croyance immédiate qu'il appelle crédulité, pour l'assentiment du cœur qu'il appelle faiblesse d'esprit²⁶,

Le véritable discours scientifique s'appuie sur des mots soulignant la rigueur de la démarche logique:

Examinons... Comptons les raisonnements... Le premier argument est celui-ci, ... la seconde preuve ... revenez aux faits, aux expériences, à la certitude²⁷,

Renan déplore vivre

*dans un temps où par suite des fausses prétentions du public à se croire compétent dans les choses scientifiques, les mystifications de toute sorte sont devenues à l'ordre du jour*²³.

et insiste lui aussi, sur la puissance de cette démarche scientifique et la lumière qu'elle apporte dans l'esprit de l'homme et de l'humanité:

*Aux intuitions puissantes mais confuses de l'enfance, succède la vue claire de l'analyse (...), à l'analyse succèdera une synthèse savante qui fera avec pleine connaissance ce que la synthèse naïve faisait par une aveugle fatalité*²⁸.

«Analyse, synthèse savante, preuves, raisonnements», autant de mots que contestent les Surréalistes se réclamant à nouveau de ces « intuitions puissantes» jugées « confuses» par les rationalistes. Cette pensée rationnelle, tellement exaltée par la fin du siècle devient pour eux la source de tous les maux, de toute la sclérose de la pensée occidentale et même de sa « pourriture» :

Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la raison.

clament-ils avec Artaud. Toute leur recherche est une réfutation de la logique, une « insurrection contre la logique» :

*Idées, logique, ordre, Vérité (avec un grand V), Raison, nous donnons tout au néant de la mort. Gare à vos logiques, vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener*²⁹.

Cette déclaration ouvre *la Révolution surréaliste*, n° 3 et tous les textes qui suivent la confirment. Loin d'être la seule voie possible de l'esprit, la logique devient «étranglement» de l'Esprit.

*L'Europe logique écrase l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes*³⁰.

D'Auguste Comte à Artaud, le discours s'inverse. Là où le premier se réjouit de constater que

Dignement subordonnée au sentiment la raison acquiert ainsi une autorité.

le second tonitrué :

*Jetez à l'eau tous ces blancs qui arrivent avec leurs têtes
petites et leurs esprits si bien conduits.*

Et la «Lettre aux écoles du Bouddha », comme l' «Adresse au Dalai Lama », supplie la pensée orientale et notamment le bouddhisme, de venir laver les esprits pourris par des siècles de raison.

Or, tous les esprits rationalistes et positivistes de la fin du siècle ont, au contraire, invité la raison et la science à dissiper les brouillards et «superstitions» semés dans les esprits de l'époque romantique par un enthousiasme excessif à l'égard des religions orientales. C'est contre le bouddhisme que Taine se déchaîne avec le plus de férocité:

*Nous voilà dans les doctrines indiennes. Etait-ce la peine
d'appeler à son aide l'astronomie, la géologie, la chimie
et toutes les sciences pour retomber dans la religion de
Brahma³¹.*

A l'idée de chute de l'esprit dans les religions orientales, exprimée par le mot « retomber », le surréalisme substitue celle d'élévation, voire de lévitation. Dans tous les textes de *la Révolution surréaliste* (nos 3 et 4) consacrés à l'Orient, nous notons la permanence des mots traduisant cette élévation: «cimes parfaites », «sommets », «poussée », «lévitation », «Enseigne-nous, Lama, la lévitation matérielle des corps ».

Parfois, paradoxalement, le discours d'Artaud et celui de Taine semblent se rejoindre. Ne pourrait-on attribuer au premier ces paroles qui paraissent extraites de l' « Adresse au Pape » ?

*Il n'y a plus dans l'homme un seul moment qui soit libre.
La tyrannie ecclésiastique, bien plus étroite que la tyrannie
laïque, n'a rien laissé chez lui qu'elle n'ait lié et garrotté³².*

Mais ce rapprochement ne peut durer. Si l'ennemi commun est la religion romaine, il existe pour Taine un danger bien pire, les religions orientales. Et la «libération transparente des âmes », la « liberté de l'esprit dans l'Esprit» réclamées par Artaud au bouddhisme ne sont pour lui qu'abâtissement profond conduisant l'homme à la plus totale débilité.

Là encore, l'inversion du discours est très nette puisque la « libération », l' « élévation» deviennent «écrasement total », la « transparence des âmes », « désespoir» et « dégoût ».

Mais Taine va plus loin dans sa condamnation :

Privé du discernement, il [l'esprit] tombe dans le rêve, et sa débilité acquise le replonge parmi les imaginations d'enfance.

Pour aboutir à cette constatation si éloignée de la vision radieuse du « Grand Lama » des Surréalistes :

Les voyageurs ont été frappés, même dans le sud, de l'affaissement où tombe l'intelligence ainsi conduite. Les prêtres ont presque tous une expression qui approche de l'idiotisme. Le plus grand nombre de ces pauvres gens vont vaguant avec un sourire niais et un regard vide. Telle est cette religion événement capital de l'histoire asiatique ³⁴.

Où est donc le « Pape acceptable », le « Pape en l'Esprit véritable » des Surréalistes ? Pour les positivistes, l'esprit privé de raison tombe dans la « débilité », alors que pour eux c'est de la raison qu'il faut, avant tout, le délivrer. Elle a trop longtemps étouffé l'imagination, ces « imaginations de l'enfance » si fortement méprisées par Taine ; et c'est elle qui rend « débiles » les esprits créateurs et les « crétinise ».

Nous pouvons donc mesurer la totale opposition entre le discours fin de siècle exaltant la suprématie de la pensée occidentale, européenne, fondée sur la raison, et le discours surréaliste qui rejette cette civilisation pour se tourner vers un Orient salvateur qu'il croit, à tort, totalement libéré des lois de la raison. Aussi appelle-t-il celui-ci à grands cris lyriques qui font écho au romantisme oriental s'attardant, en cette deuxième moitié du XIX^e siècle, malgré l'essor du positivisme, sous la plume de Michelet et d'Edgar Quinet.



Michelet, comme les Surréalistes, affirme la suprématie de l'Orient sur l'Occident et la Grèce :

Tout est étroit dans l'Occident. La Grèce est petite: j'étouffe. La Judée est sèche: je halette (sic). Laissez-moi un peu regarder du côté de la haute Asie, vers le profond Orient ³⁵.

Pour lui, comme pour Artaud, l'Orient est « souffle », « vent », « respiration ». Pour Edgar Quinet, comme pour les Surréalistes, l'Orient est avant tout « lumière », « aube », et son discours est parfaitement parallèle à celui de *la Révolution surréaliste*, n° 3 :

*Telle est l'impression générale que laissent les hymnes indiens [...]. Vous sentez par degrés l'aube visible éveiller, exciter, provoquer l'aube de la pensée*³⁶.

Nous trouvons déjà dans ce texte les mots utilisés plus tard par Artaud et Eluard: «aube», «soleil», «lumière», mais aussi des notions chères à René Daumal, «l'éveil de la pensée» par l'Orient, et celle de la «révélation».

De tout ce qui précède, il résulte que la première révélation de l'Orient, terre de soleil, se mesure dans l'idée de la lumière.

*Toute révélation vient d'Orient et, transmise à l'Occident, s'appelle tradition*³⁷.

Ce mot «révélation» prend d'autant plus de poids que, quelques pages plus haut, Quinet utilise, à propos de l'Orient, le terme «révolution», indissociable du premier pour le Grand Jeu, à ce moment-là très proche du surréalisme:

De ce moment, la tradition orientale est fondée. La révolution est consacrée dans les lettres.

déclare Quinet. Les mots «révélation» et «lumière» figurent d'ailleurs dans l'intitulé du premier chapitre du livre **III**: *De la révélation par la lumière des Vedas, de la religion des patriarches*. Parfois, Quinet exalte cette lumière avec un lyrisme fréquent sous sa plume lorsqu'il évoque l'Orient:

En un mot, les premiers rayons du soleil baignant sur un sommet d'Asie la première société vagissante [...], tel est le tableau que présente chacun de ces hymnes.

*L'éternelle nuit se dissipe, l'aube lui sur l'univers et il faut s'être approché des rivages de l'Orient pour savoir comment elle frappe, enveloppe, inonde, investit toutes choses*³⁸.

Même lyrisme chez Michelet rendant compte du *Ramayana*:

Rien de si grand, de si doux. Un rayon délicieux de la Bonté pénétrante illumine le poème.

A travers ce jugement plus fondé sur «l'assentiment du cœur» dans lequel Taine ne voit que «faiblesse d'esprit» que sur l'ana-

lyse scientifique et rationnelle du texte, sommes-nous si loin de la *Révolution surréaliste*, n° 3?

L'Orient rêve et respire dans' une substance vitale [...] il nous semble que la pensée de l'Orient (comme une femme aimante s'abandonne intimement), se serre contre le cœur de la nature tandis que la conscience de l'homme occidental est tendue et menaçante en face d'elle.

Là encore, nous sommes frappés par l'étrange parallélisme de ce discours avec celui de Michelet :

*Tandis que dans notre Occident les plus secs et les plus stériles font les fiers devant la nature, le génie indien le plus riche et le plus fécond de tous' [...] a généreusement embrassé l'universelle fraternité jusqu'à la communauté d'âmes*³⁹,

Dans les deux cas il s'agit d'un Orient euphorisant et poétisé. Le discours oriental devient lui-même très souvent hymne poétique sous les plumes de Michelet, de Quinet comme sous celles des Surréalistes.

J'ai là mon immense poème, vaste comme la mer des Indes, béni, doré au soleil, lune d'harmonie divine où rien ne fait dissonance. Michelet⁴⁰.

Et ce poème se termine en cri d'appel et de volupté:

Reçois-moi donc, grand poème /... Que j'y plonge /... C'est la mer de lait.

Chez Edgar Quinet, pourtant grand admirateur de la Grèce, on retrouve les mêmes accents:

*Parfum du monde naissant / Rosée encore inviolée! Pré-mice des jours nouveaux / Montagne sainte d'où découlaient les saints hymnes, où êtes-vous? Quel chemin ramène à vous? Blancher incorruptible / aube sacrée, lumière des lumières, je t'appelle comme t'appelaient nos pères. [...] Lève-toi dans mon cœur, Aurore divine! hâte-toi*⁴¹ /

Cette utilisation de l'impératif de supplication n'annonce-t-il pas déjà celle qu'en fera Artaud dans l'Adresse au Dalai Lama:

«donne-nous, fais-nous, change-nous, enseigne-nous, Lama».

Nous retrouvons chez lui le même élan lyrique:

c'est du dedans que je te ressemble, moi, poussée, idée, lèvres, lévitation, rêve, cri, renonciation à l'idée, suspendu entre toutes les formes, et n'espérant plus que le vent. »

et le même jaillissement de métaphores dans le texte d'André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) :

Orient, Orient vainqueur, toi qui n'as qu'une valeur de symbole, dispose de moi; Orient de colère et de perles! [...] Toi qui es l'image rayonnante de ma dépossession, Orient, bel oiseau de proie et d'innocence, je t'implore du fond du royaume des ombres! Inspire-moi, que je sois celui qui n'a plus d'ombre.

Pour tous, le discours oriental est devenu un objet de création poétique. Mais alors que Michelet et Quinet tentent de concilier ou de réconcilier l'Orient et l'Occident, les Surréalistes les dressent sans cesse l'un contre l'autre, les opposent afin de détruire l'un par l'image idéalisée de l'autre. Quinet voit un espoir de renouveau dans l'inspiration orientale:

En même temps que l'Asie pénètre dans la poésie, dans la politique de l'Occident, elle s'insinue aussi dans ses doctrines ⁴².

Aux termes «pénètre», «s'insinue», s'opposent dans le discours surréaliste ceux de la destruction: «l'Orient fondra sur vous», «Bouge, Inde aux mille bras!», «Que l'Amérique croule», « nous ruinerons cette civilisation ».

C'est que Michelet et Quinet se situent à la charnière du romantisme et du positivisme. Si, du premier, ils ont conservé l'euthousiasme suscité par la découverte de l'Orient, s'ils voient en celui-ci la source profonde de «l'aube» et du jaillissement poétique, ils ne peuvent, surtout Quinet, rejeter totalement le monde occidental gréco-latin. Vivant avec leur époque, ils ne peuvent non plus renier la raison et les progrès de la science, mais essayer de les concilier avec la poésie.

Les Surréalistes, eux, ne sentent plus que le poids oppressant de cette raison érigée en valeur unique, durcie en un système

strict et intolérant par le positivisme en lequel ils ne voient qu'un assèchement de l'esprit créateur.

Aussi, si l'on retrouve dans le discours surréaliste les accents lyriques de Michelet et de Quinet, celui-ci reste-t-il avant tout un discours polémique, un discours d'attaque, de réfutation agressive des points essentiels du discours positiviste: la suprématie de la pensée occidentale gréco-latine et celle de la raison, sur laquelle elle se fonde.

Michelet et Quinet avaient lu quelques traductions de textes orientaux et leur discours porte la marque d'une certaine conviction personnelle. Le discours surréaliste, beaucoup plus superficiel, se contente d'obéir à une mode d'époque et reprend tous les stéréotypes de la polémique opposant l'Orient à l'Occident. L'Orient n'y est plus que prétexte à un déferlement de virulence verbale à l'égard de l'Occident, virulence soulignée par Marie-Claire Dumas :

Aussi ces pamphlets, où les thèmes sont essentiellement cimentés par une exaltation verbale continue, doivent-ils leur efficacité non à la cohérence d'une pensée élaborée mais à leur force de provocation permanente.

Et l'on pouvait, comme elle, s'interroger en 1925 :

*La démarche surréaliste allait-elle entrer dans une phase où la polémique l'emporterait sur toute autre activité ?..
La force insurrectionnelle n'allait-elle pas se consumer en pure perte dans un délire verbal auquel nulle action ne pouvait être adéquate⁴³ ?*

Vaine crainte car ce discours poémique oriental sera de courte durée. S'il emplit les n°s 3 et 4 de *la Révolution surréaliste*, il en disparaîtra complètement dès 1926 lorsque cette querelle se sera apaisée et ne soulèvera plus la moindre passion.

Université de Bordeaux-III

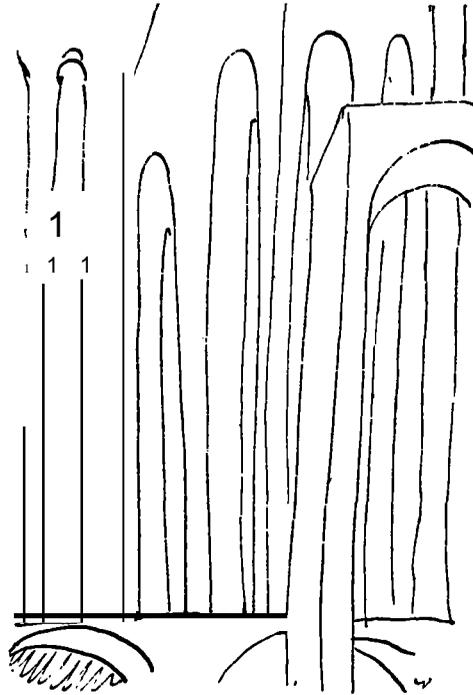
NOTES

- a. Pascaline Mourier, *De la chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, thèse sous la direction de M. le Professeur Décaudin, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, 1981.
- b. P. Mourier, *op. cit.*, Introduction, t. 1, p. IX.
- c. *Ibid.*, p. XV.
1. *Turning East, the Promise and Peril of New Orientalism*, New York, *Simon and Schuster*, 1977, trad., Paris, Le Seuil, 1979.
- 1 bis. Notamment *les Cahiers du mois* qui ouvrent une enquête sur « les Appels de l'Orient ». Voir à ce sujet la thèse de Michel Carassou, « *Les Cahiers du mois* ». *Une revue des années vingt*, Paris-III, 1978, dont le chapitre II, intitulé « *Les Appels de l'Orient* » analyse cette querelle. Voir aussi l'article de Marguerite Bonnet cité ici en note 10.
2. R. Schawb, *la Renaissance orientale*, Payot, 1950.
3. *Id.*, p. 370.
4. Th. Gautier, *Moniteur universel*, 8 déc. 1867; Rolland Edouard, *En relisant Omar Kheyyam*, Rabat, Félix Marcho.
5. *La Renaissance orientale, op. cit.*, p. 240.
6. *Id.*, p. 275.
7. Préface de *la Renaissance orientale, op. cit.*, p. VII.
8. « Certains mots-tampons comme le mot Orient. » A. Breton, in « *Légitime Défense* », *la Révolution surréaliste*, n° 8, 1^{er} déc. 1926.
9. *Premier Manifeste du Surréalisme*.
10. Cf. M. Bonnet, « L'Orient et les Surréalistes », in *Revue des Sciences humaines*, mai-juin 1981.
- 10 bis. Voir à ce sujet l'étude de M.-Cl. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris, Klincksieck, 1980, pp. 113 à 120.
11. *La Renaissance Orientale, op. cit.*, p. 382.
12. Aragon, « Fragments d'une conférence faite aux étudiants de Madrid », *la Révolution surréaliste*, n° 4.
13. « Lettre aux recteurs des universités européennes, *la Révolution surréaliste*, n° 3.
14. Paul Eluard, « La Suppression de l'Esclavage », *la Révolution surréaliste*, n° 3.
15. *In Fortunio*, n° 13, juillet 1924.
16. *Cours familial de littérature*, Paris, éd. Lamartine, 1856, p. 5 et p. 11.
17. *Mélanges d'Histoire et de Voyages*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1878, p. 22.
18. *Système de politique positive*, Paris, éd. Librairie Scientifique Industrielle de L. Mathias, juil. 1851, p. 390.
19. Eluard, Cf. note 14.
20. *Mélanges, op. cit.*, p. 65.
21. *Manifeste du surréalisme*.
22. Daumal et Lecomte, « Mise au point ou Casse-Dogme », *le Grand Jeu*, n° 2, soulignant le but commun poursuivi par le **Grand Jeu** et le surréalisme.
23. *Mélanges, op. cit.*, préface, p. V.
24. *Système de politique positive, op. cit.*, p. 322.
25. *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, Paris, Hachette, 1865, p. 41.
26. *Id.*, p. 13.
27. *Id.*, p. 28.
28. *Mélanges, op. cit.*, p. 133.
29. « A Table », texte d'introduction de *la Révolution surréaliste*, n° 3.
30. « Aux Ecoles du Bouddha », *la Révolution surréaliste*, n° 3.
31. *Nouveaux Essais Critique, op. cit.*, p. 32.
32. *Id.*, p. 329, chap. « Le Bouddhisme ».

33. *Id.*, p. 328.
34. *Id.*, p. 381.
35. *La Bible de l'humanité* (1864), Paris, Bibliothèque Larousse, 1930,
p. 110.
37. *Id.*, p. 47.
38. *Id.*, p. 109.
39. Traduction d'un article de Th. Lessing, « L'Europe et l'Asie »,
la Révolution surréaliste, n° 3.
40. Michelet, *la Bible de l'humanité*, *op. cit.*, p. 119.
41. *Génie des religions*, *op. cit.*, p. 122-123.
42. *Id.*, p. 75.
43. *Op. cit.* en note 10 bis, pp. 114 à 116.

du 15. Février au 1^{er} Mars 1928

Oeuvres anciennes
de
Georges de Chirico.



Galerie Surréaliste
16 Rue Jacques Callot
PARIS (sixième)
A J J
22.2.28

Bibliothèque Jacques Doucet - PHOTO FLAMMARION

« LE FEUILLETON CHANGE D'AUTEUR) DESSEIN D'UN PAMPHLET

Jacques LEENHARDT

Au jeu des chassés-croisés, Aragon connaît toutes les ficelles. 1928 marque toutefois une date importante. Une exposition d' « Œuvres anciennes de Georges De Chirico » s'ouvre à la Galerie Surréaliste. On attendait sur la couverture, en l'illustration, quelque *Rêve transformé* ou le *Cerveau de l'enfant* cher à Breton. Or, si le feuilleton change d'auteur, le crayon lui aussi change de main, et nous trouvons ceci, qui n'est pas commun: un dessin d'Aragon en couverture du catalogue des œuvres de De Chirico. La main passe, rien ne va plus, ni Giorgio, ni Giorgio, comme il signait parfois, mais tout simplement Georges de Chirico expose, sous l'égide des surréalistes, accablé par une préface-pamphlet et la main d'un autre. Sacrilège? Aragon choisira, pour se justifier de cette violente et calomnieuse attaque, de déclarer le génie « impersonnel ». Qu'il échappe dès lors à son auteur, incapable en son âge mûr (G. De Chirico a 40 ans) de reconnaître l'essence de son génie enfant, quoi de plus normal!

Reste un feuilleton, orphelin d'auteur. Un pigeon voyageur et voyeur y fera son nid, nouvel auteur pour une œuvre sans père. Défaut de père, là encore Aragon et De Chirico savent de quoi il est question. Que dit donc le nouvel occupant des piazzetas turinoises ?

Le dessin de couverture, tout maladroit qu'il est - Aragon ne s'est jamais donné pour peintre ni dessinateur -, ne manque pas de sens. On y retrouve ainsi ce que la période métaphy-

sique de De Chirico a popularisé auprès des surréalistes : arcades et cheminées d'usine. La manière dont ces deux thèmes sont disposés dans le dessin rappelle d'ailleurs *l'Enigme de la fatalité* (1914), avec cette fine structure de briques érigée entre des façades aux arches haut perchées et constituant comme un corridor au terme duquel, si fréquemment chez De Chirico, émerge une statue ou précisément, comme ici, une cheminée d'usine aux formes, disent certains, symboliquement quelque peu phalliques. La condensation de ces deux motifs, arcade et cheminée, c'est ce que, l'année précédente (1913), De Chirico avait peint, par collage et superposition, dans ses fameuses tours (*la Grande Tour* et *la Tour*). Les arches romanes y supportent un étage cylindrique (qui renvoie aux tours d'usine de *l'Après-midi d'Ariane* [1913] ou de la *Conquête du philosophe* [1914]), lequel à son tour supporte un tronçon s'érigeant des arches posées sur des colonnes, et ainsi de suite jusqu'au sommet.

Ainsi, en ouverture à son pamphlet, Aragon donne-toi! une figuration analytique de *l'iconographie* chiriquienne : le feuilleton change d'auteur, mais l'usine demeure! Jean Clair a insisté sur l'importance visuelle que prirent, au tournant du siècle, ces cheminées d'usine 'Coiffées d'un panache de fumée, qui vinrent dans le paysage urbain se substituer aux tours des demeures fortifiées et aux flèches élancées des églises :

*ces piliers géants [se dressant] comme l'émanation directe
du terreau urbain, signes manifestes et brutaux de l'acti-
vité nouvelle et mystérieuse qui couvait dans les murs* ¹.

Apollinaire, plus que tout autre poète, avait très fortement marqué la puissance symbolique au ciel du xx^e siècle de cette concurrence que le motif industriel faisait aux anciennes mythologies de la verticalité transcendante chrétienne:

*L'oraison innombrable de la vie qui se grise
Qui veut vivre et mourir dans l'amour et l'effroi
Les usines sont plus hautes que les églises
Et les villes le jour ce sont des soleils froids* ².

Aragon aussi a bien senti l'importance du thème, et sa fonction esthétique dans l'œuvre du «métaphysique». Il n'en déforme pas moins un élément essentiel aux yeux de De Chirico: la perspective. Certes celle-ci est rappelée au premier plan, et les arches du sous-bassement de *l'Enigme de la fatalité* qui servit probablement de modèle sont là avec leur ombre pour le souligner. En revanche, la quasi-inexistence des lignes de fuite accentue

l'aspect «forêt de verticales» que R. Delaunay avait voulu donner à ses sept vues du déambulatoire de Saint-Séverin (1909-1910), dont Aragon se souvient vraisemblablement fort à propos alors qu'il saisit le crayon.

Mais alors, pourquoi plaquer le gothique de Saint-Séverin sur l'arche romane turinoise, et essentiellement chiriquienne? Le nouvel «auteur» du feuilleton ne saurait-il pas voir? Naville nous rapporte pourtant qu'Aragon avait bien cadré cette réalité turinoise dont De Chirico fit sa métaphysique:

Aragon, retour de Turin, nous faisait remarquer que les arcades, les statues, les cheminées d'usine, faisaient partie d'un décor familier dans cette ville. Les artichauts, voitures de déménagement, canons, horloges, enfants, passagiatori, biscuits et même mannequins n'avaient rien d'étrange. Tous ces personnages promus emblèmes ne tiraient pas leur force d'envoûtement de la façon graphique ou picturale de les évoquer, mais de leur rencontre mélancolique, du mythe qui s'élevait de leurs relations singulières comme d'un mirage ustensile aussi mystérieux que tout autre ³.

Promeneur mélancolique, Aragon saisit dans le paysage turinois essentiellement un effet de familiarité. Contrairement à ce qu'une ontologie de l'étrangeté pourrait faire croire, le monde est là d'une présence sereine et amicale : de là jaillit l'image métaphysique.

Le débat sur les connotations de la *metafisica* chiriquienne restera assurément longtemps encore ouvert. Faut-il, comme le suggère le peintre lui-même, y chercher «joie» et «sérénité» ⁴, faut-il, au contraire, comme la plupart des commentateurs, mettre l'accent sur l'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*) que distillent ses compositions? Une chose paraît certaine, ce qui porte le nom de *métaphysique* chez De Chirico interroge la sérénité, dialogue avec ce qui est au-dessus de nos têtes, avec ce ciel *serenus*, comme disaient les latins, clair et sec:

en Grèce, le ciel donne moins que dans les autres pays l'impression de l'infini. On s'imagine parfois qu'on pourrait le toucher avec la main.. c'est ce qui explique dans la mythologie grecque cette familiarité entre les dieux et les humains ⁵.

Sérénité et familiarité, comme dans le mythe romantique de la Grèce antique, définissent les rapports des hommes et des dieux sous le ciel serein de la Méditerranée:

l'atmosphère métaphysique de l'art grec est dû en grande partie à ce sens des justes limites qui se retrouve dans les lignes du paysage et même dans l'air ⁶.

Cette familiarité est *Heimlichkeit*, sentiment qu'on est chez soi, à demeure dans le monde et parmi les hommes comme parmi les dieux, ces presque frères.

Pour De Chirico cependant, la Grèce est doublement éloignée : celle de sa naissance en 1888 à Volo, en Thessalie, mais plus encore celle des hommes héros et des dieux dialoguant dans le Bois sacré. Turin toutefois garde pour le voyageur quelques traces de cette familiarité : son ciel et ses arcades, motifs atmosphériques et architecturaux par lesquels se reconnaît ce Sud bienheureux et mythique. Turin peuplée de statues, mais surtout seule ville où les statues sont placées sur des socles si bas qu'on les confondrait avec des passants, «ville faite pour ravir un esthète métaphysicien» qui s'arrange pour que tous ses savants, ses hommes politiques et pour ainsi dire ses dieux soient :

placés quasi de plain-pied avec la rue, de sorte que de loin on a l'impression qu'ils participent à son mouvement, qu'ils baignent dans cette vie qu'ils ont quittée depuis si longtemps ⁷.

Pour De Chirico, Turin est bien, par rapport à une modernité marquée par le Nord productiviste des cheminées d'usine, une ville d'Arcadie, ou de Thessalie. Au ciel bas et familier des pays arcadiens s'oppose le ciel fuyant et vertigineux des pays du Nord où les dieux demeurent inaccessibles. Nietzsche en avait tiré une certaine poésie, De Chirico en fera un déterminant architectural :

il faudrait être complètement insensible à l'harmonie pour prêter au temple grec, même par l'envol le plus fantasque de l'imagination, la hauteur démesurée d'une cathédrale gothique ⁸.

La *metafisica* chiriquienne se fixe dès lors en motifs architecturaux : d'un côté l'arche et l'arcade en plein cintre ou surbaissée de la familiarité horizontale et sereine du Midi, de l'autre l'arc d'ogive, élané vers un ciel fuyant, tout de verticalité.

Telle est l'antithèse formelle et « métaphysique» sur laquelle De Chirico fonde ses vues perspectives de Turin ou de Ferrare, sur laquelle il construit son théâtre d'ombres d'architectures divines. En effet, si nous observons ses toiles, la belle harmonie

de laquelle il se réclame, celle de l'arche en plein cintre et des proportions «basses» du bâtiment, n'est manifestement pas respectée. Ces arcs en plein cintre juchés sur des piliers exagérément élevés ne sont pas, dans ses tableaux, à leur place, «chez eux», *heimlich*, d'où cet effet d'étrangeté que produisent ces perspectives d'arches romanes aux proportions gothiques.

Or Aragon a bien vu qu'avec les ans De Chirico perd lui-même le sens de cette disproportion essentielle. Si dans *le Voyage angoissé* (1913), la *Nostalgie de l'infini* (1913-1914), *l'Enigme d'une journée* ou *Chant d'amour* (1914), le rapport est fréquemment (visuellement, c'est-à-dire compte non tenu de la déformation due à la perspective) situé entre 1/6 et 1/11⁸, en revanche, dès 1922 avec *l'Enfant prodigue*, tandis que revient le *bel mestiere* et une figuration traditionaliste, les proportions reviennent en deçà de 1/4, rapport qui d'ailleurs dominera dans les «copies» que De Chirico fera lui-même plus tard de ses œuvres des années 1913-1917¹⁰.

Ainsi, c'est en modifiant la hauteur de ses arches que le feuilleton a rendu nécessaire un changement d'auteur, ce dont Aragon s'est avisé, raison pour laquelle il a pris le crayon pour restaurer la dysharmonie originelle :

*De la peinture ancienne de Chirico naît une mythologie et meurt Chirico*¹¹.

Il n'est pas commun de dessiner alors qu'on préfère. Mais à vrai dire cet exercice figuratif vaut bien tout le texte qui suit, dans lequel Aragon n'a plus guère à déverser qu'un trop-plein de bile, sans doute causé par la rancœur de l'amour déçu. Max Morise avait bien senti, dès 1925¹², que De Chirico revenait à des «proportions humaines», et bien d'autres peintres de l'époque, et non des moindres, retinrent leur jugement sur *l'aggiornamento* chiriquien.

Ce qui, aux yeux d'Aragon comme de Breton, est impardonnable dans l'évolution de De Chirico, c'est l'abandon de la dysharmonie, la croyance à une possible maîtrise des lois de la vie dans le monde, bref le retour à un humanisme satisfait alors même qu'on est celui qui a montré, de l'autre côté du miroir, l'immesité impensable:

*nul de ceux qui ont vécu passagèrement pour autre chose que la vie, la vie admise, et ont éprouvé l'exaltation dont ce sentiment s'accompagne, ne peut ensuite y renoncer si aisément*¹³.

Si donc Aragon, à juste titre, a restitué aux perspectives chiriquiennes leur aspect gothique en les faisant à nouveau plus élancées qu'elles n'étaient après 1920, c'est pour manifester l'irréconciliation indépassable entre les hommes de la ville et les figures mythiques qui les peuplent. Désormais, sous l'égide du Nord, seule la cheminée d'usine relie le ciel et la terre, tandis que le ciel lui-même a tendance à disparaître, comme l'indique la forme triangulaire de *l'Enigme de la fatalité*. La cheminée d'usine et la locomotive, symboles d'un monde mécanique et brûlant qui ensemence le ciel tandis qu'il se réduit, érections nordiques disait le poète *d'Azur*:

*Et les villes du Nord répondirent gaiement [...]
Les viriles cités où dégoisent et chantent
Les métalliques saints de nos saintes usines
Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées
Comme fit autrefois l'Ixion mécanique
Et nos mains innombrables
Usines manufactures fabriques mains [...]* ¹⁴

Que l'énigme de la fatalité et des destins soit placée sous le signe d'une nouvelle métaphysique dont le lieu et le cadre d'émergence est la ville, c'est le postulat sur lequel De Chirico et Aragon sont d'accord :

Aujourd'hui, l'on voit une usine, en banlieue, veillée par la sentinelle solennelle des cheminées,. l'on voit une station de chemin de fer, une place entourée de cubes de pierre colorée et ornée de squares et de statues en paletot, faire jaillir très haut de vrais geysers de lyrisme métaphysique que l'on attendrait en vain de tous les paysages riants ou tristes de notre planète ¹⁵.

Le paysan de Paris et le métaphysicien de Turin passent par les mêmes rues et les mêmes miroirs, mais au-delà des paysages, pour l'un comme pour l'autre, la connaissance du concret faisant image ¹⁸, c'était cela la métaphysique. Tout retour en deçà de l'image allait être sanctionné avec la dernière violence, alors même que le peintre, dans ses errements mêmes, semble en quête d'une notion plus complexe de l'image qui incluerait une dimension de plus, en faisant jouer les différents niveaux de vraisemblable que permet la visualité.

Pour des raisons qui lui furent propres, Breton, sur De Chirico, se montra plus circonstancié et compréhensif, si le jugement final ne différait en rien de celui d'Aragon: «J'ai mis cinq

ans, dit-il, à désespérer.» Le temps fait ici toute la différence d'avec la grossière volée de bois vert qu'Aragon administre au « métaphysicien » italien. Dans *le Surréalisme et la Peinture*, Breton suit en quelque manière le travail du deuil; il fait déjà l'Histoire :

*C'était le temps où nous n'avions pas peur des promesses. On voit comme déjà j'en parle à mon aise. Des hommes comme Chirico prenaient alors figure de sentinelle sur la route à perte de vue des Qui-Vive...
Époque des Portiques, époque des Revenants, époque des Mannequins, époque des intérieurs, dans le mystère de l'ordre chronologique où vous m'apparaissez, je ne sais quel sens attacher au juste à votre succession, au terme de laquelle on est bien obligé de convenir que l'inspiration a abandonné Chirico 17...*

Le recours à l'histoire lui donne comme une distance et un recul qui l'éloignent de la pure invective. Mais de plus on le sent inquiet, la période de l'assurance triomphante n'est plus :

Entre nous, à voix basse, dans l'incertitude croissante de la mission qui nous était confiée, nous nous sommes souvent reportés à ce point fixe [Chirico] comme au point fixe Lautréamont qui suffirait avec lui à déterminer notre ligne droite 18.

1926, le surréalisme comme groupe commence à battre de l'aile, et la défection plastique de De Chirico retentit comme un signe. Breton réagit pour une fois avec mesure et circonspection.

Tout autre se montre Aragon. Ressent-il dans le virage classicisant de De Chirico une tentation qui germe en lui déjà? L'affectivité du rejet indique-t-elle une inquiétude moins historique et stratégique que celle de Breton, mais plus passionnelle? Pour évaluer la portée de la forme pamphlétaire utilisée par Aragon, il faut se souvenir de ce qu'écrira le même Aragon quelques mois plus tard dans le catalogue de l'exposition d'Emile Savitry :

Aussi [...] est-il, en 1929, intolérable qu'un Monsieur, fût-ce la conséquence d'un vœu, peigne bien ou mal, si il ne se fait pas une idée claire du Bien et du Mal, qui n'a rien à voir avec la peinture. Il appartient à ceux qui tiennent une palette de s'en servir à des fins morales essentiellement subversives 19.

L'argumentation met entre parenthèses, dès l'abord, les questions esthétiques: seule importe la morale, ou plus précisément «les fins morales» que se propose l'artiste. Or, en réclamant pour lui seul le droit de contrôler la circulation et la labellisation de ses œuvres, De Chirico veut leur conserver une signification private. A quoi Aragon oppose :

jamais, si ce n'est dans l'amour, l'idée de propriété ne m'a paru plus dépourvue de fondement que dans le domaine de la pensée ²⁰

On lui accordera, en se ressouvenant de Montaigne, que l'idée de la privatisation de la pensée se fonde sur une bien singulière conception du fonctionnement - somme toute social - de ladite pensée. Il y a toutefois loin de la pensée sur laquelle se fonde notre connaissance et notre morale, à cette fine structure, interne-externe, qui relie le peintre à son tableau. Universalité du génie! Universalité du mystère!

Le mystère appartient à tout le monde. Il est la communauté véritable. [...] Peu importe le prétexte, un pauvre bougre après tout, de cette interrogation posée ²¹.

Ainsi De Chirico aurait été - et devrait se contenter d'être, voire d'avoir été - le truchement, l'occasion par laquelle le mystère est entré dans le monde de la peinture. Néant d'expérience, simple surface sensible sur laquelle se marquent les signes tombés d'en haut, l'artiste est un vaticinateur.

Mais, s'il en est ainsi, pourquoi le poursuivre de sa haine? pour n'avoir pas maintenu le cap, pour avoir trahi? Simple truchement, il ne saurait trahir. Ce sont les dieux et les destins qui ont trahi, ce dont Breton s'avisait, ce sont eux qui ont cessé de se manifester.

Aragon est tiraillé entre deux argumentations, et il les brouille. Comme pour Savitry, comme plus tard pour Fougeyron ²², il tient tactiquement pour négligeable *l'auteur*, le *peintre*. La thèse de l'anonymat rejoint ainsi celle des masques et des pseudonymes, aux illustrations infinies chez lui. Mais alors qui trahit? Sur qui portera la responsabilité morale s'il y a anonymat?

La question, par un retour des choses imprévu, se posera plus tard à propos de *Front rouge* dans des termes strictement juridiques. En 1927, la réponse est à la fois évidente à l'intérieur du groupe, et philosophiquement mal établie.

Il faut rappeler que le mouvement est entré dans une période

de radicalisation politique. Dès *le Paysan de Paris*, Aragon complète les thèses abstraites du *Manifeste du surréalisme* avec des contenus politiques concrets, et dès le 27 janvier 1925, une *Déclaration collective* proclame :

le surréalisme n'est pas une forme poétique ²³.

formule à laquelle le texte de Breton sur Chirico fera écho :

Car nous ne sommes pas dans la littérature et dans l'art ²⁴.

Qu'il y ait de la dénégation dans cette proclamation, aucun doute. Serait-ce alors que le calme abandon de De Chirico à l'art - et qui plus est à l'art néo-académique - agit comme un double et ignoble affront, une provocation à laquelle Aragon se livrerait en retour avec hargne et délectation? Pour une part, et avec des arrière-pensées où il est difficile de distinguer l'éthique du politique, cela n'est pas douteux. Toutefois, paradoxalement, c'est Breton qui, dans son article à propos du *Légionnaire romain regardant le pays conquis*, établit la corrélation entre la nouvelle manière de De Chirico et le fascisme montant dans l'Italie mussolinienne. Aragon, quant à lui, néglige de suggérer ce lien dans « Le Feuilleton change d'auteur », et se contente d'accuser la cupidité et la déchéance morale du métaphysicien. En revanche il développe amplement dans le *Traité du style*, dont l'écriture est exactement contemporaine, la coïncidence entre les tribulations colonialistes françaises et la canaillerie morale et politique ambiante.

L'usage polémique de l'insulte renvoie par conséquent moins à la conjoncture politique qui impose une radicalisation dont l'adhésion d'Aragon, de Breton et d'autres surréalistes au Parti communiste sera le signe, qu'au stade de violente crise morale qui précède ce geste. Dès l'instant en effet où un discours construit permettra l'argumentation rationnelle - et le P.C. en fournira peu à peu les éléments -, le pamphlet et la violence verbale diminueront. C'est donc dans la période où les tendances profondes de l'éthique « révolutionnaire » du groupe se sont radicalisées jusqu'à l'extrême que le discours pamphlétaire se développera. Plus tard, un cadre cognitif nouveau ayant été adopté, la transgression des usages du monde littéraire n'aura plus de signification et le ton du « Feuilleton change d'auteur » disparaîtra de lui-même.

Paris

NOTES

1. Jean Clair, *Catalogue de l'exposition De Chirico* (24 fév.-25 avril 1983), Centre Pompidou, p. 43.
2. Guillaume Apollinaire, *le Guetteur mélancolique*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 564.
3. Pierre Naville, *le Temps du surréel*. T. 1. *L'espérance mathématique*, Paris, Galilée, 1977, pp. 211-212.
4. Cf. « Art métaphysique et sciences occultes », in *Ars nova III*, n° 3, Rome, janvier 1919, cité dans le *Catalogue*, p. 250.
5. « Quelques perspectives sur mon art », *Catalogue*, p. 253.
6. *Id.*
7. *Ibid.*, p. 254.
8. *Ibid.*, p. 253.
9. *Le prophète* (1915) donne une arcade de face dont la proportion est 1/6,8.
10. Par exemple les nombreux tableaux portant le titre *Place d'Italie*, qui ont perdu toute la verticalité de leur modèle commun, *l'Enigme de l'arrivée*.
11. L. Aragon, « Le feuilletton change d'auteur. Préface-Pamphlet », in *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 20.
12. *In la Révolution surréaliste*, n° 4.
13. A. Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, Brentano's, 1945, p. 44.
14. G. Apollinaire, *Vendémiaire*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 150.
15. « Art métaphysique et sciences occultes », *op. cit.*, in *Catalogue*, p. 250.
16. Cf. Aragon, « Le songe du paysan », in *le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 237.
17. A. Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, pp. 38-39.
18. *Ibid.*, p. 38.
19. L. Aragon, « Emile Savitry », in *Ecrits sur l'art moderne*, *op. cit.*, p. 26.
20. L. Aragon, « Le feuilletton change d'auteur... », in *op. cit.*, p. 20.
21. *Id.*
22. « Personne ne peut décider pour André Fougeron, ou tout autre, pas même André Fougeron », L. Aragon, « Dessins de Fougeron », in *op. cit.*, p. 70. Voir à ce propos notre préface à *Ecrits sur l'art moderne*, pp. III·XV.
23. Citée par Y. Gindine, *Aragon prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966, p. 76.
24. *In le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.*, p. 46. Souligné par l'auteur.

ATTIRANCES ET RÉPULSIONS:

ARAGON, BRETON ET LES ECRIVAINS REVOLUTIONNAIRES
AUTOUR DU PCF (1930-1935)

Guy PALAYRET

Beaucoup de choses ont été écrites sur les causes, proches ou lointaines, de la rupture entre Louis Aragon et André Breton. Même si, aujourd'hui encore, les versions qu'ils ont personnellement données des circonstances exactes de leur séparation restent contradictoires, il peut sembler vain de rouvrir le dossier¹.

Aussi ne s'agit-il pas de refaire un historique déjà établi avec une minutie scrupuleuse par tous ceux qui ont travaillé sur le problème, parfois avec l'avantage d'avoir vécu les événements qu'ils relatent, ou connu leurs protagonistes. L'objectif recherché ici sera l'interprétation de l'enjeu politique d'un conflit dont les dimensions personnelles ou esthétiques obscurcissent la nature. Cette étude a elle-même été maintes fois conduite, mais trop souvent en n'envisageant que les relations entre le surréalisme et le Parti communiste et dans le seul domaine des contenus idéologiques. Or, d'autres forces interviennent directement dans le grand débat qui est alors engagé sur la place et la fonction des écrivains révolutionnaires, notamment celles qui se regroupent autour d'Henri Barbusse et de la revue *Monde*. En outre, la discussion ne se situe pas seulement sur le terrain des idées, mais touche également celui de l'organisation et de la direction politiques des écrivains favorables au prolétariat. Ce dernier aspect, souvent occulté dans l'analyse, parce qu'il n'intéresse pas à proprement parler la littérature mais plutôt la politique,

revêt pourtant une importance capitale pour la compréhension des crises qui jalonnent la période.

A la veille de la conférence de Kharkov (novembre 1930), le Parti communiste français, affaibli par la stratégie « classe contre classe », désorganisé par des luttes au sein de la direction (affaire Barbé-Célor), est dans une passe difficile. Il n'en exerce pas moins une certaine fascination sur des groupes d'intellectuels: la revue *Monde*, le groupe des philosophes qui a animé l'éphémère *Revue marxiste* avec Nizan, Politzer, H. Lefebvre, entre autres. Quant aux surréalistes ils se sont également rapprochés du parti, cinq d'entre eux y ont même adhéré en 1927², mais les rapports sont difficiles et marqués de multiples incompréhensions dont témoigne le *Second Manifeste*.

Confronté à ses problèmes internes, le Parti communiste ne prend guère d'initiatives en direction de ces intellectuels³ depuis 1928 et laisse agir H. Barbusse, le seul écrivain de renom qui ait rallié ses rangs. A la Première Conférence des écrivains révolutionnaires, qui s'est tenue à Moscou en 1927, Barbusse a été chargé par le Bureau international de littérature révolutionnaire (BILR) de créer une organisation susceptible de rassembler des intellectuels non-communistes mais acceptant de se dresser « contre le fascisme, contre la guerre impérialiste, contre la terreur blanche⁴ ». C'est l'origine de *Monde*, qui commence à paraître en juin 1928. Les collaborateurs du journal représentent un éventail politique et littéraire éclectique qui suscite des réserves de plus en plus marquées au BILR et l'ironie féroce des surréalistes. Le dernier numéro de *la Révolution surréaliste* et les deux premiers du *S.A.S.D.L.R.* prennent pour cible *Monde* et Barbusse, les accusant simultanément de défendre une littérature réactionnaire (Claudel) et l'abriter dans les rangs du groupe des contre-révolutionnaires notoires⁵. C'est dans ce climat que s'ouvre à Kharkov la Deuxième Conférence des écrivains révolutionnaires et prolétariens (6-15 novembre) qui va considérablement modifier la situation.

LA CONFERENCE DES DUPES

Pour les surréalistes, la conférence prend rapidement une tournure favorable. Aragon se trouve en voyage en URSS à ce moment, pour des raisons personnelles liées à la mort de Maïakovski⁶. Il est accompagné d'Elsa et de Georges Sadoul qui tente de se soustraire aux poursuites consécutives à une lettre d'injures adressée au major de Saint-Cyr. Avant leur départ, le groupe surréaliste, averti de la tenue de la conférence, avait

chargé les deux voyageurs de faire entendre, si possible, la voix des surréalistes, et briser en U.R.S.S. les préventions des communistes français ⁷. Ce projet est grandement facilité par l'absence de Barbusse à la conférence. Il eût été logique en effet que Barbusse, membre du BILR, soit le représentant de la France. Mais, officiellement malade, sachant de plus qu'il serait la cible des congressistes en raison de son désaccord avec les changements intervenus depuis 1927 dans la ligne politique, il ne s'est pas déplacé. Il se contente d'envoyer un long message qui sera lu et sévèrement commenté à la tribune, dans lequel il expose ses vues ⁸.

La France n'a donc pas de représentant, et les circonstances font de Sadoul et d'Aragon, membres du parti, des délégués tout désignés, qui n'auront cependant que voix consultative ⁹.

La conférence, dont les thèmes sont très divers et souvent assez éloignés de la littérature, dénonce violemment le « confu-sionnisme » de *Monde*, le « déviationnisme » de droite de sa ligne politique, sa conception floue de la littérature prolétarienne. Aragon, dont l'un des objectifs est précisément de discréditer Barbusse et *Monde*, se trouve par conséquent dans une position très favorable.

Dans son intervention telle qu'elle est reproduite dans les actes de la conférence, Aragon prend soin de se présenter non comme surréaliste, mais comme communiste. Tamara Motylova, qui fut, à cette occasion, la traductrice du poète le rappelle dans un article récent, en réfutant certaines affirmations qui tendent à interpréter, dès cet instant, l'attitude d'Aragon comme un reniement:

En ma qualité de témoin je suis en état de réfuter une affirmation injuste faite par M. Michel Ragon dans son livre Histoire de la littérature prolétarienne en France. Il écrit qu'Aragon et Sadoul, à cette conférence, « paient leur promotion en reniant le surréalisme », mais ce n'est pas vrai. Dans son discours, que j'ai traduit en russe phrase après phrase, Aragon dit notamment: « Nous sommes présents ici non en tant que surréalistes, mais comme communistes. » Il prit la défense du surréalisme contre les attaques gratuites, d'ordre politique, d'un écrivain de la RAPP, Tchoumandrin ¹⁰.

Cette précaution, qui ne manque pas d'habileté, permet à Louis Aragon de défendre les positions surréalistes tout en faisant la preuve de son attachement à la cause de l'internationalisme ¹¹. Il adopte la position de recherche du compromis qui va

désormais être une constante de son comportement. Dans cette perspective, il développe trois points:

- la dénonciation de *Monde* qu'il accuse de confusionnisme politique et qu'il rend responsable de l'absence de toute littérature prolétarienne digne de ce nom en France;

- Le rôle des surréalistes qu'il a soin de ne pas présenter comme des écrivains prolétariens, mais comme des partisans d'une littérature d'agitation favorable au prolétariat, c'est-à-dire, dans la terminologie de la conférence, comme des écrivains révolutionnaires;

- le rôle des correspondants ouvriers (*rabcors*) en qui il voit les pionniers de la future littérature prolétarienne française.

Un tel discours va dans le sens général de la conférence, puisqu'il condamne le déviationnisme de *Monde* et affirme la nécessité d'une littérature prolétarienne sous contrôle du parti, mais il valorise aussi le rôle révolutionnaire du surréalisme. Et, si l'on analyse les deux résolutions adoptées par la conférence, l'une sur la situation française, l'autre sur *Monde*, Aragon paraît avoir atteint les deux objectifs majeurs : la condamnation de Barbusse et la reconnaissance du rôle révolutionnaire du surréalisme, en des termes qui, pour discutables qu'ils soient au regard de l'idée que les surréalistes se font de leur propre activité, ne sont pas défavorables. Breton lui-même dira plus tard que ces textes faisaient grand cas du surréalisme¹².

A quelques réserves près, l'apparente tournure de la conférence peut légitimer par conséquent les messages enthousiastes qu'Aragon cable à ses amis restés à Paris¹³. Mais Sadoul et lui-même vont se trouver trompés dans leurs espérances, au point de perdre l'essentiel des acquis de la conférence. La déclaration qu'on leur demande de signer peu avant leur départ d'U.R.S.S. constitue le moment central de cet étonnant renversement de situation¹⁴. Ce document est capital, car il montre que, dans cette affaire, il existe un enjeu politique dont Aragon et Breton ne semblent pas informés et qui va contribuer à la rupture.

Il faut d'abord noter que le texte est daté du 1^{er} décembre, soit plus de quinze jours après la conférence; il retarde considérablement sur l'événement. Si l'on en croit André Thirion, il est le fruit d'une correspondance entre Moscou et Paris, les organisateurs de la conférence ayant voulu prendre leurs précautions à l'égard de ces deux français en définitive inconnus pour eux¹⁵. Cette opinion est également partagée par Pierre Daix qui voit là «une main française, des informations françaises, c'est-à-dire le résultat d'un échange de réflexions entre le parti français et les soviétiques¹⁶». Cette hypothèse est en effet vraisem-

blable ; des preuves indirectes en sont fournies par la suspicion qui accueille Aragon à son retour dans le parti ¹⁷ et l'exclusion de Thirion qui avait aidé, semble-t-il, à la régularisation des adhésions d'Aragon et de Sadoul avant leur départ ¹⁸. Le PCF a très probablement interprété, à tort ou à raison, ce voyage comme une manœuvre concertée des surréalistes, destinée à faire pression sur lui en induisant en erreur les soviétiques mal informés.

La thèse de l'intervention française est confortée par l'analyse interne du document dont le contenu précis et très informé contraste avec les aperçus vagues et souvent caricaturaux de la résolution sur la situation française. Ce texte comporte entre autres aspects les points suivants :

- en matière de discipline, les deux signataires reconnaissent avoir écrit sans contrôle du parti, et attaqué certains de ses membres, dont Barbusse, dans des publications non communistes (notamment surréalistes) ;

- en matière d'idéologie, le texte condamnait sans appel le trotskisme et le freudisme, assimilé à une idéologie réactionnaire ;

- en ce qui concernait leur participation aux activités du groupe surréaliste, Aragon et Sadoul reconnaissent n'être pas solidaires de l'ensemble des publications, mais que « dans la mesure où ces œuvres se réclamaient des mots "surréalisme" et "surréalistes" [leur] responsabilité était engagée ¹⁹ ».

Ceci appelle plusieurs commentaires importants pour la compréhension des processus qui vont suivre.

Aragon, en signant ce texte adopte une attitude sur laquelle il ne reviendra pas dans la période d'incertitude qui suit : il accepte de placer ses activités sous le contrôle du parti ; il ne se considère pas responsable de l'ensemble des œuvres surréalistes. Notons qu'il désavoue partiellement le *Second Manifeste* parmi celles-ci. La résolution comportait déjà une idée similaire, et la condamnation du *Second Manifeste*, mais il est possible que ces passages aient été ajoutés après coup ²⁰.

Du point de vue du Parti communiste, la déclaration est habile, puisqu'elle se sert du discours d'Aragon, qui s'est présenté comme communiste, pour l'obliger à reconnaître ses manquements à la discipline de parti. Elle réaffirme par la même occasion sa volonté d'exercer un droit de contrôle sur les activités des écrivains adhérant au parti. De plus, la déclaration condamne tout ce qui peut apparaître comme une idéologie concurrente : très significative à cet égard est la condamnation du freudisme (qui est une constante de la période), parce qu'il est ressenti comme une conception du monde opposable au marxisme. Enfin, le texte affirme la volonté du parti de considérer le surréalisme

comme un groupe organisé, à responsabilité collective. Dans la mesure où les textes surréalistes échappent au contrôle du parti, être simultanément surréaliste et communiste devient problématique, pour ne pas dire impossible. En effet, ou bien le surréaliste membre du parti se voit perpétuellement exposé au risque de cautionner des œuvres inacceptables pour le parti ; ou bien, les surréalistes acceptent dans leur ensemble le contrôle du parti, hypothèse improbable et qui, de plus, conduit à la perte d'identité, *de facto*, du mouvement. Implicitement, la déclaration pose donc l'incompatibilité de cette double appartenance. Dès cet instant, les deux signataires de la déclaration se sont mis en position difficile; il semble qu'Aragon ait cru ménager la possibilité pour les surréalistes de continuer à travailler avec le parti, tout en évitant pour lui-même la nécessité de choisir.

La conférence de Kharkov est par conséquent celle des dupes. Aragon et les surréalistes ont pensé parvenir à leur fin et, en apparence, ils ont obtenu gain de cause. En réalité, au dernier moment, le Parti français les a neutralisés, effaçant d'une seule déclaration les efforts d'Aragon. On peut considérer, en définitive, le rôle tenu par les surréalistes à Karkhov comme une bévue politique des organisateurs, réparée tant bien que mal à l'ultime seconde, mais la situation qui en résulte est ambiguë. L'année 1931 est marquée du sceau de la méprise et des incertitudes qui en découlent dans la vie de tous les intellectuels qui gravitent autour du P.C.F. Ce sont les effets pervers et inattendus des décisions de Kharkhov qui nous retiennent à présent.

LA DOUBLE MEPRISE

Les surréalistes se sont sans doute mépris sur le sens de la condamnation prononcée contre Barbusse à Kharkov et, plus encore, sur les prolongements qu'elle pouvait avoir en France. Si l'auteur du *Feu* fut la cible privilégiée de presque tous les participants, les attaques dont il fut l'objet ne le désignaient pas à la critique de la même manière que les revues surréalistes. Ces critiques duraient depuis deux ans dans les organisations étrangères²¹ et portaient surtout sur la ligne politique de *Monde*. Comme le souligne A. Rossi dans son rapport sur la conférence de Kharkov devant le comité de rédaction du journal, c'est la politique de la revue qui est projetée, c'est-à-dire une attitude très ouverte à tous les courants de la gauche : sociaux-démocrates, trotskistes, oppositionnels, voire radicaux-socialistes... Il n'y a pas de ligne politique stricte à *Monde*, mais un rassemble-

ment très large. Barbusse a construit son hebdomadaire sur la plate-forme de la première conférence et il s'y est tenu, alors qu'entre-temps le BILR adoptait la stratégie de l'Internationale, « classe contre classe », qui excluait toute collaboration avec ceux qui combattaient le parti :

... *Monde est resté - avec quelques oscillations - sur ses positions initiales [...] tandis que l'Internationale a marché, a modifié sa tactique, a changé son point de vue* ²².

Or, si les surréalistes ont également attaqué Barbusse sur des points identiques, ils lui reprochent surtout d'être le défenseur d'une conception totalement dépassée de la littérature, d'être réactionnaire politiquement et esthétique, mais les deux sont indissociables. En outre, avant Kharkov, les surréalistes ne reprochent pas à Barbusse de vouloir se soustraire à la discipline de parti, ils contestent fondamentalement son idéologie. A Kharkov, on pense que Barbusse est un révolutionnaire, mais qu'il s'est momentanément fourvoyé, parce qu'il n'a pas suivi de près l'évolution de la politique communiste. L'attaque des surréalistes va donc partiellement dans la même direction que celle des communistes, mais elle n'est ni à l'origine de sa condamnation ni argumentée de même manière. Le désaveu infligé à Barbusse ne peut guère être porté au crédit d'Aragon, dont l'action s'est trouvée superficiellement accordée à celle de la conférence. La lecture des documents et l'évolution intérieure des événements permettent aujourd'hui de saisir ces nuances; à l'époque, l'ambiguïté devait être bien plus grande.

Une deuxième méprise doit être éclaircie: la conférence a condamné l'action de Barbusse, mais elle l'a réélu au BILR, comme le noteront plus tard, avec amertume, les signataires de *Paillasse* ²²! Il est évident que les soviétiques, et plus encore les français, dissocient le « cas » Barbusse de *Monde*. L'auteur du *Feu* est un personnage d'une importance considérable en raison de son prestige, qui a donné des preuves de son attachement au Parti communiste. Il peut se tromper, et il convient alors de critiquer sa ligne sans concession, mais tout doit être mis en œuvre pour le convaincre. En revanche, la quasi-totalité des rédacteurs de *Monde*, souvent d'anciens membres du parti en désaccord grave avec lui, peut être attaquée sans ménagement. Cependant, tant que les résultats de la conférence de Kharkov ne sont pas rendus publics, le Parti s'abstient de toute attaque au grand jour. Depuis longtemps déjà, Barbusse n'écrivait plus guère dans *l'Humanité*; une lecture attentive de la page littéraire entre la fin de la conférence et la publication des résolutions

(automne 1931)²⁴ montre que le Parti agit discrètement pour que Barbusse rectifie sa ligne politique, mais sans débat public. Nous possédons au moins deux preuves indirectes de cette agitation en coulisses. Certains textes de correspondance entre le P.C.F. et l'U.R.S.S. conservés à Moscou ont été cités par W. Klein, chercheur de R.D.A. qui a eu accès à ces documents²⁵. Ils font allusion aux discussions qui essaient de vaincre les réticences de Barbusse. D'autre part, un livre récent sur Nizan retrace, en faisant état d'un échange de lettres inédites entre Barbusse et Nizan, la tentative de ce dernier, plus ou moins appuyé par le parti, pour reprendre la direction de la revue, sans éclat et en gardant Barbusse à sa tête²⁶. Mais la manœuvre échoue.

Les surréalistes sont à l'écart de cette agitation, mais ils subissent les retombées de la conférence. De nombreux récits nous ont restitué l'atmosphère du groupe au retour d'Aragon et de Sadoul. Il est clair qu'un malaise s'installe en raison même de l'ambiguïté de la situation, mais il est peut-être injuste d'en faire supporter toute la responsabilité à Aragon, comme on le fait souvent à la lumière des événements ultérieurs. Certes, il a signé la déclaration du 1^{er} décembre, qui peut paraître comme une semi-trahison de Breton. Mais il espère visiblement beaucoup de la promulgation des résolutions qui sont très favorables au surréalisme et qui, si elles sont appliquées, permettront aux surréalistes de jouer un rôle majeur auprès du Parti. Ses espérances seront déçues, mais il était difficile de le prévoir. Pour clarifier autant que possible la situation et dissiper les incertitudes du voyage en U.R.S.S., les membres du groupe surréaliste décident qu'Aragon et Sadoul publieront une mise au point. C'est l'adresse *Aux intellectuels révolutionnaires* qui paraît en décembre 1930, mais hors de tout contexte, puisque rien de ce qui s'est déroulé à Kharkov n'a encore été rendu public²⁷. Ce texte est une reprise presque point par point de la déclaration signée à Moscou avec une argumentation et des appréciations différentes.

Il condamne *Monde* en termes violents, mais il paraît très significatif, pour une déclaration qui a été pesée dans tous ses termes selon A. Thirion²⁸, que le nom de Barbusse n'y figure pas. Aragon et Sadoul veulent se garder la possibilité de rester au P.C.F. sans se mettre en contradiction avec le point de la déclaration du 1^{er} décembre qui considérait comme une erreur l'attaque nominale contre des membres du Parti hors de la presse communiste.

La déclaration affirme l'adhésion des surréalistes, dans leur ensemble, au matérialisme dialectique, et les présente comme les mieux placés pour réaliser l'union des intellectuels révolutionnaires. En d'autres termes, le groupe prenait date pour la

création de l'organisation destinée à rassembler les intellectuels, que la conférence de Kharkov avait réclamée. Ce passage était un désaveu des différences entre surréalistes mentionnées dans le texte de Moscou.

Aux intellectuels révolutionnaires transige aussi sur le freudisme, en soulignant les aspects positifs de la psychanalyse, tout en condamnant les utilisations réactionnaires de la pensée de Freud, y compris par Freud lui-même. Enfin le texte confirme la condamnation du trotskisme, en lavant Breton du soupçon d'avoir eu un quelconque attachement à cette doctrine.

Moyennant une révision de certains points de la déclaration du 1^{er} décembre, ce texte d'une grande ambiguïté ménageait les exigences du Parti, tout en laissant Aragon et Sadoul dans une position compatible avec la poursuite de leur activité au sein du groupe surréaliste. Il témoignait parallèlement de la grande bonne volonté de Breton.

Les événements se précipitent et tout se modifie avec la parution des résolutions de Kharkov²⁹ parce que le Parti communiste sort de sa réserve et développe sa stratégie. Son attitude va précipiter la rupture tant chez les surréalistes qu'à *Monde*; certes, les mobiles personnels, littéraires, esthétiques interviennent autant et peut-être plus que les choix politiques dans ces ruptures. Aragon et Breton, par exemple, avaient entre eux des divergences autres que politiques; il n'en demeure pas moins que la volonté politique du P.C.F. et l'attraction qu'il exerce sur les surréalistes les plus engagés à ses côtés sont des facteurs essentiels de la rupture.

ENTREE DU PARTI

A la fin de l'année 1931 sont publiées les résolutions de Kharkov, le débat se fait à présent au grand jour. Paradoxalement, c'est seulement quelques mois avant la dissolution du Mouvement des écrivains prolétariens soviétiques, le RAPP, qui avait organisé la conférence de Kharkov, et son remplacement par l'Union des écrivains. Mais cet événement n'intervient pas dans le débat français qui n'est pas, malgré certaines apparences, d'ordre littéraire, mais politique.

Le Parti français sort de son mutisme avec une stratégie que l'on pourrait résumer par la formule: ni *Monde* ni les surréalistes.

Le Parti a tenté de redresser la ligne de *Monde*, sans recourir au débat public, sans y parvenir. Il ne reste plus qu'à porter la question devant les adhérents du parti, dès l'instant où les décisions de Kharkov sont connues. Il ne nous semble pas exact

d'affirmer, comme on le lit quelquefois, que le Parti communiste a mollement réagi à la conférence, se gardant de mettre en cause Barbusse, pour reprendre ensuite à son propre compte, à l'approche du Front populaire, sa conception du rassemblement. Barbusse n'aurait eu que le tort d'être en avance sur la future stratégie. Il est vrai que le P.C.F. a usé de tous les moyens discrets pour convaincre Barbusse, mais l'idée qu'il se fait (et se fera) du rassemblement des intellectuels se différencie très nettement de celle de l'auteur du *Feu*. Certes, dans les deux cas, l'intention est la même : regrouper les intellectuels, mais cela ne suffit pas à affirmer l'identité des deux conceptions. Le rassemblement organisé par *Monde* se fonde principalement par une adhésion du groupe aux idéaux du prolétariat, à une culture politique qui admet la primauté de la classe ouvrière. Mais il ne privilégie pas la ligne politique du Parti comme expression de la classe ouvrière; du reste, la grande majorité des collaborateurs de la revue sont des transfuges du parti qui refusent sa stratégie, des trotskistes, des hommes qui défendent la cause du prolétariat mais ne l'identifient pas au P.C.F., comme H. Poulaille et certains écrivains prolétariens français.

Lorsque le Parti intervient dans ce domaine à partir de 1931, il demande aux adhérents de ses organisations, ou des associations qui seront dans son orbite, comme l'A.E.A.R., d'approuver les choix politiques du parti, ce qui exclut la collaboration d'hommes ouvertement en désaccord. Paul Vaillant-Couturier l'exprime clairement :

Il y a place, en dehors du parti, pour des organisations culturelles plus larges. C'est le cas de notre A.E.A.R. [...] Ce sera le cas de notre bulletin, puis de la revue de notre association Mais une telle revue et une telle organisation doivent rester en tout état de cause au service du prolétariat et de sa culture de classe... Nous serons en droit de tenir pour ennemis toute critique qui tend à frapper le P.C. en plein combat³⁰.

Avec l'abandon progressif de la tactique «classe contre classe»), la terminologie deviendra plus souple, moins violente, mais l'idée que, dans l'alliance avec les intellectuels, le parti garde le rôle dirigeant, demeurera une constante.

L'attaque contre *Monde* débute à la fin de l'année 1931 et se poursuit intensément l'année suivante. Elle comporte des aspects littéraires sur la notion de littérature prolétarienne, surtout traités dans les colonnes de *l'Humanité* par J. Fréville. Dans cette période, un certain nombre de textes classiques du

marxisme ayant trait aux problèmes de l'art et de la littérature sont publiés³¹. En outre, Léon Moussinac et Paul Vaillant-Couturier s'occupent de l'organisation des intellectuels favorables aux thèses de Kharkov. Ils mettent sur pied l'A.E.R., qui devient rapidement l'A.E.A.R., dont la création est destinée originellement à combattre *Monde*³². Enfin Jacques Duclos en personne intervient dans *l'Humanité* pour condamner la ligne politique de la revue de Barbusse³³.

Les surréalistes, de leur côté, et particulièrement Aragon, tentent de mettre à profit la publication des résolutions qui leur sont, dans l'ensemble, favorables. La parution de l'article d'Aragon « Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire », écrit en novembre 1931 et diffusé en décembre, marque sa volonté de poursuivre son action dans la ligne de Kharkov. Il reconnaît dans une certaine mesure avoir commis des erreurs au cours de la conférence :

... la hâte trop grande que j'ai pu apporter dans l'acceptation de certaines solutions...³⁴,

Mais il reprend surtout l'historique de sa participation, en apportant des précisions : seule la résolution sur la revue *Monde* représente l'expression « à des termes près » de sa pensée. Aragon regrette « la faible publicité qui lui a été faite ». En effet, elle ne sera jamais publiée par la presse du parti, au contraire de la résolution sur la situation française qu'Aragon refuse de cautionner dans son intégralité. Cette différence de traitement ne relève probablement pas de la coïncidence: le P.C.F. n'a pas du tout l'intention de donner aux surréalistes, dont Aragon est encore un membre actif, l'avantage de se prévaloir d'un texte officiel. Une telle démarche aurait pu conduire les surréalistes à revendiquer une importance politique hors de proportion avec celle que le Parti lui attribue.

Par ailleurs, tout l'article est un effort désespéré pour concilier l'activité surréaliste et la politique du Parti, une reprise amplifiée de l'adresse *Aux intellectuels révolutionnaires*. Les attaques contre Barbusse sont cette fois très vives, mais la publication des résolutions constitue une solide garantie pour Aragon. Son souci d'explicitier la nature des textes de Kharkov prouve qu'il espère être en mesure d'abattre *Monde* et de faire reconnaître les surréalistes comme « les seuls écrivains révolutionnaires³⁵ ». Quant à la littérature prolétarienne, elle ne peut être placée sur le même plan que l'activité surréaliste, celle-ci débordant largement le cadre de la littérature, et devant être conçue comme une expérimentation de type scientifique.

Ces propos, on le voit, restent compatibles, à des nuances près, avec tous les textes précédents signés par Aragon depuis Kharkov. Son point de vue vise constamment à jeter des passerelles entre les surréalistes et le Parti, à négocier des compromis pour une entente sans perte d'identité.

Mais cette espérance s'effondre rapidement, et nous en avons un ultime témoignage dans un échange de lettres entre Moussinac et Aragon dans les colonnes de *l'Humanité* de janvier 1932. Mais, pour en comprendre la signification, il faut expliciter d'emblée un point de détail: il est question, dans la discussion entre les deux hommes, des conceptions d'un surréaliste qui n'est jamais nommé. Cependant, le doute n'est pas permis, il s'agit de Tzara, qui vient de faire paraître dans le *S.A.S.D.L.R.* son «Essai sur la situation de la Poésie³⁶». Cet article, en certains passages, peut être interprété comme un dialogue avec le texte d'Aragon, «Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire». Tout en s'appuyant sur le matérialisme dialectique, Tzara tente de démontrer que la poésie ne peut pas servir la cause de la révolution sans perdre son identité:

Les exigences vitales de la Révolution (nous voyons le conflit se produire dès à présent) demandent à la poésie une participation que celle-ci ne saurait accorder sans risquer sa mort³⁷.

Distinguant la poésie moyen d'expression et la poésie activité de l'esprit, il affirme la nécessité de la seconde au détriment de la première, et donc le caractère réactionnaire de la première.

Si le surréalisme, en son ensemble, comme le fait judicieusement remarquer Aragon, s'oppose à la culture bourgeoise et doit, par conséquent, être mis au service de la Révolution, la poésie, que par ailleurs le surréalisme doit amener à parfaire son cycle, ne peut agir sur la réalité...³⁸.

Dans le contexte de l'année 1931, ces propos résonnent comme un désaveu de la position d'Aragon qui vient de publier, outre «Le Surréalisme et le devenir révolutionnaire», un poème politique de circonstance «Front rouge», pour lequel il est inculpé. La mise en parallèle des articles de Tzara et d'Aragon montre clairement les options divergentes des surréalistes face au P.C.F. et à l'engagement politique.

Dans *l'Humanité*, Moussinac ne s'y trompe pas; dans un article sur les thèses de Plékhanov, «L'art et la vie sociale», il se sert de l'article de Tzara pour rejeter le surréalisme dans la

philosophie individualiste, et les théories de l'art pour l'art, aux antipodes de l'art engagé:

Remarquons alors que la poésie et l'art cessent d'être des moyens d'expression pour devenir d'abord des expérimentations pures (ils n'ont plus rien à dire) puis pour tendre vers une sorte d'activité de l'esprit (surréalisme) ³⁹.

Aragon rédige alors une lettre qui s'efforce de réfuter cette interprétation et qui constitue un exemple frappant des difficultés au milieu desquelles il se débat. Il fait remarquer que les termes repris par Moussinac ont bien été utilisés par un surréaliste, mais qu'ils n'engagent que lui. On retrouve la même attitude déjà évoquée: Aragon refuse depuis la conférence de porter la responsabilité de l'ensemble des productions surréalistes. Il ajoute que le surréalisme n'est pas individualiste:

...les surréalistes se préoccupent ardemment de ces luttes sociales et [...] il n'y a pas d'autre issue de leur évolution que la reconnaissance active de la lutte des classes sous la conduite du P.e.

A l'appui de ses dires, Aragon évoque son inculpation pour son poème *Front rouge* ⁴⁰. Tous les compromis auxquels Aragon semble prêt sont résumés ici: refus de cautionner tous les surréalistes, rôle militant de l'écrivain, adhésion au matérialisme, acceptation du rôle dirigeant du parti.

Mais la réponse de Moussinac synthétise les positions du parti, en faisant apparaître l'incompatibilité des conceptions; elle mérite d'être citée longuement:

Nous apprécions l'effort déjà fait, mais nous combattons ce qu'un tel effort peut marquer encore d'incomplet, non pas à l'égard d'une adhésion au parti, que nous n'exigeons pas, mais à l'égard même d'une activité qui doit répondre exactement à des buts révolutionnaires et faire des artistes, comme des écrivains révolutionnaires, les compagnons de route du prolétariat. C'est pourquoi, afin de dissiper toute équivoque (la rectification d'Aragon prouve que ses amis et lui ne sont pas tous d'accord sur la qualification du surréalisme) la mise au point de l'esprit et du rôle de la revue S.A.S.D.L.R., telle qu'elle se présente (...) nous paraît aussi indispensable et préalable que la mise au point de Monde, de Plans, de Nouvel Age ⁴¹.

Ce texte met en lumière plusieurs aspects: il insiste sur l'écart entre Aragon et ses amis. Le même thème est abordé dans une autre partie de l'article, profitant de l'aveu même d'Aragon selon lequel il ne se sent pas lié par le texte de Tzara. On ne peut s'empêcher de penser que le parti joue ici la rupture du groupe, d'autant plus qu'Aragon lui-même fait état de sollicitations en ce sens⁴². Comme dans le cas de Barbusse, le parti ne cherche pas à récupérer l'ensemble des écrivains mais seulement ceux qui, suffisamment proches de lui, accepteront de mettre en œuvre sa politique. Moussinac précise nettement que le parti ne travaillera qu'avec ceux qui feront correspondre leur activité aux buts révolutionnaires, c'est-à-dire en fait à la stratégie politique. Enfin, en renvoyant dos à dos *Monde* et le S.A.S.D.L.R., Moussinac ruine l'espoir de voir les surréalistes former le noyau de la future organisation des intellectuels révolutionnaires.

A ce point, au début de 1932, les écrivains qui gravitent autour du parti sont dans l'obligation de choisir. Il est devenu évident que le Parti ne donnera à *Monde* ni à Barbusse, ni aux surréalistes la tâche d'organiser les intellectuels. Il compte sur l'A.E.A.R., qui est encore embryonnaire, mais dont il espère qu'elle lui permettra de réaliser son dessein. Les hommes les plus disposés à collaborer avec lui, Barbusse et Aragon, sont placés dans une situation très similaire et aussi malaisée: rompre avec le parti ou rompre avec les amis. L'un et l'autre choisiront la seconde, se condamnant à subir les sarcasmes de leurs anciens compagnons.

LA REUSSITE DU PARTI ET LE RENVERSEMENT DES ALLIANCES

La rupture entre Aragon et les surréalistes interviendra très rapidement. Les circonstances finales sont trop connues pour que l'on s'y apesantisse: Breton ayant fait état, dans une note de *Misère de la poésie*, d'un propos tenu à l'intérieur du Parti que lui avait rapporté Aragon, celui-ci avait demandé de le retirer. Breton affirme qu'il s'y refusa, Aragon dit le contraire, ce qui le poussa à croire à une trahison lorsqu'il s'aperçut que le passage incriminé n'avait pas été retiré, peu importe au fond. Il est pourtant significatif que la rupture se fit sur une question de discipline de parti, à laquelle Breton ne voulut pas se plier. Le fossé ouvert à Kharkov s'était élargi, le rapport de l'écrivain au parti n'est plus le même pour les deux hommes, malgré tous les efforts d'Aragon pour présenter le surréalisme comme un

groupe prêt à soumettre son activité au contrôle du parti. Certains passages des *Vases communicants* de Breton, prouvent que, pour sa part, il n'était pas prêt à accepter une telle éventualité.

La rupture est consommée avec la parution d'un communiqué dans *l'Humanité*, publié au nom de l'A.E.A.R. qui vient de se créer. Cet intitulé est particulièrement symbolique, pour deux raisons différentes mais aussi dures pour les surréalistes. Ce sont eux, en effet, qui avaient lancé l'idée d'une telle association⁴³ avant la conférence de Kharkov, mais Aragon leur avait demandé de surseoir à toute initiative, puisque la conférence se proposait de créer un tel organisme et misait sur les surréalistes pour l'animer. En outre, le communiqué d'Aragon signifie que, si les communistes ont bien pris l'initiative de cette association, ils ne jugent pas utiles d'y faire participer les surréalistes, puisque ceux-ci ignoraient alors son existence. Le passage d'Aragon au parti ruine, en fait, tous les espoirs des surréalistes, le combat de Breton dans l'A.E.A.R. jusqu'en 1935 est désormais une lutte d'arrière-garde. Non que sa position n'ait aucun intérêt, loin de là ! Mais elle ne peut plus infléchir la politique du Parti de l'intérieur, comme il le souhaitait⁴⁴, elle est marginalisée par rapport à la ligne générale.

Si le parti réussit à obtenir le ralliement d'Aragon, il parvient également à conserver Barbusse et même, un peu plus tard, à reprendre le contrôle de *Monde* en éliminant les opposants de la rédaction.

La fondation de l'A.E.A.R. est fraîchement accueillie à *Monde* dont la rédaction hostile à l'ingérence du Parti communiste dans son activité a compris l'objectif recherché⁴⁵. Pourtant Barbusse, membre du Parti, sollicité de participer à l'association, ne peut se dérober très longtemps et il est mis en demeure de choisir par Paul Vaillant-Couturier qui dirige l'A.E.A.R.⁴⁶. Mais, si on lui retire en fait tout rôle politique dirigeant réel au sein de l'A.E.A.R., on soutient ardemment au P.C.F. son initiative contre la guerre qui connaîtra le retentissement que l'on sait sous le nom de mouvement Amsterdam-Pleyel. Barbusse se voit donc offrir une réorientation de son action⁴⁷. Ancien combattant, fondateur de l'A.R.A.C., Barbusse est foncièrement pacifiste, et les perspectives qui s'ouvrent en ce domaine ont dû lui paraître prioritaires. Dès lors, le sort de *Monde* est scellé; le problème majeur devient alors la situation financière du journal qui est telle que les membres hostiles au Parti ont les moyens de faire obstacle, pendant un temps, à la réorientation de la revue. Mais cette dernière est acquise à la fin de l'année 1935⁴⁸.

Avec le lancement de la revue *Commune*, le parti met le point

final à sa stratégie: *Monde* a été neutralisé, puis repris par les communistes, l'A.E.A.R. est à présent une association représentative, avec des écrivains divers et relativement connus; les surréalistes, admis à l'A.E.A.R. Y sont minoritaires. La publication d'une revue constitue le meilleur témoignage de la consolidation de la politique intellectuelle du Parti et, en même temps, contribue à élargir son audience. Il est certain que la fortune ultérieure de l'A.E.A.R. n'aurait pas été aussi brillante si l'adoption de la stratégie de Front populaire n'avait pas attiré de nombreux intellectuels, parmi les plus notables de l'époque, inquiets des progrès du fascisme. Néanmoins, elle ne réussit à tenir le rôle qui fut le sien⁴⁹ que parce qu'elle avait clairement défini la fonction des intellectuels et écrivains révolutionnaires et la place du Parti dans l'alliance. La prééminence de ce dernier n'impliquait pas l'adhésion, nous en avons une preuve dans la réponse de Moussinac à Louis Aragon, évoquée précédemment. Elle demandait seulement de reconnaître que le parti est l'unique défenseur de la classe ouvrière et l'artisan de la révolution. Lorsque N. Racine note que «le souci d'attirer les écrivains "bourgeois" indépendants, la tolérance dont on faisait idéologiquement preuve à leur égard contrastait avec les exclusives lancées contre des écrivains qui politiquement se réclamaient d'un socialisme non marxiste ou d'un marxisme non stalinien⁵⁰ », elle fait ressortir le problème central: le Parti, au travers de l'A.E.A.R., ne cherche pas à gagner des intellectuels idéologiquement proches, mais politiquement opposants; il veut la direction politique sans demander *a priori* d'adhésion idéologique⁵¹. Le manifeste de l'A.E.A.R. est clair à ce propos: alors qu'il récuse *Monde*, les surréalistes, les «social-fascistes» du groupe Poulaille, il dit à propos des écrivains issus de la bourgeoisie mais disposés à travailler avec le prolétariat: «Avec ces éléments, la tâche du mouvement prolétarien et révolutionnaire est une tâche de direction et non de commandement⁵² ».

En revanche, les querelles esthétiques qui obscurcissent quelque peu les débats autour de la fondation de l'A.E.A.R. vont rapidement se révéler secondaires, pour ne laisser en pleine lumière que les oppositions politiques. Ainsi peut s'expliquer le renversement des alliances que l'on observe par exemple au Congrès pour la défense de la Culture, en 1935.

A la tribune, Aragon et Barbusse qui, cinq ans plus tôt, ont été les adversaires les plus acharnés, se retrouvent du même côté, tandis que, dans la minorité, voisinent Breton et M. Paz, ancienne collaboratrice de *Monde*. Ce chassé-croisé ne se comprend que si l'on écarte les questions littéraires pour mettre au

premier plan les débats politiques. Aragon et Barbusse mènent, chacun dans son domaine, une action politique dont le Parti communiste est l'inspirateur, tandis que Breton et M. Paz, pour ne citer qu'eux, ont choisi de garder leur indépendance. Ils défendent une ligne politique qui n'est pas celle du Front populaire, et prétendent, par exemple, parler en faveur de Victor Serge, alors emprisonné en U.R.S.S. Au-delà de leurs divergences, ils se rejoignent pour s'opposer au rôle que le Parti entend faire jouer aux intellectuels. Leur voix ne sera que difficilement perçue dans le contexte tragique du suicide de René Crevel et le tumulte de l'algarade entre Breton et Ehrenbourg, représentant de l'U.R.S.S.⁵³

Aragon écrivait, dans «Le surréalisme et le devenir révolutionnaire», que les collaborateurs de *Monde* étaient «hostiles à la formation d'une association d'écrivains révolutionnaires sous des prétextes divers, mais *essentiellement* parce qu'une telle association suppose le contrôle du parti⁵⁴». Mais il ne voyait pas ou ne voulait pas voir alors que, pour Breton, il en était de même. Nous avons vu comment Breton déclare avoir refusé de rayer, dans *Misère de la poésie*, ce qu'il pensait être de son devoir de publier. Il aura la même attitude lorsqu'on lui demandera de désavouer un texte d'Alquié paru dans le *S.A.S.D.L.R.* n° 5, qui attaquait durement un film soviétique; cela lui vaudra son exclusion définitive du parti. Cette continuité de l'attitude de Breton nous incite à voir dans ces refus (s'il y a bien eu refus avec Aragon) plus qu'une position circonstancielle. La question de fond est celle de la liberté de l'intellectuel face à la discipline de parti. Un texte un peu plus tardif de Breton nous fournit des précisions sans équivoque:

Passant outre aux injures et aux tentatives d'intimidation, nous continuerons nous-mêmes à nous vouloir intacts, et pour cela, sans prétendre nous garder en toute circonstance de l'erreur, à sauvegarder à tout prix l'indépendance de notre jugement. Ce droit, dont usèrent si largement les «révolutionnaires professionnels» dans la première partie du xx' siècle, nous en maintenons la revendication intégrale pour tous les intellectuels révolutionnaires...⁵⁵

Cette liberté de choix et de critique, y compris contre l'U.R.S.S. et le P.C.F. n'est pas compatible avec la politique du Parti communiste. La position de Breton, dans l'affaire Alquié *comme* dans le texte précédent est contraire à la déclaration du premier décembre 1930 signée par Aragon et Sadoul, aux propos

de Vaillant-Couturier déjà cités, à l'attitude d'Aragon face à Tzara. La faute de Breton au regard de la discipline du parti est du même ordre que celle reprochée à Barbusse quand il accueillait dans les colonnes de *Monde* des sociaux-démocrates hostiles au parti. C'est là que réside probablement la méfiance que le Parti garde constamment à l'encontre des surréalistes.

En 1931, les débats littéraires occupent encore, pour une brève période, le devant de la scène. Mais les événements qui ébranlent la France, les réactions du Parti communiste font apparaître des clivages qui sont avant tout politiques. Surréalistes et écrivains prolétariens, groupés autour de Poulaille, trotskistes ou sans partis se trouvent en dehors du grand rassemblement de front populaire, et ressentent vivement leur isolement: *A Contre-courant* sera le titre d'une éphémère revue dirigée par Poulaille, *Contre-Attaque* sera le manifeste des opposants de 1936 et, parmi eux, les surréalistes.

Les analyses qui concernent la période en offrent souvent une vision partielle ou partielle. Elles proposent des histoires séparées de *Monde*, des surréalistes, des écrivains prolétariens, d'autres encore, comme Nizan, et adoptent leur opinion sur les faits, ou au moins leur angle de vue. Démarche légitime, qui peut s'expliquer par le fait que périodiquement se repose la question des rapports des intellectuels et du Parti communiste, en termes quasi identique. Mais pour clarifier le débat, il nous a paru plus utile de se tenir, autant que possible, au point de confluence de tous ces courants. Les trajectoires historiques de *Monde*, du S.A.S.D.L.R., des hommes engagés dans ce grand mouvement, ne sont pas aisément isolables, elles forment une totalité à considérer dans son intégralité.

Le P.C.F. en occupe le centre parce que les groupes d'intellectuels envisagés ici se situent en fonction de lui, qui représente à leurs yeux le pôle - positif ou négatif - de la révolution. Les années qui suivent la conférence de Kharkov apportent de profonds bouleversements: le Parti communiste définit une conception précise de l'alliance avec les intellectuels, qui se révèle puissamment attractive, après l'abandon de la stratégie «classe contre classe». Cette politique d'alliance comporte quelques règles intangibles: pour le parti, l'écrivain ou l'intellectuel révolutionnaire, s'il est adhérent, doit respecter la discipline de l'organisation en s'abstenant de toute critique publique du Parti ou de l'U.R.S.S. et mettre en œuvre la ligne politique du parti, dans sa sphère d'activité particulière. Vaillant-Couturier, Aragon, Nizan, pour ne citer qu'eux, ont joué un rôle important parce qu'ils ont accepté de réaliser concrètement la politique définie à Kharkov.

Mais, en tout état de cause, sauf peut-être pour Vaillant-Couturier, aucun ne collabore à l'élaboration de cette ligne politique à l'échelon le plus élevé.

Plus généralement, le Parti veut, dans l'alliance avec les intellectuels non adhérents, les « compagnons de route », être reconnu comme seule expression représentative du prolétariat, lui-même force dirigeante de l'action révolutionnaire, et être accepté dans son rôle de direction politique. Si les intellectuels et écrivains ont une latitude certaine pour discuter des questions qui relèvent de leur compétence, comme le prouvent par exemple les interventions de Malraux, de J.-R. Bloch au Congrès pour la défense de la culture, en revanche, ils n'ont pas part à l'élaboration de la ligne politique. De Breton à Gide, ceux qui porteront, de l'intérieur ou de l'extérieur, une critique publique aux conceptions du Parti ou à l'expérience soviétique, seront conduits à la rupture. Or, tous les intellectuels qui gravitent autour du Parti ne sont pas prêts à accepter ce modèle de l'intellectuel révolutionnaire. Breton qui, avec les années, prend de plus en plus nettement conscience de ce qui l'oppose au Parti, formule lucidement la différence entre sa vision de l'intellectuel révolutionnaire et celle du Parti, en termes évidemment polémiques. Se réclamant de l'autorité d'un propos de Lénine, il poursuit:

...Cette assurance [fournie par Lénine] ne nous dispose pas à accepter sans contrôle les mots d'ordre actuels de l'Internationale communiste et à approuver a priori les modalités de leur application. Ces mots d'ordre, nous penserions faillir à notre devoir d'intellectuels révolutionnaires si nous les acceptions avant de les avoir admis. S'il en est que nous ne parvenons pas à admettre, nous faillirions aussi à ce devoir en ne signalant pas que tout notre être y achoppe... ⁵⁶

Liberté d'examen et liberté d'expression publique des divergences, cette revendication n'est pas compatible avec la discipline de parti, pas plus que ne l'est cette volonté de transformer le débat en expression de courants contradictoires:

Nous soutenons que l'affirmation libre de tous les points de vue, que la confrontation permanente de toutes les tendances, constituent le plus indispensable ferment de la lutte révolutionnaire ⁵⁷.

Si le Parti communiste ne peut, par son fonctionnement,

admettre une telle conception, on retrouve, avec un autre style, des préoccupations très voisines chez les oppositionnels de *Monde*. Au lendemain de la publication des résolutions de Kharkov, A. Rossi, l'un d'entre eux disait :

*Il y a la révolution et il y a la tactique du Parti communiste. Ça fait deux. Il est certain que la réalité, sollicitée par la méthode dialectique du marxisme, répondra toujours par la nécessité de la révolution. Mais cette même réalité peut très bien ne pas nous répondre par le texte de la dernière résolution de l'Internationale communiste... C'est là un point de désaccord avec les résolutions de Kharkov, qui partent de l'affirmation a priori que la révolution est toute dans l'I.C. et que l'écrivain révolutionnaire ne peut se rencontrer que dans l'I.C.*⁵⁸

L'accent est mis sur les mêmes points: le Parti n'a pas le monopole de la révolution, il doit accepter l'expression d'autres tendances que la ligne officielle, l'intellectuel révolutionnaire doit pouvoir s'exprimer en toute indépendance.

Entre la conception de l'intellectuel, allié du prolétariat, mais subordonné à son unique organisation représentative, le Parti communiste, et celle de l'intellectuel libre de son jugement, se refusant à le soumettre aux rigueurs de la discipline du Parti, et souhaitant l'instauration d'un débat de tendances, le divorce est total. Mais il montre que, dans le différend entre Aragon et Breton, tout le dilemme des rapports entre intellectuels et Parti communiste est présent. Il a valeur exemplaire, quel que soit le jugement que l'on puisse porter individuellement sur les choix de l'un et de l'autre, car il met en jeu les rapports de ces deux formes de pouvoirs si dissemblables que sont les organisations et les intellectuels.

U.R.L.S.J.I.N.A.L.F.-C.N.R.S.

NOTES

1. Cf. A. Breton : *Entretiens* (1913-1952), *N.R.F.*, 1969, pp. 167-168. L. Aragon : *Œuvre poétique*, tome V, Livre Club Diderot, pp. 309-310. P. Daix : *Aragon, une vie à changer*, Le Seuil, 1975, p. 264, note 1.

2. Cf. «Au Grand Jour» : in Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, pp. 260-262.

3. Exception faite pour l'affaire de la *Revue marxiste*. Cf. entre

- autres A. Cohen-Solal et H. Nizan, *Paul Nizan, communiste impossible*, Grasset, 1980, pp. 75-85.
4. *Littérature de la révolution mondiale*, numéro spécial, résolutions de la conférence de Kharkov, 1931, page 15.
 5. Cf. notamment, *le S.A.S.D.L.R.*, n° 1, « Découverte du nouveau monde » (Aragon), pp. 28-31.
 6. Aragon, *Œuvre poétique*, tome V, p. 141, et P. Daix, *op. cit.*, pp. 287-288.
 7. Breton, *Entretiens*, p. 164, et surtout A. Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, R. Laffont, 1972, pp. 287-288.
 8. Cf. *Littérature de la révolution mondiale*, numéro cité.
 9. Aragon, « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », *le S.A.S.D.L.R.*, n° 3, p. 4.
 10. T. Motylova : *Autour de la RAPP. Souvenirs et réflexions*, in *la Littérature prolétarienne en question*, n° 575-576 de la revue *Europe*, mars-avril 1977, p. 131.
 11. *Littérature de la révolution mondiale*, numéro cité, p. 184.
 12. Breton, *Entretiens*, p. 164.
 13. Publiés dans *Paillasse I*, in Nadeau, *op. cit.*, pp. 353-356.
 14. *Id.*, pp. 357-358.
 15. A. Thirion, *op. cit.*, p. 299.
 16. P. Daix, *op. cit.*, pp. 251-252.
 17. Aragon, *op. cit.*, p. 299.
 18. A. Thirion, *op. cit.*, p. 287.
 19. *Paillasse I*, *op. cit.*, p. 358.
 20. Allusion voilée dans Aragon, *op. cit.*, p. 143.
 21. Cf. *Die Linkskurve*, n° 5, 1929.
 22. A. Rossi, exposé fait au comité de rédaction de *Monde*, le 5 novembre 1931, papiers de Rossi, cahier n° 16, publiés par *Annales Feltrinelli*, Milan, 1968, pp. 384 et suivantes.
 23. *Paillasse I*, *op. cit.*, p. 359.
 24. *L'Humanité*, 20 octobre et 3 novembre 1931.
 25. *La littérature prolétarienne en question*, *Europe*, mars-avril 1977, W. Klein, « Barbusse et le mouvement littéraire communiste autour de la conférence de Kharkov (1930) », pp. 187-193.
 26. A. Cohen-Solal, *op. cit.*, pp. 93-102.
 27. In *Paillasse I*, *op. cit.*, pp. 361-363.
 28. A. Thirion, *op. cit.*, p. 304.
 29. Cf. le numéro spécial de *Littérature de la révolution mondiale*.
 30. P. Vaillant-Couturier: « Monde? Non. Un nouveau Monde? Oui », *l'Humanité*, 28 juin 1932.
 31. Parmi eux, les lettres d'Engels à Miss Harkness et M. Kautsky sur Balzac et la notion de tendance en littérature, le texte de Lénine sur la littérature de parti, certains fragments de Lafargue, les thèses de Plékhanov.
 32. Cf. *Manifeste de l'A.E.A.R.*, *l'Humanité* des 22 et 29 mars 1932: « Sur toutes les grandes questions de l'heure, *Monde* a pris une position objectivement contre-révolutionnaire » et *Monde*, n° 197, du 12 mars 1932, sous la plume de Habaru qui indique que les écrivains prolétariens amis de Poulaille se séparent nettement de l'A.E.R.
 33. *L'Humanité* du 26 janvier 1932 : « Dénonçons le confusionnisme de *Monde* » (J. Duclos).
 34. Aragon : « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », dans *le S.A.S.D.L.R.*, n° 3, p. 4.
 35. *Id.*, p. 5.
 36. *Le S.A.S.D.L.R.*, n° 4, pp. 15-23.
 37. *Id.*, p. 22.
 38. *Id.*, p. 22.
 39. « Les thèses de Plekhanov. Appel aux artistes, par J. Peyralbe (L. Moussinac) dans *l'Humanité* du 14 janvier 1932.

40. « Au sujet de la section française des artistes révolutionnaires », par J. Peyralbe, *l'Humanité* du 28 janvier 1932.
41. *Id.*
42. « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », *op. cit.*, p. 3.
43. Breton, *Entretiens*, p. 168 et Thirion, *op. cit.*, p. 304.
44. Breton, *Entretiens*, p. 168.
45. Cf. *Monde*, n° 197.
46. *L'Humanité*, art. cit. du 28 juin 1932.
47. Cf. N. Racine : « Les mouvements en faveur de la littérature prolétarienne en France (1928-1934) », *Entretiens*, n° 33, consacré à H. Poulaille, éditions Subervie, 1974. Cette étude montre clairement l'impact de Kharkov sur *Monde*, les écrivains prolétariens et Barbusse.
48. Deux témoignages : *Monde* du 9 décembre 1933, n° 287-288, sous la plus de Barbusse et *Prolétariat*, n° 3-4 de décembre 1933 qui parle de « *Monde* racheté par le communisme ». En outre, *Monde* publie en septembre un long article de Vaillant-Couturier sur l'A.E.A.R. qui témoigne déjà de la réorientation du journal (n° 274, du 2 septembre 1933).
49. A ce propos, cf. N. Racine: « L'A.E.A.R. La revue *Commune* et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) », *le Mouvement social*, n° 54, janvier-mars 1966, pp. 29-47.
50. *Id.*, p. 33.
51. Cf. *Commune*, n° 7-8, mars-avril 1934, Vaillant-Couturier à E. Thomas : « Votre place est à nos côtés ».
52. *Manifeste de l'A.E.A.R.*, art. cit.
53. Le récit de l'épisode se trouve dans *Du temps que les surréalistes avaient raison*, repris dans *Position politique du surréalisme*, Breton, 1935. Cf. également les *Entretiens* et Aragon, *Œuvre poétique*, tome VI, pp. 292 et suivantes.
54. Aragon, « Le surréalisme et le devenir révolutionnaire », p. 5.
55. *Du temps que les surréalistes avaient raison*, *op. cit.*, pp. 105-106.
56. *Id.*, pp. 103-104.
57. *Id.*, p. 107.
58. A. Rossi, exposé fait au comité de rédaction de *Monde*, le 5 novembre 1931. Papiers personnels de Rossi publiés par *Annales Feltrinelli*, cahier n° 16, p. 386.

LE VOCABULAIRE FREUDISTE ET MARXIEN DE TZARA DANS « GRAINS ET ISSUES »

Henri BEHAR

Expliquons d'emblée la raison de ce titre insolite. Si les termes « freudiste » et « marxien » n'ont rien d'anormal dans notre langue, ils ne sont cependant pas d'usage courant, car on leur préfère les adjectifs « freudien » et « marxiste », ce qui n'est pas logique¹. J'ai choisi d'intervertir les suffixes pour deux raisons, essentiellement:

1. afin de me donner les coudées franches avec ce que je considère comme vocabulaire de Freud ou de Marx en français, que le terme envisagé appartienne aux écrits de l'un ou de l'autre, ou même de leurs collaborateurs, disciples ou précurseurs. Ainsi, il importe peu de savoir si l'expression « ligne nodale des rapports de mesure » a été introduite par Hegel et rapportée par Engels, le fait est qu'à nos oreilles elle sonne désormais comme vocabulaire marxien; de même le terme d' « ambivalence » avancé par Bleuler nous apparaît désormais comme spécifiquement freudiste quand il désigne la coexistence chez un individu de sentiments contradictoires envers le même objet;

2. afin d'éviter le recours au couple « freudo-marxiste » qui désignerait assez précisément le champ lexical considéré, s'il n'était surchargé de connotations que je n'aurai pas le loisir d'expliquer ici, et qui était expressément réfuté par Tristan Tzara dans *Grains et Issues*, lequel écrivait: « ces quelques rapides observations n'ont pas la prétention de résoudre le problème

d'une possible entrée de la psychanalyse dans les cadres du matérialisme dialectique, surtout sous la forme du freudo-marxisme dont je suis encore à me demander dans quel but confusionnel on a pu inventer le terme ² » (p. 118). Négligeant les circonstances qui firent qualifier Wilhelm Reich de « freudo-marxiste » par les soviétiques en 1929, et l'apport que pouvaient représenter les travaux de ce dernier dans son propre domaine d'investigation, Tzara s'en tenait à une proposition extrêmement simple, dont il nous faut bien tenir compte à l'orée de cette contribution: « aucune identification entre les réalités intérieures et extérieures n'est possible dans les conditions existentes de la société actuelle » (p. 141). C'est dire que les vues psychanalytiques et marxistes appliquées aux phénomènes sociaux et psychiques actuels ne peuvent que se juxtaposer, ce qui laisse coexister deux types de vocabulaire, leur fusion ne pouvant intervenir que dans une œuvre anticipatrice, traitant de la société post-révolutionnaire.

Or, c'est, en partie, la caractéristique de *Grains et Issues*. Cette œuvre, publiée en février 1935, mais écrite entre 1933 et 1934, n'étant pas des plus connues, il convient de dire, brièvement, comment elle se présente. A première vue, c'est un recueil lyrique constitué de trois chapitres autonomes et de sept notes théoriques qui approfondissent la démarche du poète, l'éclairent et l'explicitent, indiquant tour à tour, à l'aide de références implicites aux débats idéologiques du temps, particulièrement vifs dans les revues de l'horizon surréaliste, sa position actuelle sur l'écriture du rêve, les rapports de l'individu et de la société, le rôle possible de la métaphore dans le processus d'intégration du sujet à la collectivité, la fonction du langage, de la poésie, de l'activité politique dans l'élaboration d'un monde nouveau, autrement dit la contribution de l'artiste à la transformation de l'homme et du monde en vue d'instaurer la dictature de l'esprit que, non sans présomption, Dada croyait être déjà. A la vérité, la dichotomie entre le texte et les notes n'est pas aussi tranchée que l'affirme par exemple Aragon ³. Les trois chapitres sont des expériences originales d'écriture, incluant déjà une part importante de réflexion théorique: le premier est un « rêve expérimental », une sorte de rêve éveillé dirigé et ramené à la trame logique d'un conte supposé se dérouler dans un avenir utopique affranchi de la lutte des classes; le second est l'amplification d'un récit de rêve, une libre association sur le plan conscient; enfin le troisième tente une synthèse de ces deux écritures et représente ce que Tzara entend par poésie de l'avenir, celle qui relie les deux pôles, conscient et inconscient, de la pensée. Sur ces essais poé-

tiques viennent se greffer des compléments, de caractère davantage spéculatif, qui eux-mêmes ne sont pas dénués d'élan lyrique. De sorte que le mariage dont parle Aragon n'est pas uniquement la juxtaposition de deux modes d'écriture complémentaires, il s'opère à chaque phrase du texte par une fusion plus ou moins intime. Davantage, cette écriture lyrique et théorique utilise tout du long les deux registres freudiste et marxien, qu'elle parvient à faire se rejoindre et se transformer par une alchimie du verbe dont les poètes ont le secret et qu'illustre le titre *Grains et Issues* où l'on peut lire simultanément: une enseigne de minoterie, une métaphore du rêve et de ses résidus, l'image marxienne des rapports dialectiques du contenant et du contenu.

*
**

Le vocabulaire freudiste se mêle à l'ensemble de *Grains et Issues*, plus fréquent dans les Notes que dans le corps de l'ouvrage où l'on trouve cependant de nombreuses références à l'inconscient (p. 51), aux zones érogènes (p. 17), etc. Pour éviter une énumération fastidieuse, je considérerai tour à tour les éléments lexicaux qui relèvent de la théorie freudienne de la sexualité, de la distinction jungienne entre penser dirigé et penser non-dirigé, de la notion, mise au jour par Rank, de traumatisme de la naissance. Comme on le voit, il s'agit là d'un ensemble de concepts appartenant à la psychanalyse, qu'elle soit freudienne ou dissidente.

Du vocabulaire proprement freudien relève la notion d'ambivalence des sentiments (p. 47) telle que je l'ai déjà définie, qui conduit Tzara à postuler un avenir proche où « on pourra facilement dire à l'ami qu'on aime, qu'en même temps on le hait et quand les transports d'amour seront accompagnés des transports de destruction inhérents à la nature de l'amour...» Dans ces conditions, poursuit Tzara, il ne sera plus nécessaire de recourir à « la *sublimation* par la politesse pour éviter de *refouler* » une idée inavouable. Dès lors que cette ambivalence sera reconnue comme une constante de la nature humaine, le *sadisme* aussi bien que le *masochisme* des uns et des autres n'auront plus lieu d'être inhibés ou refoulés (p. 51), ce qui justifie cette vision qu'il nous donne d'une ville où des établissements luxueusement aménagés prodigueront des souffrances physiques: « Nombreux s'y presseront les adeptes de la douleur corporelle, la morale ayant depuis longtemps disparu sans laisser d'autres traces que les dérisoires accessoires sentimentaux passés dans le domaine des mythes » (p. 16). Si, dans l'état actuel de la morale dualiste, l'individu résoud ses tendances contradictoires par le moyen du

transfert d'analyse (cf. p. 52), c'est-à-dire que sont projetées sur l'analyste les émotions non satisfaites, notre poète considère, dans sa Note III sur la conclusion métaphorique (pp. 120-121) que ce qui est la caractéristique du processus de guérison dans l'acte psychanalytique se retrouve quotidiennement, sous une forme atténuée, dans le système métaphorique constitutif de la poésie moderne, et qu'à ce titre l'acte poétique est un procédé d'intégration de l'individu à la société en devenir. Mais n'oublions pas que, pour lui, « on peut être poète sans avoir jamais écrit un seul vers⁴ ». De cette façon, il est possible, dès maintenant (et plus encore dans la société qui aura su admettre la complexité du système psychique inconscient) de dépasser la *fixation* (p. 62) du sujet sur l'objet de son désir, de lever ses *inhibitions* (p. 51) et de lui ouvrir la voie de la satisfaction. Dans le même ordre d'idées, Tzara qui considère comme Freud que l'homme est naturellement pervers (mais il ne le dit pas aussi crûment, il parle de l' « excessive fermentation de ses instincts de brigand ou de parasite », p. 104), pense que le complexe de *castration* (p. 115) - qu'il est inutile de définir désormais tant il fait partie des idées admises - que ce complexe caractérisant l'adaptation de l'enfant à sa famille et à la société, entraîne en contrepartie de nouvelles *perversions* et des *névroses* dont on ne saurait se défaire que par la voie poétique, celle du « délire systématisé » (p. 115) ou par la voie révolutionnaire, celle qui changera la société de fond en comble. Pour résumer ce premier point, l'avenir dépend essentiellement de la reconnaissance explicite de l'ambivalence sentimentale.

Membre du groupe surréaliste, Tzara ne se réfère pas seulement à la sexualité, prise dans le sens très large que lui confère la psychanalyse; il s'attache plus particulièrement, en tant que poète, aux rapports du rêve et de l'état de veille. Dès « l'Essai sur la situation de la poésie », en 1931, il s'inspirait de la distinction posée par C.G. Jung⁵ entre les deux formes de la pensée, dirigée ou logique, non dirigée ou onirique et fantastique, pour retracer l'évolution de la poésie sur deux axes, selon qu'y dominait le moyen d'expression ou l'activité de l'esprit. Cette dichotomie, actuellement opératoire, est reprise par Tzara (pp. 48, 102, 128-29) pour qualifier l'état de veille conscient d'une part, le rêve, pris dans le sens le plus large allant jusqu'au rêve éveillé et à la rêverie, d'autre part. Pour lui, les sociétés anciennes vivaient sur le mode du penser non-dirigé: « Le penser *dirigé* (logique, productif) des temps modernes, ayant pris le rôle prépondérant qu'on lui connaît par le développement des sciences dans les sociétés individualistes, ne contient plus qu'à l'état de germe le penser *non-dirigé* (associatif, improductif) refoulé, qui pourtant prévalait dans les sociétés primitives » (p. 129). Il appar-

tient au poète, nous le verrons bientôt, de faire se rejoindre ces deux pôles de la pensée, et à la société post-capitaliste d'en assurer l'expression. Pour lors, nous confiant certains de ses rêves, Tzara évoque le rôle qu'y joue la mémoire (p. 33) et parle des *traces mnésiques* (pp. 44, 124) c'est-à-dire de la façon dont les événements extérieurs s'inscrivent dans la mémoire inconsciente agissant « du fond de leurs transparentes cachettes sur certains mécanismes de la pensée ». L'expression provient directement du vocabulaire de Freud, qui l'a lui-même empruntée à la métapsychologie (cf. *L'Interprétation des rêves*, ch. VII). Le *rêve éveillé* (p. 102) auquel notre poète se réfère après Jung, caractérise l'écriture expérimentale à laquelle il se livre dans la première section de l'ouvrage, cet état de distraction, toutes ces associations libres suscitées par la trame logique du récit qu'il s'emploie à noter, en se libérant de ce qu'il nomme « l'automatisme inhérent au subconscient du poète » (p. 103) tous ces tics, ces actes compulsifs qui lui paraissent entraver le bon fonctionnement de l'esprit. Mais si le rêve peut servir de moyen d'investigation à la psychanalyse c'est, à mon sens, parce que celle-ci raisonne sur le mode dualiste « qui oppose, sans les réduire, le rêve à l'état de veille » (p. 110). Voilà pourquoi, tout en se servant de ses apports, il ne saurait souscrire absolument à la psychanalyse que naguère encore, dans les *Manifestes Dada*, il taxait de « maladie dangereuse, elle endort les penchants anti-réels de l'homme et systématise la bourgeoisie » ». De fait, la psychanalyse sera inutile dès lors qu'on ne rêvera plus dans la société future, tous les désirs étant satisfaits. C'est du moins l'opinion de Tzara telle qu'elle ressort du rêve expérimental (p. 16).

Mais il ne se fait pas d'illusions, il sait bien qu'il ne suffit pas de rêver la société sans classes pour voir tous les problèmes résolus, spécialement ceux qui tiennent à la psychologie profonde des individus et des collectivités. C'est pourquoi il reprend à son compte ce troisième concept psychanalytique, le *traumatisme de la naissance*, que Freud a emprunté à Otto Rank pour expliquer la prédisposition à l'angoisse de l'être humain. Arguant de sa bonne connaissance des cultures traditionnelles, Tzara considère que les sociétés dites primitives, où n'existe pas la lutte des classes, connaissent cependant l'angoisse de vivre. Associant hardiment la prohibition universelle de l'inceste à l'expérience traumatique de la venue au monde, il suppose que l'individu souhaite revenir au confort intra-utérin, donc à l'inexistence, mais qu'il en est empêché par le « souvenir prénatal » (p. 107), c'est-à-dire la crainte de ce traumatisme: « Les interdictions de la libido imposées par l'inceste peuvent être ramenées à ce traumatisme de la naissance, par l'ambivalence du désir et du refus de retourner

à l'état prénatal du manque de conscience (retour assimilé à l'inceste) et l'angoisse que provoque la peur de perdre cette même conscience dans la mort» (p. 108). Ce désir de retour au sein maternel et sa prohibition expliqueraient, selon lui, l'origine des rites et des mythes, dans les sociétés primitives, aussi bien que certaines formes de langage. Ici intervient à deux reprises (pp. 110 et 122) la lecture de *Totem et Tabou* de Freud, que Tzara n'hésitera pas à critiquer et à compléter par les acquis de la sociologie contemporaine, avec le concept de *potlatch* (p. 122) défini par Marcel Mauss. Pour l'essentiel, reprenant la théorie de la horde primitive, notre auteur fait de ces trois catégories d'interdits la contrepartie régulatrice de l'activité désirante, dont il retrouve les traces dans l'individualisme actuel.

Mettant en relief les concepts de transfert, d'ambivalence et de traumatisme natal, Tzara s'efforce d'ouvrir les yeux de ses contemporains afin de rendre l'homme conscient de (« ses droits de désirer » (p. 143). Le vocabulaire psychanalytique, employé au sens propre ou même réinterprété lui sert à faire comprendre le sens de son écriture expérimentale qui laisse pressentir le langage et la société de l'avenir.



La vision anticipatrice que nous livre Tzara en son premier chapitre, aussi bien que dans les développements ultérieurs, le situe très précisément dans le cadre de la pensée marxiste, tant par la référence qu'il fait explicitement à Marx (p. 110) que par l'attachement exprimé, à plusieurs reprises, au matérialisme historique (p. 139) ou dialectique (p. 144). Sur ce point, il ne diffère pas de la position nettement affirmée par André Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*: (« Notre adhésion au principe du matérialisme historique... il n'y a pas moyen de jouer sur ces mots ⁷. »

Comme je l'ai fait pour le vocabulaire freudien, je regrouperai le vocabulaire marxien de Tzara sous les espèces de trois catégories qui charpentent sa réflexion: la loi de transformation de la quantité en qualité; les rapports de la base avec ses superstructures; et enfin le troisième terme de la dialectique marxiste, la négation de la négation.

On connaît la loi de transformation qualitative, formulée par Hegel à propos de la congélation de l'eau, reprise dans la terminologie marxiste (en particulier par Engels dans *l'Anti-Dühring*). Tzara la réécrit à sa façon au sujet du langage et de l'humour: (« Ainsi les mots eux-mêmes [...] sont susceptibles de prendre la teinte nouvelle d'un sens ou d'une perte de sens selon le

principe de débordement d'un liquide en état d'ébullition et des changements de nature qui se produisent à l'intérieur de celui-ci » (p. 48). En d'autres termes, l'humour est un cas particulier de transformation de la quantité en qualité du langage, par un processus identique à celui qui fait qu'un surcroît de chaleur change le liquide en vapeur. Ce surcroît provient de l'inconscient. De même le ballet que dansent l'homme et la mort, procède d'une telle loi: «Ils se suivent et s'étaient par ordre de brusques renversements et d'acquisitions *qualitatives*, sitôt arrivés à un point culminant, déterminé, de leur accroissement, ils se continuent par leurs aboutissants, s'entre-pénètrent par leurs poursuites, se chevauchent et s'insinuent dans leurs compartiments antinomiques» (pp. 56-57). Notons que nous sommes ici dans la partie la plus lyrique du texte qui, on le voit, ne se prive pas d'arrière plan théorique. Cependant ce changement brusque de nature caractérise plus particulièrement le rêve et la poésie, qu'un surréalisme hâtif tend à assimiler abusivement: «Le rêve est *qualité* d'un mouvement psychique donné, d'un dégagement de forces qui, sous l'action d'un levier pour l'instant inconnu, est capable de faire passer d'un état à l'autre certains phénomènes en vue d'une *synthèse* qui est un acte de connaissance, qui est *quantité* et que nous désignons sous le nom de poésie» (p. 102). Je ne suis pas certain qu'il n'y ait quelque confusion dans l'expression, la poésie me paraissant être un changement qualitatif de la pensée sous l'effet d'une certaine quantité de rêve, mais on perçoit clairement ici la référence aux lois de la dialectique matérialiste, appliquée à un domaine qu'elle ignore généralement. La formule est rendue plus claire dans la Note V au sujet du penser dirigé: «Un point de *saturation* constitutive est prévisible dans la civilisation matérielle qu'il a engendrée et son débordement, sous le principe du changement de la *quantité en qualité*, aura le caractère *total* que nous attendons de la *révolution* » (p. 129). C'est dire que la révolution transformera la pensée logique, à l'aide du rêve, en pensée d'une tout autre nature. Pour l'heure, si l'individu ne se révolte pas et se complaît dans un certain masochisme, c'est qu'il méconnaît ce principe de transformation (p. 116) ou qu'il n'en perçoit pas clairement les conséquences.

Par les applications qui viennent d'être énumérées, on voit que le raisonnement de Tzara opère essentiellement sur les superstructures, terme qu'il emploie fréquemment (pp. 45, 102, 105, 106...) selon la définition classique qu'en donne Marx dans la *Critique de l'économie politique*: «La structure économique est la base réelle de la société, sur laquelle s'édifie une superstructure juridique et politique à laquelle correspondent certaines formes précises de conscience sociale... » en élargissant son champ

d'application. Pour lui, la superstructure désigne aussi bien la morale coercitive traditionnelle, que la mémoire en ce qu'elle a de paralysant pour l'individu actif, que les rapports complexes entretenus par les deux niveaux du récit: la trame logique ou base, le résidu irrationnel ou «superstructure lyrique», que l'angoisse d'exister, considérée comme une superstructure à développement anarchique émanant des conditions actuelles d'existence - c'est-à-dire la base économique-sociale. Si la religion - exemple orthodoxe de superstructure - est condamnée pour la morale idéaliste qu'elle véhicule, Tzara ne pense pas qu'elle puisse subsister, sous quelque forme que ce soit, dans l'avenir, et reproche surtout à l'Eglise d'être doublement répressive, comme agent du capital dont elle véhicule l'idéologie et comme censeur moral du désir. En revanche, c'est principalement la poésie en devenir, dans son rapport dialectique avec le penser dirigé, qui est l'objet de son attention (p. 134). Se portant, par l'imagination, dans les époques futures « d'où seront absents le bien et le mal, le beau et le laid, la vie et la mort» (p. 13), il illustre à sa manière la résolution des contradictoires, ce fameux point sublime où tentait de s'installer, provisoirement, André Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme* et que lui-même préconisait à l'ère dadaïste⁸. En somme, la poésie est, en quelque sorte, une superstructure indirectement déterminée par une base socio-économique. Dans la société sans classe, la loi d'unité des contraires lui sera applicable: elle ne sera pas seulement la négation de la poésie actuelle, ni la reproduction du lyrisme des sociétés archaïques, elle sera leur fusion et leur dépassement.

Ici apparaît la troisième des lois dialectiques, la *négation de la négation* qu'Engels expliquait, dans *L'Anti Dühring* en prenant exemple de la propriété collective du sol dans les sociétés anciennes, puis de l'appropriation individuelle dans l'économie capitaliste, la société communiste aboutissant à une synthèse nouvelle. Tzara se réfère expressément à cette loi dont il donne un calque à plusieurs occasions, parlant du «refoulement du refoulement» (p. 51) ou bien de «la destruction de la destruction» (p. 136). Il convient de citer intégralement le paragraphe suivant, en ce que, s'appliquant aux deux modes du penser, il représente bien la démarche dialectique de Tzara:

Pourtant, si le nouveau système vers lequel s'achemine la société contemporaine sera, selon Marx, la résurrection, sous une forme supérieure, du type social archaïque, il me semble évident que le mode de penser prédominant qui y prendra place sera la reproduction, à un degré plus élevé,

du penser primitif, c'est-à-dire non-dirigé. Mais, quoique dépassé dans sa portée et son essence, le penser dirigé sera contenu dans sa structure intime comme une négation niée, comme une ruine qui, prise pour fondation d'un nouvel édifice, reste en quelque sorte la base de sa constitution, sans que, toutefois, à partir de la ruine, on puisse prévoir la forme de cet édifice, sauf pour ce qui est des caractères généraux comme par exemple des rapports de mesure, ou qu'à partir de l'édifice, on puisse conjecturer ce qu'a été la ruine. De même est-il impossible de définir (de rétablir sans altération) le mode de penser en devenir qui a précédé le moment de rupture antérieure, dans cette ligne nodale faite de renversements successifs qu'est l'histoire de l'homme, moment correspondant à la transformation du communisme archaïque en société individualiste.

On aura identifié, au passage, les références lexicales à la *Logique* d'Hegel (« la ligne nodale des rapports de mesure») à *l'Anti-Dühring* d'Engels et au *Capital* de Marx. Puisque, pour ce dernier « les modes de production de la vie matérielle conditionnent le processus de la vie sociale, politique et intellectuelle » (*Critique de l'économie politique*), on conçoit que Tzara, traitant des rapports du poète et de la société et de « l'affectation révolutionnaire de la poésie », conclut désormais: « il n'est pas nécessaire de renoncer à la poésie pour agir comme révolutionnaire sur le plan social, mais, être révolutionnaire est une nécessité inhérente à la condition du poète» (p. 137) et que, suivant de près l'analyse d'Engels sur la violence révolutionnaire, il annonce « la lutte sera dure et l'échange demandera la décision du sang » (p. 80).

Il faut bien citer longuement, car un mot ne signifie rien extrait de son contexte. Or, chaque fois qu'après avoir repéré un terme du vocabulaire marxien, nous le situons dans le mouvement de pensée qui l'a suscité, il nous paraît utilisé dans son sens spécifique sans déformation abusive alors qu'il qualifie un objet différent de celui pour lequel il a été forgé à l'origine. Encore n'ai-je pas relevé tous les traits constitutifs du discours marxien, tel « exploitation de l'homme par l'homme» (p. 107), « classe dominante» (p. 64), « domination capitaliste» (p. 104), etc. Il arrive qu'un concept, non mentionné, sous-tende le raisonnement. Par exemple *l'aliénation* caractériserait exactement « le monstrueux antagonisme entre l'individu et la société moderne » (p. 47) ou encore la lyrique introspection du héros naïf : « je suis resté étranger à tout on m'a laissé en dehors de tout» (p. 87).

Enfin, c'est, comme l'a bien vu une commentatrice⁹, «l'homme nouveau» (p. 96) que Tzara s'efforce d'accoucher, annonçant la grande flamme de la révolution.



Nous avons vu que Tzara utilisait le vocabulaire de la psychanalyse et du marxisme à propos de thèmes ignorés ou délaissés par ces deux systèmes de pensée, son projet visant à «élargir le débat de la lutte des classes et l'étendre à un domaine qui échappait à son emprise, l'activité artistique entre autres... » (p. 136). Somme toute, il entend accroître le champ de la connaissance unitaire en faisant entrer la poésie dans le cadre des préoccupations sociales, ayant en vue une refonte de l'entendement humain. S'il a parfois recours au calque ou à la métaphore, les mots empruntés restent intacts et, pour l'essentiel, sont employés avec le sens exact que leur donnent ces deux philosophies. La synthèse opérée procède non pas d'une transformation du lexique ou de la syntaxe mais, plus simplement, de l'adaptation d'une terminologie spécifique à un domaine nouveau. C'est pourquoi il importe d'analyser maintenant les trois secteurs principaux où vocabulaire psychanalytique et vocabulaire marxiste se rencontrent conjointement sous sa plume. Ils concernent, respectivement : l'inquiétude individuelle, la morale collective, la forme et la fonction du langage, particulièrement de la poésie, dans l'avenir.

Partant d'un sentiment intimement vécu qu'il nomme, à l'instar de Freud, *l'angoisse de vivre*, Tzara considère que, s'il est arrivé dans les conditions actuelles d'existence, il ne s'effacera pas spontanément par un changement de société : «Mais cette angoisse de vivre qui, sous d'autres formes, a toujours existé, il s'agira encore d'établir à quelles transformations des modes de penser sera liée sa propre transformation dans la société future, car rien ne nous autorise à croire qu'elle disparaîtra sans laisser de traces» (p. 105). Or une analyse marxiste des mutations sociales ne saurait se dispenser de connaître les conditions réelles de la pensée, individuelle et collective, ne serait-ce que pour se servir de certaines forces comme levier révolutionnaire. En un sens, l'inquiétude de la jeunesse, qui la maintient à l'état d'impuissance, peut devenir, si l'on sait s'y prendre, un facteur non négligeable de révolte. D'où vient-elle? Elle résulte du complexe d'Œdipe d'une part (les élans du jeune homme étant inhibés par la présence paternelle) et d'un asservissement économique, l'amour étant d'ailleurs assimilé à une valeur marchande (p. 53). Qu'en sera-t-il dans la société

sans classes? Pour le savoir, il faut se retourner vers les sociétés primitives où cette angoisse de vivre existe aussi malgré l'absence d'oppression économique. « Là, « elle semble être attribuable à des déformations ou à des dégénérescences d'un souvenir prénatal » (p. 107). En conséquence, l'angoisse de vivre, liée au traumatisme de la naissance, se retrouvera dans la société communiste. Mais le fait de le savoir peut tout changer! On ne s'étonnera pas que les concepts psychanalytiques rencontrent ici ceux du marxisme, que *Totem et Tabou* de Freud vienne compléter *les Origines de la famille* d'Engels: ce sont là deux ouvrages de nature anthropologique dont les vues reproduisent à l'échelle historique l'aventure de l'individu.

De même qu'il faut prendre en compte les réalités psychiques, la société future devra élaborer une morale nouvelle, celle du loisir ou de la paresse, pour se référer 'au pamphlet de Paul Lafargue, que Tzara aimait bien. C'est là la tâche principale des poètes, si l'on en croit « L'Essai sur la situation de la poésie », qui auront, sous la forme de mythes nouveaux, à faire triompher la morale du désir. Mais il est un sujet qu'une éthique collective ne saurait esquiver, c'est la guerre. Si le matérialisme historique en situe les causes économiques, il n'est pas à même, nous dit Tzara, d'expliquer « l'état de réceptivité dans lequel est l'individu pour l'accepter » (p. 116) voire même la provoquer. Son raisonnement fait appel à la psychanalyse, particulièrement à la transformation du masochisme en sadisme, et, une fois de plus, il prend l'exemple des sociétés patriarcales où sévit la guerre, en dépit de toute loi économique. « On pourrait donc dire - conclut-il - que, malgré le désir de la bourgeoisie d'éviter la guerre, une force inconnue à elle, mais qu'elle sait utiliser, plus ou moins libérée dans le subconscient de chaque individu, la pousse vers cette solution » (p. 117). Il faudrait mettre sur le même plan les explosions collectives, de caractère carnavalesque ou libertaire. Il ne m'appartient pas de dire ici si l'analyse de Tzara est justifiée et confirmée par des exemples récents: je me bornerai à constater que les concepts psychanalytiques viennent, à nouveau, compléter un schéma marxiste scrupuleusement respecté. S'agissant de la lutte des classes, il nuance aussi le principe « classe contre classe » en affinant l'analyse, en montrant comment les désirs de l'une pénètrent l'autre et réciproquement, et comment enfin, ils militent pour une « disparition des inégalités sociales » (p. 115). C'est parce qu'il connaît la réalité du désir qu'il peut se permettre de critiquer le moralisme des pseudo-communistes contemporains : « Cette soi-disant santé morale, qui n'a trait qu'au refoulement des désirs, requise par les révolutionnaires de nos jours, est un des plus maussades héritages

des principes de puritanisme et d'hypocrisie qui animent l'éthique bourgeoise» (p. 114). On ne saurait mieux dire pourquoi le surréalisme ne pouvait se plier, sans discussion, aux mots d'ordre d'un parti qu'il considérait cependant comme le seul représentant de la révolution.

Dans le même ordre d'idées, la thèse de Tzara sur « le problème du langage en tant qu'attitude mentale» (Note IV) nous est très précieuse. S'il se situe, au départ, dans une perspective matérialiste (cf. *l'Idéologie allemande* de Marx et Engels), il postule que le poète doit travailler à la transformation du langage, en vue de la société idéale, cette transformation dépendant des conditions affectives. A l'origine il y a le cri, puis les instincts qui contribuent à la formation d'un langage articulé, lequel est un instrument dans les échanges sociaux. Mais ce langage évolue par déplacements, selon un processus semblable à la symbolisation dans le rêve. Soumis à l'évolution sociale, et particulièrement aux acquisitions scientifiques nouvelles, le langage ne s'adapte qu'avec retard, et il porte toujours en lui la trace des survivances sociales, par exemple de l'exogamie. Afin que le langage soit un outil efficace au service de la révolution, Tzara plaide pour la fabrication « de nouveaux concepts - désignation» et pour une syntaxe nouvelle (p. 125). Ce dont les pages antérieures donnent l'exemple: c'est ce que j'ai nommé le vocabulaire freudiste et marxien. Quant à la syntaxe, le souci de se faire comprendre dans les conditions actuelles de l'énonciation fait qu'elle ne peut supporter d'altérations sérieuses!

On a déjà vu comment la poésie pouvait intervenir dans l'action révolutionnaire en systématisant, par l'usage immodéré de la métaphore, le processus du transfert psychanalytique, levant donc les inhibitions et le refoulement. Enfin la poésie prépare la société future en faisant se rejoindre les deux formes majeures de la pensée, logique et onirique, dans des écrits dont *Grains et Issues* sont la brillante illustration. Dans la ville utopique rêvée par Tzara, les paroles s'estompent ou profit du chant : « Les hommes ne parleront plus, tandis que les femmes chanteront certaines phrases, dont l'usage sera déterminé et le nombre délimité, mais le sens exprimé par les paroles ne concordera ni avec l'étymologie ni avec les sentiments habituels» (p. 10). De quelque façon qu'on l'entende, ce langage, en tant que mode de relation et produit de l'esprit est inséparable du désir.

Tout l'effort de Tzara aura donc consisté à définir le rôle du poète comme artisan d'une interaction entre deux idéologies postulant un même principe moniste, afin d'aider à changer l'homme et le monde, d'un même mouvement. De là que son langage est une mosaïque de deux séries de concepts, les

seuls susceptibles, à son époque, de contribuer à la connaissance des rapports de l'individu et de la société. Pour injuste qu'elle soit, la réaction immédiate de la critique n'a rien d'étonnant. Le chroniqueur des *Cahiers du Sud* s'exclame « Oui, tics, que ce recours au primarisme prétentieux de nos intellectuels marxistes, que cette utilisation maniaque d'un jargon freudien appliqué à la résolution de problèmes infiniment moins " abstraits " (mais oui) qu'ils ne le veulent ¹⁰. » Et celui de la *Nouvelle Revue française* tranche: « Les excessives simplifications d'un tel raisonnement qui refuse à l'angoisse de vivre d'autres causes que celles dues 'aux variations de l'économie, et qui, par ailleurs, postule que la société future n'imposera nulle contrainte à l'homme, ressortent d'une interprétation primaire des doctrines de Marx et de Freud, dont les messages mutilés et méconnaissables constituent toute la somme philosophique de l'ouvrage ¹¹. »

Notre parcours l'exicologique, s'efforçant de rendre compte d'un mouvement de pensée particulièrement subtil, puisqu'il ne décrit pas la réalité actuelle mais future, aura, je l'espère, fait justice de tels jugements.

Université Paris-III

NOTES

1. Des documents que m'ont communiqués le Centre de documentation du TLF. à Nancy et les Archives du français contemporain à Villeneuve, que je remercie chaleureusement, il ressort:

a) que le nom « freudo-marxiste » n'est pas attesté dans *le Trésor* ; s'il apparaît comme adjectif dans la presse contemporaine, c'est pour qualifier la philosophie de Wilhelm Reich et de ses émules;

b) que le substantif et l'adjectif « marxien » qui, selon une distribution rigoureuse avec « marxiste », devraient être appliqués exclusivement au texte de Marx, se trouvent en fait employés, depuis 1925 (Maurice Dekobra) jusqu'à ce jour (*le Nouvel Observateur*) dans le sens de: relatif au communisme, au matérialisme dialectique;

c) que l'adjectif « freudiste », attesté dans le *Trésor de la langue française* (Marcel Aymé: « je connais un jeune homme marxiste, nudiste, freudiste éclairé », *la Jument verte*, p. 23), ne figure pas dans les récentes archives, alors que les œuvres des compagnons, disciples et interprètes de Freud ne font que croître.

Face à une telle anarchie de l'usage, il me reste donc la liberté de procéder à une métathèse des suffixes, dans le double but indiqué ci-dessus.

2. La pagination de *Grains et Issues* renvoie à l'édition des *Œuvres Complètes*, tome III, Flammarion, 1979; 1^{re} éd. partielle, *le S.A.S.D.L.R.*, n° 6, pp. 9-56; 1^{re} éd. intégrale, Denoël et Steele, Paris, 1935; en éd. poche: Garnier-Flammarion, n° 384, Paris, 1981.

3. Voir: Aragon, « L'Homme Tzara », *Europe*, juil. 1975, p. 19.

4. Cf. Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *S.A.S.D.L.R.*, n° 4, 1931.
5. Cf. Carl Gustav Jung: *Métamorphoses et Symboles de la libido* (1912), trad. française 1927, remaniée sous le titre *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1953, 774 p.
6. Tzara, *Manifeste Dada* 1918, in *A.C.*, t. 1, Flammarion 1975, p. 364; 1^{re} éd.: *Dada*, n° 3, Zurich, déc. 1918.
7. *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, p. 6 et André Breton: *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. « Idées ».
8. « Contradiction et unité des polaires dans un seul jet peuvent être vérité », écrivait-il dans le *Manifeste Dada* 1918, *A.C.*, t. 1, p. 366.
9. Cf. Micheline Tison-Braun: *Tristan Tzara inventeur de l'homme nouveau*, Paris, Nizet, 1977, 117 p.
10. Gaston Derycke, *Cahiers du Sud*, n° 173, juin 1935, pp. 496-97.
11. André Rolland de Renéville, *Nouvelle Revue française*, 1^{er} juin 1935, p. 937.

POSITION POLITIQUE DU FUTURISME RUSSE

Agnès SOLA

A partir du moment où, fin 1925, à cause du choc produit sur eux par la guerre du Rif et les réactions des intellectuels français à cet événement, les surréalistes se rapprochent du groupe *Clarté*, puis, jusqu'alors indifférents à la Révolution russe, ils décident de « franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu du matérialisme dialectique ¹ » en signant conjointement avec les membres de *Clarté*, *Philosophies* et *Correspondance*, le manifeste « La Révolution d'abord et toujours », les textes - en majorité dus à A. Breton - qui tentent d'expliquer la position politique du mouvement sont nombreux. Le lecteur qui les examine sans sortir du champ de la vie culturelle française est surtout attentif aux tribulations des surréalistes dans leurs rapports avec les forces politiques de gauche, aux « difficultés qu'a rencontrées [...] l'adhésion des surréalistes à diverses organisations révolutionnaires ² » et peut éventuellement être tenté de les rapporter aux particularités des milieux intellectuels et politiques français. En revanche, un lecteur au courant de la situation de la littérature et des arts en URSS depuis octobre 1917 est immédiatement frappé par la similitude de ces difficultés et de celles rencontrées aussi par l'avant-garde russe dans ses rapports avec le pouvoir soviétique et surtout des problèmes posés par celle-ci et par les surréalistes. Il regrette alors d'autant plus l'ignorance manifeste des surréalistes vis-à-vis de la réalité russe, ignorance qui les empêcha de confronter utilement leur réflexion à celle des

écrivains et artistes russes qui essayaient de répondre aux mêmes questions dans une situation historique qui les rendait urgentes et en démontrait le bien-fondé.

Breton et ses amis ne savent de l'URSS que ce qu'on veut bien officiellement leur en faire savoir. Cela ressort très nettement de certaines des réflexions de Breton.

C'est le cas, par exemple, lorsque, constatant, dans sa conférence prononcée à Prague le 1^{er} avril 1935 sur la « Position politique de l'art aujourd'hui », les « essais plus ou moins malheureux de codification de la poésie et de l'art en Russie soviétique », il affirme: « on ne saurait trop à cet égard insister sur les méfaits de la RAPP (Association des écrivains prolétariens) dissoute en avril 1932³. » C'était en fait adopter les justifications officielles de cette dissolution et ignorer la signification exacte de la résolution du Comité central du Parti communiste (bolchévique). Il est vrai que la RAPP est essentiellement - et ce pourrait expliquer le jugement de Breton - l'organisation qui recommande « d'apprendre chez les classiques », qui souhaite la venue d'un « Tolstoï rouge », qui affirme que « le chemin de la littérature prolétarienne c'est celui d'un réalisme monumental héroïque romantique » que l'on n'appelle pas encore à cette date « réalisme socialiste », mais seulement « réalisme prolétarien ». Il conviendrait d'ajouter que la RAPP est loin d'être la seule organisation à avoir cette conception de la littérature et que, mis à part l'héroïsme et la « grande forme épique », ce programme est aussi celui qui est officiellement recommandé. Mais si le Comité décide alors de « refondre » toutes les organisations littéraires et artistiques prolétariennes existantes, c'est pour éviter, précise-t-il, qu'elles ne se transforment « en moyens de cultiver l'esprit de chapelle, de s'écarter des tâches politiques de l'actualité et de rompre avec des groupes importants d'artistes et d'écrivains sympathisants à la construction socialiste⁴. »

Or ces arguments ne sont pas neufs. C'est sur des arguments analogues que le Comité central du Parti s'était déjà appuyé le premier décembre 1920 pour subordonner étroitement le Proletkult au Commissariat du Peuple à l'Instruction (Narkompros), réagir contre son « indépendance par rapport au gouvernement soviétique⁵ » et veiller à ce que les sections du Narkompros auxquelles était confiée la tâche de diriger les activités du Proletkult « soient composées de gens dont le Parti se sera minutieusement assuré⁶ ». Si donc Breton avait pu avoir une connaissance même sommaire de l'histoire des organisations littéraires et artistiques en URSS depuis octobre, au lieu de se réjouir de la dissolution de la RAPP, il aurait pu ajouter à sa déception

devant « les résultats obtenus » « sur le plan poétique ⁷ » et les « piètres réalisations de l'art prolétarien » et du « réalisme socialiste » ⁸ » un grief sérieux à l'égard des rapports du pouvoir soviétique avec les écrivains et les artistes. Il aurait su aussi que, depuis Octobre, toutes les organisations et tous les artistes et écrivains soucieux de rompre avec la culture « bourgeoise » et la tradition s'étaient constamment opposés à la volonté du pouvoir d'accorder une place importante aux « écrivains sympathisants », « compagnons de route » et autres « spécialistes qualifiés de la technique littéraire » ⁹ ; car tous savaient que ces écrivains étaient précisément ceux qui étaient attachés à la tradition et qui avant Octobre avaient tout fait pour empêcher l'avant-garde de se manifester et que les soutenir était de la part du pouvoir un moyen habile pour étouffer toute innovation dans ces domaines. La tentative de codification de la littérature et de l'art déplorée par Breton n'était donc pas le fait de la RAPP et, tant pour les rapports des écrivains avec le pouvoir que pour la mise en avant d'écrivains qui, pour reprendre les termes mêmes de Breton, « ne reflètent nullement les courants véritables de la pensée moderne ¹⁰ », le surréaliste Breton partageait en fait le point de vue de la RATP.

En second lieu, tout lecteur de ces textes de Breton a pu remarquer que lorsqu'il cherche en URSS une caution à ses propres thèses, Breton ne cite qu'un nom : celui de Maïakovski. Ce même lecteur ne s'en étonne certainement pas, car il est en fait dans la même ignorance que Breton et pour les mêmes raisons : il ne sait que ce qu'il était bon de lui faire savoir. Des nombreux écrivains d'avant-garde de cette période importante pour l'histoire culturelle de l'URSS, le pouvoir soviétique n'a en effet retenu officiellement que Maïakovski sans doute parce que, à quelques restrictions près qu'on a su lui signifier, il était le plus facilement récupérable. Dans le même temps, les résolutions ou déclarations officielles ne ménageaient pas les attaques les plus injurieuses au mouvement même auquel appartenait Maïakovski : le futurisme, et faisaient en sorte d'en occulter les œuvres.

Or ce fut un grand dommage pour les surréalistes que d'avoir ignoré qu'en URSS, dès 1917, un groupe d'écrivains avait essayé lui aussi de répondre à la question que Breton posait en 1935 : « Y a-t-il, oui ou non, un art de gauche capable de se défendre, je veux dire un art qui soit en mesure de justifier sa technique "avancée" par le fait même qu'il est au service d'un état d'esprit de gauche ¹¹ ? » Ou plutôt, c'est presque en sens inverse et plus justement que les futuristes s'étaient posé cette question des rapports entre art d'avant-garde et art au service d'une révolu-

tion politique, puisqu'ils s'étaient demandé quel genre d'art est susceptible d'être l'art de la Révolution et, avec une conviction qui fut taxée d'« arrogance communiste ¹² », avaient donné incontinent la seule réponse possible à leurs yeux: l'art de la Révolution d'Octobre ne pouvait être que l'art esthétiquement révolutionnaire du futurisme. Mais, malgré sa formulation, c'est bien ainsi que Breton envisageait ce problème, lui qui était conscient de la « très regrettable ambiguïté » de l'épithète « révolutionnaire » lorsqu'on l'applique à l'art ¹³ et qui, par conséquent, estimait qu'il ne fallait négliger « aucune occasion de faire connaître les raisons qui conduisent l'artiste à l'adoption d'une technique neuve ¹⁴ ».

C'est qu'en fait l'évolution des futuristes russes avait été identique à celle des surréalistes, à cette importante différence près qu'elle n'avait pas été seulement la conséquence d'une réflexion purement théorique; c'est la contrainte même de ces événements, sous l'influence desquels s'opéra presque dix ans plus tard l'engagement politique des surréalistes, qui avait amené les futuristes à se poser de façon urgente la « question de l'existence même de l'art ¹⁵ ». Comme plus tard les surréalistes, la situation historique les avait conduits à mettre « un certain état de fureur ¹⁶ » purement individualiste « ASDLR ». La révolte des futuristes, utilisée initialement non pour « changer quelque chose dans les esprits » et « créer un mysticisme d'un nouveau genre ¹⁶ » comme la « révolution surréaliste », mais pour renverser toutes les valeurs de leur société, avait eu la chance, estima plus tard l'un d'eux, de rencontrer la Révolution d'Octobre et de dépasser ainsi « le stade des attaques anarchiques d'individus isolés et de la terreur gratuite provoquée par le mot et la couleur ¹⁷ ». Tout s'était passé comme si leurs fameuses attaques contre le « goût public », leur « négation révolutionnaire » de la culture bourgeoise présentaient et préfiguraient la révolution politique, comme si, en décembre 1912, « dans le futurisme déjà alors commençait à s'exprimer l'énergie révolutionnaire accumulée par cette classe qui, cinq ans plus tard, non plus par le mot, mais par les décrets, la guerre civile, sa dictature impitoyable, se mit à arracher les soutanes du sentiment petit-bourgeois de la vie ¹⁸ ».

C'est donc tout naturellement que « les futuristes se jetèrent dans la Révolution d'Octobre avec cette nécessité de fer avec laquelle la Volga se jette dans la Caspienne ¹⁹ ». Fidèle lui aussi à sa remise en question initiale de la culture bourgeoise, Breton put de son côté affirmer: « Ceux d'entre les poètes et artistes modernes [...] qui entendent que leur œuvre tourne à la confusion et à la déroute de la société bourgeoise, qui aspirent très cons-

ciemment à agir dans le sens d'un monde nouveau, d'un monde meilleur, se doivent à tout prix de remonter le courant qui les entraîne à passer pour de simples récréateurs, avec qui la bourgeoisie n'en prendra jamais trop à son aise ²⁰. »

La plupart des termes employés ici par Breton, nous les retrouvons à un moment ou à un autre employés aussi par les futuristes russes. Engagés dans l'action révolutionnaire, ils n'ont manqué aucune occasion de rappeler que dès les débuts ils s'étaient opposés à la conception qu'avaient leurs prédécesseurs de l'art comme « simple récréation esthétique » et de la beauté comme « délectation de l'individu ». Futuristes et surréalistes s'accordent donc pour estimer que la littérature et l'art doivent avoir une fonction sociale différente de ce qu'elle était jusqu'à eux. Pour Breton comme pour les futuristes, l'artiste et l'écrivain doivent avoir une action dans la société et cette action doit être subversive. Mais si les deux mouvements s'entendent pour ne pas limiter leur subversion au domaine strictement esthétique, ils divergent sur les moyens de cette subversion.

Dans un texte de 1923, S. Trétiakova exprimé dans la même phrase à la fois le « programme minimum » et le « programme maximum » du futurisme: « tant que l'art n'a pas été renversé de son piédestal » il convient, dit-il, de « lutter à l'intérieur de l'art avec ses propres moyens pour sa mort ²¹ ». Les surréalistes n'ont jamais envisagé, comme les futuristes, la mort de l'art, c'est-à-dire bel et bien sa complète disparition et la diffusion de l'activité esthétique dans tous les actes de la vie. Mais nous pouvons laisser de côté cet aspect-limite de la conception futuriste de l'art puisque de toute façon l'élimination matérielle du mouvement a empêché que le programme maximum ait ne serait-ce qu'un début de réalisation. En revanche ce qui a le plus inquiété Breton et les surréalistes et suscité la réflexion des futuristes, c'est l'évidente nécessité pour un écrivain ou un artiste qui se met au service de la Révolution d'accepter à un moment donné ce que Trétiakov a appelé le programme minimum du futurisme, c'est-à-dire l'art et la littérature de propagande. Mais, comme nous allons le voir, ce n'est pas exactement pour les mêmes raisons que les uns et les autres ne sont qu'à moitié satisfaits de cette forme d'art.

Maïakovski représente, bien entendu, pour Breton - comme généralement pour tout le monde et ce à cause de l'ignorance signalée plus haut de l'activité de l'avant-garde russe après Octobre - l'exemple idéal d'un poète de valeur qui, le moment venu, a su mettre sa poésie au service des tâches pratiques immédiates de la Révolution sans pour autant en faire baisser

la qualité. Breton songeait à l'activité de propagande de Maïakovski, à ses vers-réclames et dessins destinés à l'agence télégraphique russe, pour les fameuses fenêtres ROSTA. Néanmoins cette activité inspirait à Breton une gêne non dissimulée et des restrictions importantes. C'est ce qui ressort, par exemple, de sa réponse à la question que lui avait posée à Prague en avril 1935 l'organe de l'unité ouvrière *Halo-Noviny* sur «la raison d'être dans une période de crise» d'un art de propagande et sur les formes d'expression qu'il lui convient d'adopter. «Oui, répondit Breton, cet art se justifie **pleinement** dans une telle période et Maïakovski a prouvé qu'il pouvait se défendre comme art». «Mais, ajoutait-il, la pensée lyrique ne peut être que momentanément dirigée, il faut encore que sous peine de se nier dans le mécanisme de la production, elle utilise sans concession les formes d'expression qui étaient déterminées jusqu'alors pour les siennes²². » Le mois suivant à Ténérife, Breton devait aller encore plus loin dans sa réponse à une question à peu près identique de la revue culturelle socialiste *Indice*. S'il répondait très fermement que l'art «doit se mettre sans réserves au service de cette idée [politique] durant la période où elle se transforme en acte et où cet acte, pour parvenir à son accomplissement total, demande à être exalté de toutes manières», il ajoutait: «Au-delà il est indispensable qu'il reprenne son indépendance, si l'artiste veut échapper à des contradictions graves, objectivement nuisibles à l'idée même qu'il veut servir». Il en donnait alors pour preuve le suicide de Maïakovski²³.

Ces deux réponses, comme les autres textes dans lesquels Breton s'interroge sur l'acceptabilité d'une littérature de propagande, sont surtout significatifs à la fois de la crainte qu'il éprouve à l'idée d'être obligé par son propre engagement politique à trahir le surréalisme, et de la faiblesse de sa réflexion sur ce sujet par rapport précisément à celle de Maïakovski et des autres futuristes russes.

Ce que Breton ignore tout d'abord, c'est que mettre sa poésie au service de la propagande politique n'a pas imposé à Maïakovski le sacrifice esthétique qu'il croit. S'il fut déçu dans cette entreprise difficile, c'est parce que sa poésie de propagande ne parvint pas à satisfaire le pouvoir culturel malgré sa réussite incontestable.

Maïakovski aurait été d'accord avec Breton pour dire: «la pensée prosaïque, l'histoire et l'éloquence ne cessent jamais de constituer pour elle [la pensée lyrique] des écueils²⁴» puisqu'il soulignait qu'il convient de distinguer l'influence exercée sur la vie par l'écrivain de celle exercée par «les sociologues et les

politiques» lorsqu'ils développent la même idée que lui ; ce qui, pour Maïakovski, distingue d'eux l'écrivain, c'est le rapport particulier qu'il entretient avec le langage et qui fait de lui un écrivain, c'est sa «méthode d'expression²⁵ ».

Sur ce point il est plus difficile de savoir quelle aurait pu être la réaction de Breton qui, en 1926, répondait à l'article qu'avait écrit Barbusse dans un numéro de septembre de *l'Humanité*, « A propos des mots, matière première du style » : « Nous avons toujours déclaré et nous maintenons que l'émancipation du style, réalisable jusqu'à un certain point dans la société bourgeoise ne saurait consister dans un travail de laboratoire portant abstraitement sur les mots. Dans ce domaine comme dans un autre, il nous paraît que la révolte seule est créatrice et c'est pourquoi tous les sujets de révolte sont bons. » Un peu plus loin il ajoutait : « Ce n'est qu'ensuite qu'on en peut venir aux mots et aux moyens plus ou moins radicaux d'opérer sur eux. A vrai dire, l'opération est généralement inconsciente - chez ceux qui ont quelque chose à dire, naturellement²⁶. » Suivait alors, pour justifier cette dernière remarque, une critique violente des mots en liberté des futuristes italiens.

Tout le passage d'où sont extraites ces quelques phrases et ces phrases elles-mêmes indiquent que les considérations de Breton sur le « style » sont aussi triviales que celles de Barbusse qui ont suscité son indignation. Et l'on est en droit de penser qu'il aurait été bien étonné d'apprendre l'importance que Maïakovski, en futuriste, accorda, avant comme après Octobre, sinon au « style », du moins aux recherches formelles et la nécessité pour lui d'une opération *consciente* sur les mots, surtout lorsqu'il s'agit de littérature de propagande.

Impossible en effet pour Maïakovski d'accepter de dire que « tous les sujets de révolte sont bons ». Bien plus, pour lui « le contenu est indifférent » et « la question de la forme est la question la plus importante ».

La première de ces affirmations est extraite d'un article de 1920 que Maïakovski écrivit pour dénoncer la pratique de l'ex-symboliste Briousov converti à la Révolution qu'il chantait dans une phraséologie symboliste. Maïakovski y disait notamment : « La tâche de l'écrivain c'est de trouver l'expression verbale formellement la plus frappante pour tel ou tel cycle d'idées. Le contenu est indifférent, mais comme le besoin d'une expression nouvelle se manifeste à chaque époque de façon particulière, les exemples appelés sujets de l'œuvre et qui illustrent les combinaisons verbales doivent être contemporains²⁷. »

La seconde affirmation date de 1927. On peut la rapprocher de ce que Maïakovski disait déjà en 1914 à propos de Tchékov

lorsqu'il tentait «de voir clair dans les causes de l'influence de l'écrivain sur la vie»: «Pour l'écrivain il n'y a pas d'objectif autre que les lois précises du mot²⁸.»

Ainsi l'engagement de Maïakovski au service de la Révolution n'a rien changé à sa conception de l'œuvre littéraire; les dates de ces différentes déclarations confirment la constance de sa démarche aussi «formelle» avant qu'après. Mais d'autre part, si telle est sa conception de la littérature, on imagine que l'adaptation de Maïakovski aux tâches pratiques de la Révolution a dû se faire facilement. Attentif dès le début à la «demande du jour» dont la satisfaction conditionne la réussite de l'œuvre, Maïakovski n'a plus, après Octobre, qu'à placer dans les «corbeilles verbales dans lesquelles on peut à son gré transmettre à autrui n'importe quelle idée²⁹» des sujets non plus seulement contemporains, mais susceptibles de lui permettre d'exécuter ce que les futuristes, devenus membres du Front gauche de l'art (LEP) appellent désormais la «commande sociale».

Un léger ajustement a cependant été nécessaire. Maïakovski a remplacé «l'exploitation formelle du matériau» par le «traitement technique du mot», c'est-à-dire qu'à partir de cette date il n'a plus eu seulement pour objectif celui qui selon lui s'impose à tout écrivain digne de ce nom: «apporter un mot nouveau»; la situation historique l'a conduit à «l'utilisation pour des besoins pratiques de ce matériau traité formellement²⁹». «L'analyse scientifique» de la poésie qui lui avait appris la variabilité des contenus comme des formes et leur dépendance par rapport à l'époque le préservait nécessairement d'avoir à trahir, à cause des circonstances, «les formes d'expression qui étaient déterminées [...] comme les siennes». Sa conception de la poésie excluait ce genre de problème. Il n'avait eu qu'à résoudre celui qu'au dire de Breton Picasso se posa dans les années 30 à propos de la défectueuse «figuration courante de la faucille et du marteau» qui lui semblait manquer «d'une partie de la force emblématique qu'elle pourrait avoir si les manches des deux outils n'en faisaient qu'un, qu'une seule main pût les saisir»: «concilier la nécessité de signification et la nécessité plastique³⁰».

Il n'en reste pas moins que ce faisant Maïakovski, en tant que futuriste, accepte un compromis. S'il l'accepte plus facilement que d'autres - d'où l'exemplarité de son œuvre -, c'est sans doute qu'il est moins futuriste que d'autres. Mais ce compromis n'est pas celui qui justifie les réserves de Breton lorsqu'il se pose la question de la littérature ou de l'art de propagande.

Au premier abord, Breton pourrait sembler avoir sur cette

question un point de vue identique à celui des futuristes russes. Ces derniers avaient critiqué les poètes prolétariens parce qu'ils pensaient « que le caractère révolutionnaire d'une œuvre se réduit au seul contenu de propagande » et en conséquence chanteraient « l'âme prolétarienne » et la « conscience communiste » et introduisirent dans leurs œuvres « des barricades, des drapeaux rouges, des fusillades, des pogroms » et « tous les poncifs et accessoires théâtraux » de la Révolution³¹. De la même façon, Breton espérait que, guidés par les écrivains révolutionnaires, les ouvriers finiraient par « réagir contre l'erreur qui les porte à considérer avec une sympathie par trop exclusive et souvent par trop aveugle les œuvres des écrivains qui ont pris le prolétariat pour thème ou encore qui ont su tirer parti auprès d'eux d'un pur verbalisme révolutionnaire³² ». D'autre part, tout comme Breton qui, en 1935, reprochait à la section de sculpture de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires de Paris d'avoir commencé en mettant au concours un buste de Staline, le critique d'art Pounine affirmait que « l'idée même d'élever des monuments aux grands héros de la Révolution n'est absolument pas communiste » et proposait comme modèle aux artistes révolutionnaires le monument de Tatline à la Troisième Internationale³³.

En fait, s'il est facile à Breton d'avoir le même point de vue que les futuristes russes sur les poètes prolétariens, c'est que leurs critiques s'adressent à une poésie qui, dans un cas comme dans l'autre, est caricaturalement au service de la Révolution. En revanche, pour ce qui est de la célébration des héros par un monument, la justification que Pounine donne de son assertion nous montrera que, malgré les apparences, son point de vue diverge de celui que Breton exprime dans une série de textes consacrés à l'examen d'œuvres produites par des peintres et des poètes politiquement engagés. Ce qui inquiète Breton dans la littérature et l'art de propagande, c'est essentiellement la question du « sujet » de l'œuvre ; et c'est cette question, qu'il se pose à propos du genre de sujets compatibles à la fois avec les exigences littéraires et l'engagement politique de l'écrivain, ou à propos du « retour du sujet » prôné par le réalisme socialiste, qui nous fait le mieux saisir les convergences et les divergences de point de vue des surréalistes et des futuristes russes.

Au début des années 50, Breton affirme que « la prétendue nécessité de réhabilitation du *sujet* dans la peinture, en complet désaccord avec les déterminations historiques que subit celle-ci depuis un siècle, aboutit dérisoirement à faire confondre ce sujet avec la plus plate, ou la plus clinquante, quand ce n'est pas la plus sordide *anecdote* ³⁴ ». De la même façon, si en 1930,

au nom de la liberté de création, il avait soutenu Aragon après la publication de « Front rouge », il avait cependant éprouvé le besoin de préciser qu'esthétiquement il s'opposait à lui parce que « dans ce poème *le retour au sujet extérieur* et tout particulièrement au *sujet passionnant* rompt avec toute la leçon historique qui se dégage aujourd'hui des formes poétiques les plus évoluées³⁵ ». De toute évidence, Breton envisage dans ces deux cas la même période historique et la critique identique qu'il adresse au réalisme socialiste comme à ce poème d'Aragon implique qu'il caractérise de la même façon la peinture et la poésie de cette période auxquelles il les oppose. Or Breton a précisé de façon intéressante ce que sont ces formes poétiques « les plus évoluées ». « Dans ces formes, dit-il, il y a un siècle (cf. Hegel), le sujet ne pouvait déjà plus être qu'indifférent et il a même cessé depuis lors de pouvoir être posé *a priori*³⁶ ». Bien que la période envisagée soit un peu longue pour cela, on pourrait penser que Breton s'oppose au « retour du sujet » parce que sa conception de la littérature tend à l'éliminer comme le firent, vers le début du xx^e siècle, certains courants d'avant-garde dans le domaine de la peinture et plus modestement dans celui de la littérature. Mais d'autres textes dans lesquels Breton aborde le même problème laissent planer un doute sur la position réelle de Breton.

Si en effet Breton *ôte* habituellement Maïakovski comme exemple de poète ayant réussi le tour de force de faire une poésie de propagande qui se défend comme poésie, Rimbaud et Courbet, tous deux témoins et acteurs de la Commune, lui permettent généralement de prouver que les circonstances « n'entraînent pas [l'artiste] à donner un sens immédiatement polémique à son art³⁸ ».

Dans les toiles peintes par Courbet, on ne « découvre pour ainsi dire aucune trace manifeste des préoccupations sociales, pourtant très actives, qui ont été les siennes³⁷ ». Quant aux quatre seules « pièces directement écrites » par Rimbaud « sous la pression des événements de la Commune », « leur veine est aussi peu différente que possible de celle des autres poèmes³⁸ ». Force est alors de constater « qu'après comme avant les grands thèmes qui se sont proposés à l'artiste, ont continué à être la fuite des saisons, la nature, la femme, l'amour, le rêve, la vie et la mort³⁹ ». Breton en conclut que c'est parce que leur art est resté « détaché de tout cercle déterminé d'idées et de formes » qu'il a pu être « totalement humain³⁹ ».

Les futuristes auraient bien ri s'ils avaient eu connaissance de cette argumentation de Breton, eux qui n'ont eu de cesse qu'ils n'aient désacralisé la littérature et l'art. Ils auraient été

aussi sarcastiques à son égard qu'ils le furent à celui des pauvres symbolistes. Mieux encore: ils n'auraient pu imaginer que ce fût un écrivain d'avant-garde qui ait pu tenir de tels propos et l'auraient assimilé à ces poètes prolétariens qui, la NEP baissant le tonus révolutionnaire de l'époque, abandonnèrent les drapeaux rouges pour réintroduire dans leur poésie les grands thèmes « universels », « éternels » et « sans classe », car « Il leur semble que thématiquement le poète doit s'élancer hors de son milieu et que c'est seulement alors qu'il se révélera lui-même et créera quelque chose d'éternel ⁴⁰. »

C'est le formaliste, membre du LEF, O. Brik qui commente ainsi la démarche de ces poètes qui de toute façon sont restés fidèles à la tradition et n'ont jamais eu d'autre ambition que d'imiter les classiques. C'est pour eux que Brik, conscient de la fonction de la littérature et de l'art dans la société, disait ce qu'il aurait aussi bien pu dire à Breton pour le rassurer sur le danger d'une poésie en prise directe sur les événements et lui démontrer qu'il avait tort d'estimer que « l'œuvre d'art, sous peine de cesser d'être elle-même, doit demeurer déliée de toute espèce de but pratique ⁴¹ »: « Stupide idéalisme. Tout poète écrit pour répondre à certains besoins et il n'est nullement plus honorable d'écrire pour les besoins de jeunes filles esthétisantes que pour les besoins de nos organes gouvernementaux. C'est plutôt le contraire ⁴² ».

Les attaques de Breton contre le « retour au sujet » semblent donc ne correspondre qu'à son refus de ce que, comme le met en lumière l'astucieuse réplique de Brik aux poètes qui se croient « inspirés », l'on appelle péjorativement la poésie de circonstance. Breton ne rejette pas le sujet puisque, même dans les « formes poétiques les plus évoluées », il peut exister à condition d'être « indifférent » et de n'être pas « posé *a priori* »; il se contente de refuser les sujets poétiquement bas que sont inévitablement ceux que dictent les circonstances et en l'occurrence ceux qu'impose la « commande sociale ». Une précision supplémentaire est cependant donnée à plus d'une reprise par Breton, précision qui prouve qu'il ne se pose pas ce problème seulement de façon aussi triviale.

C'est peut-être dans sa réponse à la question de *Halo-Noviny* : « Quel espoir placez-vous dans l'art soviétique ? » qu'apparaît le plus clairement la position de Breton sur ce point. Mais le passage de sa conférence de Prague où il souligne l'importance qu'il y a pour l'écrivain à justifier son « adoption d'une technique neuve » nous conduirait aux mêmes conclusions.

A cette époque Breton place encore « tout espoir » dans l'art soviétique. Il est sensible à ses défauts, mais leur trouve encore

des excuses. Et précisément, bien que sa propre conception de l'art soit tout à fait différente, il admet que «les écrivains et artistes soviétiques, qui assistent et participent à l'édification d'un monde nouveau (...) aient été tentés tout d'abord uniquement de le refléter, que leur ambition se soit bornée à le faire connaître ». Il ajoute : «au-delà, ils ne tarderont pas à retrouver le problème de l'expression au point où l'ont laissé les écrivains et les artistes occidentaux qu'il a le plus préoccupés depuis un demi-siècle». Il cite alors en vrac : «Rimbaud, Lautréamont, Seurat, Picasso ⁴³. » Mais pour commencer il avait donné de l'art soviétique cette définition qui en fait apparaître ce qu'il considère comme son défaut essentiel : «Cet art est encore un art d'imitation, mais il ne peut manquer de faire sa révolution à son tour pour devenir un art d'invention, en application de la loi de développement historique de l'art même ⁴³. »

Certains des termes employés ici par Breton sont loin d'être indifférents. Ils renvoient incontestablement à une problématique historiquement datée et qui en l'occurrence est commune à Breton et aux futuristes russes. Ces termes sont le verbe « refléter » et les deux expressions opposées d' « art d'imitation » et « art d'invention » que d'ailleurs Breton utilise à maintes reprises pour opposer l'art d'hier à l'art d'aujourd'hui.

Or c'est précisément pour s'opposer à l'art d'imitation ou de reproduction du réel, en vigueur en Europe depuis la Renaissance, que le mouvement du futurisme russe s'est formé. Cela impliquait pour ce mouvement que le poète ne se servît plus de la langue comme d'un moyen pour exprimer quelque chose d'extrinsèque à elle. La langue devenait autonome par rapport au réel; la poésie devenait, selon l'expression des futuristes, l' « art du mot ». La tâche du poète ne consistait plus à exprimer « poétiquement » ses sentiments ou, comme le dit Breton, à « approfondir le problème humain ». Cette conception de la littérature s'opposait à ce que le poète assemblât les mots en fonction de critères extérieurs à eux: une histoire, la logique, la grammaire et exigeait de lui qu'il les combinât en fonction de ce que les futuristes appelèrent leurs « lois internes » qu'ils devaient établir à partir de la reconnaissance des propriétés spécifiques des divers éléments constitutifs du matériau verbal. Ou du matériau pictural pour les peintres qui se posent le même genre de problème dès lors qu'ils refusent de prendre la nature pour guide de l'assemblage des formes et des couleurs.

La conséquence la plus importante d'une telle conception de la littérature, c'est qu'elle exige l'élimination de *tout contenu*. Ce n'est plus que fortuitement et de toute façon accessoirement qu'un texte, fait malgré tout de mots, peut avoir parfois une

signification. Les futuristes russes sont donc loin de pouvoir se demander comme Breton si tel ou tel genre de sujet risque de dénaturer la poésie. Qu'il soit largement humain ou circonstanciel, l'acceptation d'un sujet signifie obligatoirement pour eux un retour au passé. A Breton qui n'apportait qu'une légère modification à la conception traditionnelle et dit que l'art « réside dans l'imagination seule, indépendamment de l'objet extérieur qui lui a donné naissance ⁴⁴ » les futuristes auraient pu répondre: « L'art réside dans l'utilisation adéquate de son matériau spécifique, indépendamment de tout objet extérieur à ce matériau. »

On comprend alors l'importance du compromis qu'exigeait d'eux l'art de propagande: il remettait en question les principes mêmes du futurisme. Ce sacrifice ils ne pouvaient donc le consentir que temporairement, en attendant que se soit élevé le niveau d'éducation du public. Et les plus aptes à le consentir étaient nécessairement les moins intransigeants, ceux, par exemple comme Maïakovski, dont la poésie était malgré tout encore proche de ces « formes poétiques les plus évoluées » qui ont encore un sujet, mais dans lesquelles il ne peut plus être posé *a priori*.

Néanmoins si, à cause de leur engagement politique, les futuristes acceptent durant la période transitoire nécessaire à l'éducation du public l'art de propagande, adultération du futurisme, ils ne désespèrent pas de faire admettre à tous que le futurisme au sens strict est l'art du prolétariat. Pour ce faire ils réinterprètent alors politiquement, à la lumière du matérialisme dialectique, l'opposition art d'imitation / art d'invention.

« Ne pas subir la vie, écrit Pounine, mais la créer comme la crée la classe ouvrière. A cet égard Marx nous annonçait, nous futuristes, et nous appelait à un travail de camarades; n'expliquez pas le monde, mais transformez-le et vous serez dans l'avenir ⁴⁵ » En d'autres termes, qui sont aussi de Pounine : « dans la mesure où le prolétariat communiste est créateur, l'art des réalistes n'est pas son art ⁴⁶ ». Ainsi Tatline, dans son projet de monument à la Troisième Internationale, a compris que « la forme de concrétisation réaliste de la personnalité est périmée ⁴⁷ ». C'est pourquoi il a proposé cette « forme complètement neuve » et « mathématiquement juste » de monument. Il a ainsi résolu « le problème le plus complexe de la culture : une forme utilitaire apparaît comme forme purement créatrice », c'est-à-dire « organisée ⁴⁸ ».

Bien que très brièvement, il faut ici donner une précision. Au terme de leur réflexion sur leur démarche, les futuristes - influencés en cela par une autre problématique contemporaine : celle qui a donné naissance à la linguistique - considèrent

que l'œuvre, devenue autonome par rapport au réel, est un système d'éléments interdépendants. Un de ces éléments l'emporte sur les autres et organise tout l'ensemble: c'est le principe constructif. Pour être réussie l'œuvre ne peut être tiraillée entre deux principes constructifs. C'est pourquoi après Octobre les futuristes abandonnent tout naturellement le principe esthétique qui seules guidait auparavant et le remplacent par le principe de l'« utilité maximale ». C'est ce qui explique, dans l'éloge que Pounine fait du monument de Tatline, l'emploi de ces adjectifs pour qualifier le mot « forme»: « neuve », « mathématiquement juste », « créatrice », « organisée », « utilitaire ».

Si le futuriste produit des œuvres de ce genre, il ne trahit pas les principes sur lesquels se fondait sa démarche avant qu'il ne se mette au service de la Révolution : elles sont totalement autonomes par rapport au réel. Comme le dit Malévitch, elles sont créées à partir de rien. Mais ce faisant il est aussi en accord avec le principe de Marx, puisque ces œuvres ne participent plus de l'entreprise séculaire de reproduction et d'explication du monde. De plus le futuriste est intimement convaincu que c'est seulement en habituant peu à peu le public à ce genre d'art, au lieu de lui faire assimiler, même de façon critique, l'héritage culturel, qu'il lui fera perdre ses habitudes culturelles et mentales « bourgeoises » héritées des siècles passés. L'art désacralisé et considéré comme une technique qui produit des œuvres mathématiquement calculables et calculées pour « bouleverser le psychisme des gens » et agir sur lui « en liaison avec la lutte des classes » contribuera à la transformation des mentalités, élément de la transformation du monde.

Tout lecteur de Breton sait qu'on ne peut attendre de lui une démonstration de cette rigueur. Néanmoins la problématique qui la sous-tend est loin de lui être étrangère.

Lorsqu'en juin 1935, à Paris, Breton termine ainsi son discours au Congrès des écrivains : « Transformer le monde, a dit Marx; changer la vie, a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un⁴⁹ », il semble tout à fait faire écho aux futuristes russes. En fait, s'il y a effectivement écho, il est cependant légèrement infidèle et ce pour les raisons déjà entrevues à plusieurs reprises.

La différence essentielle est sans doute exprimée de la façon la plus manifeste par cette phrase que Breton prononça quelques instants avant ces derniers mots: « Nous soutenons que l'activité de l'interprétation du monde doit continuer à être liée à l'activité de transformation du monde⁴⁹. » Comme il l'avait déjà fait dans *les Vases communicants*, Breton lie donc les deux activités au lieu, comme les futuristes, de substituer la seconde

à la première. C'est là toute la différence. Et cette différence est en fait impliquée par la différence même de conception des deux mouvements.

« Interpréter », « refléter » le monde. Il aurait pu sembler que Breton dût ne concéder ce genre d'activité qu'aux écrivains soviétiques, excusables comme il le dit de s'y être livrés à cause de l'importance des événements dont ils étaient les témoins. Car, même si Breton est beaucoup moins précis que les futuristes dans le choix de ses termes, il ne fait aucun doute que « interpréter », « traduire », « refléter », « expliquer » sont équivalents pour s'opposer à « transformer » dans la formule de Marx à laquelle il se réfère. En fait, contrairement aux futuristes, Breton non seulement accepte que le surréaliste « interprète » le monde dans ses œuvres, mais illimite même l'activité littéraire à cette interprétation, laissant la charge de la transformation du monde à l'action politique. Ceci apparaît très nettement lorsqu'il évoque le « drame » des « écrivains et artistes novateurs » condamnés à ce dilemme par les milieux politiques de gauche qui se méfient d'eux : « ou renoncer à collaborer sur le plan de l'action pratique à la transformation du monde », ou « renoncer à interpréter et traduire le monde selon les moyens dont chacun d'eux trouve en lui-même et en lui seul le secret ⁵⁰ ». En d'autres termes le surréaliste n'apporte rien de fondamentalement neuf ni par rapport à l'art d'imitation des siècles passés, ni même par rapport à l'art soviétique qui n'a pas encore fait sa révolution et n'a pu encore devenir art d'invention.

Malgré cette différence essentielle qui le sépare des futuristes russes Breton arrive néanmoins, comme eux, à concilier sa conception de la littérature avec la fameuse formule de Marx. D'une part il précise que « toute erreur dans l'interprétation de l'homme entraîne une erreur dans l'interprétation de l'univers : elle est par suite un obstacle à sa transformation ⁵¹ ». D'autre part il associe cette autre formule de Marx à la première : « Plus de conscience. » Les futuristes n'avaient pas manqué non plus d'en tenir compte. Mais alors qu'elle leur permit de signaler l'adéquation parfaite de leur démarche à celle de Marx en soulignant le rôle du calcul dans l'élaboration d'œuvres où rien ne devait être laissé au hasard, Breton, lui, s'en sert pour redoubler sa distinction du domaine littéraire et du domaine politique par celle de deux genres de conscience : « Plus de conscience du social toujours, mais aussi plus de conscience du psychologique ⁵² ». Ainsi peut se faire le passage de Freud à Marx. Alors qu'à leurs débuts apolitiques les surréalistes s'étaient référés à cette réflexion de Freud que Breton cita dans sa conférence de Prague : « Comment pouvons-nous amener à la

[pré]conscience des éléments refoulés? En rétablissant par le travail analytique ces membres intermédiaires préconscients que sont les souvenirs verbaux ⁶³ », après leur engagement au service de la Révolution les surréalistes sont « tout particulièrement préoccupés, dit Breton, de faire valoir [...] le surréalisme comme mode de connaissance se développant dans le cadre du matérialisme dialectique en application du mot d'ordre de Marx: "Plus de conscience ⁵⁴ ". »

Inutile de redire ici l'importance de la nouveauté apportée par le surréalisme dans « l'approfondissement du problème humain ⁵³ » grâce à son mode particulier de connaissance. Mais « connaissance de l'homme », « explication du monde », c'est exactement le contraire de ce que demande Marx dans la formule dont Breton s'autorise. Quoique « technique neuve », « technique avancée », comme le dit Breton, ce mode nouveau de connaissance n'est rien d'autre qu'une technique, c'est-à-dire un moyen mis à la disposition d'une démarche. Si cette démarche est la démarche traditionnelle, une technique nouvelle ne peut que la rénover, non en ébranler les fondements et la rendre caduque. Dans ces conditions il n'est pas étonnant que Breton ait eu l'impression que le Premier Congrès des écrivains soviétiques qui s'était tenu du 17 août au 1^{er} septembre 1934 à Moscou marquait « l'origine d'une période de détente ⁵³ » : le rapport de ce Congrès ne concluait-il pas, à la satisfaction de Breton, que le réalisme socialiste « ne peut avoir d'autre objectif que l'homme lui-même ⁵⁵ » ?

En fait ce que ne voyait pas Breton, c'est que le réalisme socialiste ne faisait qu'accentuer son caractère rétrograde: non seulement il réaffirmait sa fidélité à un « art d'imitation », mais de plus, maintenant que la période héroïque était passée, il s'estimait autorisé à ne plus mettre l'accent « sur le monde extérieur, sur les choses et les gens, sur les événements et les circonstances de la vie ⁵⁶ » et à simplement réorienter la conception « bourgeoise » des compagnons de route en affirmant que « l'analyse du monde intérieur de l'homme dans l'art du réalisme a un caractère social ⁵⁶ ». Mais, informé ou non de la réalité soviétique, Breton ne pouvait s'en apercevoir, lui qui ne rompait pas réellement avec la tradition et estimait par conséquent que « l'art d'aujourd'hui doit pouvoir se justifier comme aboutissant logique de l'art d'hier ⁵⁷ ». A cette différence près que, puisqu' « il est vrai que l'esprit se déplace toujours à tâtons, mais aussi toujours en avant ⁵⁸ », s' « il appartient au poète, à l'artiste, d'approfondir le problème humain sous toutes ses formes », « c'est précisément la démarche *illimitée* de son esprit en ce sens qui a une valeur potentielle de changement du monde ». Le mode

particulier de connaissance proposé par le surréalisme était sa seule nouveauté et c'est lui qui justifiait la confiance que Breton plaçait dans les « puissances d'émancipation de l'esprit et de l'homme ⁵⁹ ».

On est donc bien loin de ce que proposèrent les futuristes russes, qui lièrent la transformation des mentalités à la remise en question radicale de la production et de la communication esthétique. On peut alors se demander s'il convient vraiment de regretter que Breton n'ait pas eu connaissance de leur réflexion sur les problèmes qui le préoccupaient lui aussi. Sur le rôle de l'écrivain et de l'artiste dans la société, leurs positions sont identiques. Leur croyance au pouvoir qu'aurait l'artiste de transformer les hommes est la même. Mais l'antagonisme de leurs conceptions de la littérature et de l'art est d'autant plus manifeste et importante que, comme tous l'ont bien vu, c'est alors que pour la première fois l'« art d'imitation » est remis en question et que seul l'un des deux mouvements le remplace effectivement par un « art d'invention ». Si l'on ajoute à cette divergence fondamentale l'intransigeance de l'un et des autres on peut douter que leur rencontre ait pu rendre possible l'internationalisme de l'art révolutionnaire dont on aurait pu rêver.

Université Paris-III

NOTES

1. A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?* Bruxelles, 1934.
2. A. Breton, « Position politique de l'art aujourd'hui », conférence prononcée le 1^{er} avril 1935 à Prague, *Position politique du surréalisme*, éd. Béliabaste, p. 19.
3. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 41.
4. « Proletkult », *Action poétique*, n° 59, p. 246.
5. *Ibidem*, p. 140.
6. *Ibidem*, p. 142.
7. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 41.
8. A. Breton, « Du temps que les surréalistes avaient raison », Béliabaste, pp. 96-97.
9. « Proletkult », *op. cit.*, p. 198.
10. A. Breton, « Légitime défense », in *Point du jour*, coll. « Idées », p. 35.
11. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 17.
12. « Proletkult », *op. cit.*, p. 199.
13. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 17.
14. *Ibidem*, p. 21.
15. « Qui prévient LEF? », *LEF*, 1923, n° 1, p. 10 (en russe).
16. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, coll. « Points », p. 69 (document communiqué à M. N. par Raymond Queneau).

17. S. Tretiakov, « D'où et vers où ? », *LEF*, 1923, n° 1, p. 197 (en russe).
 18. *Ibidem*, p. 194.
 19. M. Levidov, « Sur le futurisme, article nécessaire », *LEF*, 1923, n° 2, p. 9 (en russe).
 20. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 20.
 21. S. Tretiakov, « D'où et vers où? », *op. cit.*, p. 109 et p. 202 (en russe).
 22. A. Breton, réponse à l'interview de *Halo-Noviny*, *op. cit.*, p. 56 et 57.
 23. A. Breton, réponse à l'interview de *Indice*, *op. cit.*, p. 63.
 24. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 58.
 25. V. Maïakovski, *Œuvres complètes*, Moscou 1955-1961, t. 1, p. 296 (en russe).
 26. A. Breton, « Légitime défense », *op. cit.*, p. 41 et p. 42.
 27. V. Maïakovski, *op. cit.*, p. 296.
 28. *Ibidem*, p. 297.
 29. *Ibidem*, p. 297.
 30. A. Breton, réponse à *Indice*, *op. cit.*, p. 62.
 31. O. Brik, « Pour la politique », *Nouveau LEF*, 1927, n° 1, p. 20 (en russe).
 32. A. Breton, « Sur la littérature prolétarienne », *Point du jour*, p. 110.
 33. N. Pounine, « Des monuments », *Art de la Commune*, n° 14, avril 1919 (en russe).
 34. A. Breton, *Flagrant délit*, J.-J. Pauvert, 1964, pp. 143-144.
 35. A. Breton, *Misère de la poésie (L'affaire Aragon devant l'opinion publique)*, Ed. Surréalisme, 1932.
 36. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 27.
 37. *Ibidem*, p. 26.
 38. *Ibidem*, p. 28-29.
 39. *Ibidem*, p. 29 et p. 30.
 40. O. Brik, « Ce qu'on appelle la méthode formelle », *LEF*, 1923, n° 1, p. 214 (en russe).
 41. A. Breton, réponse à *Indice*, *op. cit.*, p. 80.
 42. O. Brik, cité par A. Kroutchonyk, *L'agit-LEF de Maïakovski, Asséev, Trétiakov*, Moscou, 1925, p. 11 (en russe).
 43. A. Breton, réponse à *Halo-Noviny*, *op. cit.*, p. 55.
 44. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 30.
 45. N. Pounine, « Sur la forme et le contenu », *Art de la Commune*, n° 18, 6 avril 1919 (en russe).
 46. N. Pounine, « Art prolétarien », *ibidem*, n° 19, 13 avril 1919 (en russe).
 47. N. Pounine, « Des monuments », *ibidem*, n° 14, 9 mars 1919 (en russe).
 48. N. Pounine, *le Monument à la Troisième Internationale*, Pétrograd, 1920, p. 4 (en russe).
 49. A. Breton, « Discours au Congrès des écrivains », *op. cit.*, p. 81.
 50. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 19.
 51. *Ibidem*, p. 38.
 52. *Ibidem*, p. 45.
 53. *Ibidem*, p. 43. La mise entre crochets de « pré » est de Breton.
 54. A. Breton, réponse à *Halo-Noviny*, *op. cit.*, p. 54.
 55. A. Breton, « Position politique... », *op. cit.*, p. 44.
 56. A. Voronski, *Articles de critique littéraire*, Moscou, 1963, p. 123 (en russe).
 57. A. Breton, réponse à *Halo-Noviny*, *op. cit.*, p. 57.
 58. A. Breton, « Discours... », *op. cit.*, p. 77.
 59. *Ibidem*, p. 80 et p. 81.

« ODILE » DE RAYMOND QUENEAU: DE LA POLÉMIQUE A LA POÉTIQUE

Claude DEBON

Curieusement, l'association obligée du roman de Queneau, *Odile*, publié en 1937, à l'aventure surréaliste, contribue à sa marginalisation. Réimprimé en 1969, il était, avec *Gueule de Pierre* et *les Temps mêlés*, les deux premières versions de *Saint-Glinglin*, introuvable en librairie, jusqu'à sa toute récente réimpression (1982).

Je rappelle pour mémoire des faits bien connus, à l'appui de la remarque précédente : les déclarations de Queneau lui-même dans sa conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes où il reconnaît en nonnand *qu'Odile* est et n'est pas un roman à clef, et confinne son aspect polémique par l'intention déclarée d'en finir avec les enchantements maléfiques du surréalisme à travers un texte d'exorcisme : « J'ai d'abord eu une réaction violente, une détestation passionnée, je n'ai commencé à m'en débarrasser qu'en écrivant un roman qui s'appelle *Odile* [...] il manifeste un refus total de l'atmosphère surréaliste ¹. » Ensuite la forme exceptionnelle dans son œuvre de ce roman à la première personne (auquel il faudrait tout de même adjoindre *Chêne et Chien*, roman en vers contemporain d'*Odile*), d'une seule coulée verbale qui se paie l'audace de ne distinguer en 185 pages aucun chapitre, de ne faire aucune pause, et d'enchaîner prologue et récit dans un même paragraphe: « [...] C'est ainsi que se termine le prologue. Je me trouve ensuite à Taza [...] » (Gallimard, 1969, p. 14). Carol Sanders a montré récemment ² qu'une telle for-

me n'exclut pas la structure - comme le confirment les notes préliminaires du roman avec la partition en 12 sections plus le prologue et le final. Il est vrai que les premiers lecteurs des romans de Queneau n'ont pas vu non plus la structure cachée de ses autres romans, avant qu'il ne la dévoile lui-même. Il s'agit même en l'occurrence d'une structure ternaire, contrairement à l'affirmation de Sarane Alexandrian³. La prière d'insérer indique en effet la division tripartite du roman à travers les indications de lieux: « Maroc, Paris, Grèce », qui correspondent à des étapes spirituelles. Il n'empêche que l'effet produit par cet immense monologue, troué de zones d'ombres, et accédant peu à peu à la clarté hellénique, ne peut se comparer à celui des autres romans et repose sur une composition beaucoup plus poétique que mathématique.

Pourtant ces deux aspects originaux n'ont pas frappé dans l'ensemble la critique d'accueil, inégale et parfois même franchement hostile, ou pire, à côté. Trois comptes rendus seulement identifient, et encore vaguement pour le premier, la cible surréaliste. André Billy, dans *l'Œuvre* (5 septembre 1937), subodore l'aspect allusif du roman: « *Odile* comporte vraisemblablement une clé et même plusieurs. Bien que l'action en soit située pour la plus large part aux environs de la Bourse et de la place de la République, je serais bien étonné si les habitués de la place Saint-Germain-des-Prés n'y découvraient pas maintes allusions à des personnes et à des faits de leur connaissance. » Mais il ne boude pas le « plaisir que [lui] ont causé le dandysme antisocial et l'impertinence intellectuelle de M. Queneau. » Le deuxième à déchiffrer, clairement cette fois, les allusions du texte est Joë Bousquet, dans une critique virulente qui n'étonnera pas: signataire du tract de solidarité avec A. Breton après la publication de *Un cadavre*, où R. Queneau s'était « illustré » avec la verveur que l'on sait, il éreinte sept ans après l'ancien ami devenu transfuge:

R. Queneau s'est diminué en écrivant Odile. Mais c'est justement, m'objectera-t-on, ce qu'il a voulu. Or un romancier appartient aux valeurs qu'il a créées. Nous n'avons que faire de ses complexes d'infériorité. Odile est un livre pâle et méchant avec des sueurs de faiblesse. C'est la peinture d'un groupe d'avant-garde où R. Queneau a figuré et a même joué un rôle. Mais on ne voit pas comment, pas plus qu'on ne comprend pourquoi il en est sorti. Il dit tout, sauf l'essentiel.

Aussi va-t-on d'étonnement en étonnement dans un livre mou, écrit par quelqu'un qui semble avoir fait le vœu

de ne pas se servir de ses qualités. Les personnages n'ont aucune qualité. On ne peut les aimer, ni les détester. Ils sont faits avec ce que voit d'eux un passant.

Une fois de plus nous est administrée la preuve que, doué pour créer des types et apte à faire surgir un monde psychologique de la plus furtive rencontre, le romancier, par contre, a le privilège de ne rien comprendre à ce qu'il connaît, R. Queneau a-t-il été vraiment l'ami de ceux qui lui furent si étrangers?

Au moins l'amitié saisit-elle les ridicules, et les personnages d'Odile, malgré les efforts de l'auteur, en sont dépourvus ⁴.

Ce compte rendu est d'une rare mauvaise foi: les ridicules d'Anglarès et consorts ne sont que trop visibles. Mais, paradoxalement, il met en évidence une qualité très neuve du roman: l'enregistrement passif du réel, sans psychologisme, son caractère *étranger*, qui tournent finalement à l'avantage d'une écriture romanesque d'avant-garde. E. Kinds, dans *Combat* (Bruxelles, 31 juillet 1937), est le plus perspicace et objectif:

«Un document sans prétention mais qui ne manque pas d'intérêt, sur l'atmosphère morale des années 1928-1929 et une évolution qui ne représente pas un cas exceptionnel », écrit-il au terme d'un compte rendu moins restrictif que la conclusion et qui a reconnu «aisément dans Anglarès le chef d'une célèbre école poétique ». Il est dommage cependant que le critique s'en tienne à l'aspect circonstanciel du roman, sans voir ses autres dimensions. Les autres comptes rendus au mieux sont sensibles à la fantaisie et à la cocasserie ⁵, au pire dénaturent la portée de l'émergence du héros en prenant à la lettre le retour au banal et en l'assimilant à une conversion bourgeoise: Véra Wollman écrit dans *Les Nouvelles littéraires* du 24 juillet 1937: «Ce n'est qu'à la suite de péripéties troublantes qu'il accepte de sentir et de penser comme tout le monde, et ce sont, certes, là les plus belles pages de ce livre inégal. [...] La vie a eu raison de Roland Travy comme, en fin de compte, elle a toujours raison de nos ambitions et de nos rêves, quand ceux-ci nous portent à sortir de son cercle magique qui est sans issue. » E.L. dans le *Bulletin des lettres* (Lyon, 25 juin 1937), entonne le même chant: « [...] la confession finit par l'aveu d'un retour à une conception plus naturelle - ou plus bourgeoise - de la vie [...] » Passons enfin sur les mises en garde contre l'immoralité d'*Odile*, rangé dans les «romans de mauvaises mœurs ⁶ ».

Préjugés de chapelle, d'église, psychologisme et moralité, lecture partielle et partielle finissent par peser lourd sur un roman qui mérite mieux, et que seul le recul du temps nous

permet peut-être de lire en sympathie. Queneau lui-même nous a suggéré de dépasser l'aspect polémique du roman: «[...] il n'est pas question que de ça 7» (de la liquidation du surréalisme). Il y a bien du règlement de compte dans *Odile*, mais il y a mieux et plus, beaucoup plus.

Jean Queval a bien mis l'accent sur la trame essentielle du roman: «Honnêtement il s'est demandé ce qu'il fabrique donc icigo; il s'est répondu, et se répondant s'est trouvé; c'est tout le livre, que nulle vanité n'altérera. Un passage par conséquent; une ascension vers un «quelque chose ou presque 8». Typique Bildungsroman, roman des illusions perdues, mais accession à l'appréhension du réel plutôt que conversion au principe de réalité, tel apparaît en effet ce roman pré-existentialiste où le moi d'abord englué et victime de la mauvaise foi finit par émerger grâce à sa reconnaissance par autrui: c'est Odile qui le nomme pour la première fois par son prénom (p. 143).

Comme tel, il participe de la vaste entreprise de reconstruction du moi qui succède au premier roman de Queneau, *le Chien-dent*. La psychanalyse aidant (?), il s'agit de bâtir le roman familial, aussi bien dans *Gueule de Pierre* que dans *les Derniers Jours* ou *Chêne et Chien*. Si l'autobiographie domine ces productions, il s'agit bien sûr d'autobiographie toute spirituelle, dans laquelle les faits vécus sont plus ou moins recomposés en vue d'une signification qu'ils n'ont prise qu'après coup. Dans le cas d'*Odile*, s'il est indéniable que Roland Travy est un double du romancier et Anglarès un écho de Breton, le détail de la chronologie romanesque et des personnages est loin de s'ajuster parfaitement au vécu. La prière s'insérer date l'action du roman: 1926-1928. Est-il besoin de rappeler que la rencontre de Queneau avec le groupe surréaliste a précédé son service militaire et que, s'il s'est bien marié en 1928(avec une Janine qui ne ressemble guère à Odile), c'est seulement en 1932 qu'il part en Grèce et qu'il découvre véritablement sa voie dans l'écriture? On n'insistera pas sur cette volontaire mise en perspective d'un destin, sauf pour renoncer, comme nous y invite Queneau lui-même, à faire un travail de serrurier face aux fameuses clés du livre. Une note du dossier préliminaire, en date du 6 octobre 1935, indique: «éviter à tout prix le roman "à clef" / laisser le personnage du maître se développer" en liberté" c'est-à-dire dans tout sens différent de celui de la "clef". » Il s'agit en effet dans le roman non de faire des portraits de personnages connus, mais également de mettre en perspective les traits saillants d'une époque intellectuelle, de les mettre en scène dans leur rapport avec le héros-narrateur, à partir d'un événement collectif, la guerre du Maroc, qui a compté dans l'évolution du mouvement

surréaliste. L'hésitation sur les titres, d'abord un aristophanesque «Les nuées occidentales», puis «Idylle», enfin «Odile», manifestent le déplacement de l'intérêt des autres à elle, des idées à l'amour».

Ainsi *Odile* n'a rien, *stricto sensu*, d'un pamphlet. En revanche, il dégage de manière caricaturale les lignes de force de l'atmosphère intellectuelle, appréhendée en surface, qui régnait dans le groupe au moment de prendre des engagements dans le parti communiste à la veille de 1930. Une étude comparée du vocabulaire du *Second Manifeste* et de celui prêté à Anglarès dans *Odile* montrerait sans peine les parallélismes. Les relations féminines, les exclusions et reprises, les cérémonies autour du maître, etc., ont alimenté l'histoire du surréalisme. L'effet de caricature provient du choix, de l'accumulation et de la juxtaposition des comportements les plus superficiels, délestés de leurs fondements théoriques et psychologiques ainsi que des œuvres vives; à quoi s'ajoute un procédé caractéristique de l'humour qui consiste à tirer toutes les conséquences logiques d'un fait ou d'un comportement, qui basculent dans l'absurde: ainsi du fameux «inconscient mathématique» ou des dénominations des innombrables sectes que veut rallier Anglarès. La parodie enfin est menée de main de maître dans l'interprétation du texte automatique admirablement recomposé par Queneau (p. 51), et qui ne craint pas de se terminer par trois alexandrins à résonance racinienne; parodie aussi, et quelque peu anachronique, de la trouvaille d'objets dans la scène savoureuse du caillou-crocodile.

L'essentiel cependant n'est pas là. Ce qui frappe dans l'évocation d'Anglarès et de ses disciples, c'est son aspect théâtral. La prière d'insérer semble annoncer une pièce de théâtre:

DRAMATIS PERSONAE

TRAVY (Roland) : mathématicien, ou qui 'croit l'être

SAXEL: poète, ou qui croit l'être

S... et OSCAR: gangsters (*sic*), ou qui croient l'être

ANGLARES: prophète, ou qui croit l'être

VACHOL, CHENEVIS: Yes-men (ou beni oui-oui)

Vincent N.

G... : communiste

MOUILLARD: spirite

DORIOT: orateur

Le Commandant, commandant la P.M. du Maroc

Soldats de l'armée d'Afrique

Maquereaux

Ombres diverses

ODILE

ELISA: médium, puis non-médium

Une comtesse

Prostituées

Ombres diverses

La définition des personnages, l'italique, la mention des « ombres diverses » déréalisent le roman et suggèrent un monde de l'apparence, un théâtre d'ombres. c'est aussi ce que provoque la technique narrative, grâce à un emploi très original du présent, qui feint d'abord d'associer le temps du discours au temps du récit: « Lorsque cette histoire commence, je me trouve sur la route qui va de Bou Jeloud à Bad Fetouh en longeant les murs de la ville. Il a plu... » (p. 7), comme si les deux marchaient de pair à la pointe du temps. En réalité, le narrateur dévoilera plus tard qu'il s'agit d'un récit rétrospectif d'événements vieux de dix ans, qui n'ont laissé dans sa mémoire que des « phases de lumière et d'obscurité » (p. 11): « C'est à peine si je peux retrouver dans ma mémoire des reflets de visage et des ombres de noms. Il y a de cela dix ans. Ecrire ainsi, c'est évoquer les morts. » Il y a bien de la *nekuia* dans ce roman fantomatique. Le jeu subtil des temps permet de faire surgir des plages plus claires dans la forêt embroussaillée de la mémoire. Mais l'aspect onirique du récit contamine l'évocation des personnages, et du héros, qui semblent se mouvoir dans un rêve ouaté, dans l'inconsistant. Le thème récurrent de l'ombre (« je sortais peu à peu de l'ombre », p. 57) redouble le caractère nébuleux des hommes et des événements, indiqué également par le titre antérieur: « les Nuées occidentales ». La technique ne vise pas seulement l'établissement d'un climat onirique, mais concrétise le grief fondamental porté, au-delà des personnalités, contre le surréalisme: son aspect faux et charlatanesque, sa propension à l'hystérie, son comportement ostentatoire, son infantilisme qui le fige dans l'apparence d'une comédie mal jouée: « Comment dire l'origine de l'évolution de mes rapports avec tels ou tels, alors qu'ils ne m'apparaissent plus maintenant que comme des automates légèrement flexibles légèrement fléchis, comme des marionnettes dont les côtes se soulèveraient pour singer une respiration humaine. Ces mots d'automates et de marionnettes ne sont pas là pour déprécier des hommes qui se sont effacés de ma vie: de moi-même alors je n'ai plus aujourd'hui que l'impression d'objet de foire, d'exhibition médiocre et ralentie de je ne savais alors quelle réalité. Que ces hommes fussent vivants, et moi-même, comment le nierais-je? Rien de ce qu'ils ont fait qui ne me paraisse maintenant mal joué » (p. 54). C'est de ce

malaise, si pré-sartrien encore, que tente de se libérer Roland Travy, par des chemins qu'il nous faut maintenant examiner¹⁰.

Trois scènes se succèdent dans le roman: le Maroc, Paris, la Grèce. Il ne serait pas trop difficile de lire ici une structure mythique et la voie d'une initiation. Mais laissons cet aspect trop évident et banalisé, pour nous attacher à la solution poétique qui préside à l'anabase du héros: ce ne sont pas les mathématiques qui vont le faire passer de l'ombre à la lumière: elles aussi, du moins dans l'usage qu'en a fait Travy, seront renvoyées à l'illusion: « je jouais aux mathématiques » (p. 163). La lumière viendra, par à-coups, de l'élucidation d'une image, l'amour et l'amitié aidant: celle de l'Arabe qui préside à la naissance spirituelle du héros: « Devant moi un Arabe immobile regarde la campagne et le ciel, poète, philosophe, noble. C'est ainsi que cette histoire commence » (p. 7). Cette vision va revenir, à intervalles irréguliers, dans le texte, provoquant parfois comme une illumination, « des étincelles dans la tête » (p. 34), en même temps que des courts-circuits dans le récit. La (ré) solution apparaît seulement en Grèce, à Glyphada, lors d'une promenade jusqu'au théâtre: « Nos yeux s'ouvrent. C'est un théâtre: le Théâtre. La scène prolongée par les montagnes se situe exactement à l'horizon: au-delà il n'y a plus que le ciel, le ciel que rien ne tache, pas plus que l'œuvre de l'homme ne gâche la nature. Rien ne décline ici, rien ne dégrade, rien ne déchoit. Devant cette harmonie qui se propageait en vastes ondes je n'apercevais plus ni limites ni contradictions. Il me semble qu'à côté de moi venait se placer cet Arabe que j'avais rencontré un jour, là-bas vers l'Occident, sur la route qui va de Bou Jeloud à Bad Fetouh » (p. 181). Le renversement s'opère ici du théâtre-comédie au spectacle cosmique, au Monde, au réel: une belle sortie de la caverne. Conversion au réel platonicienne donc, et non marxiste, comme celle d'autres surréalistes dissidents. On cite souvent cette phrase *d'Odile*: « Je suis plus près de Platon que de Marx » (p. 94).

Mais il ne s'agit pas pour Roland Travy d'une simple prise de position philosophique. L'allégorie finale le touche de beaucoup plus près dans la mesure où le séjour en Grèce est pour lui d'abord la concrétisation de sa vocation d'écrivain. Jouant de l'ambiguïté des temps déjà notée on le voit censurer ses débuts dans la métaphore: « Je creusais un fossé, avec des malices cousues de fil blanc. Il y avait de quoi rire: creuser un fossé avec des malices cousues de fil blanc. Je ne trouvais pas brillants mes débuts dans la métaphore. Il y avait de quoi rire, mais après tout pourquoi rire? » (p. 167). A son retour de Grèce, il note: « J'emportais avec moi la promesse d'une signification: œuvre

commencée dans l'île» (p. 184). L'ambiguïté là encore de l'apposition où l'on peut lire «œuvre» comme le redoublement de l'expression précédente, ou au sens plus précis de «une œuvre» qui se référerait anachroniquement au *Chiendent* ouvre sur la véritable réalité découverte au long de cet itinéraire: la littérature, mieux, ce pays du tiers non exclu qu'est la poésie, toujours revendiquée par Queneau même dans son œuvre romanesque. C'est elle au demeurant qui gouverne *Odile*, récit poétique, comme on a déjà essayé de le montrer et comme le confirmeraient bien d'autres aspects du texte: les ellipses, le caractère indéfinissable de l'origine de certaines séquences (p. 34, par exemple), l'adresse parfois hagarde à un narrataire non identifiable (« Tu t'en souviens », p. 34), les redoublements, le jeu des métaphores.

Jeu aussi savant de l'écriture qui, phénomène relativement exceptionnel dans l'œuvre de Queneau, accorde une grande attention à la ponctuation: «la ponctuation de ce livre a été particulièrement soignée; on la recommande à l'attention des spécialistes », peut-on lire dans une note préliminaire. Elle mériterait en effet à elle seule une étude, tant elle forme à la fois, à travers un emploi distant de celui du code, l'indice de la littérarité du texte, et un signe non conventionnel. Par exemple: «Oh! dis-je en mettant des points de suspension au bout» (p. 20). Roland et Odile contractent un mariage blanc et vont ensuite au restaurant avec leurs amis. L'un d'eux « insista pour que nous prissions des huîtres chères et des vins rares, et ne faisait ni ne disait rien qui ne contribuât à donner à ce repas un petit air nuptial: mais intime» (p. 161-162). Les convives ne connaissent pas les conventions des nouveaux mariés. Le « nuptial» est donc un manque de tact involontaire. Les deux points proposent cependant une autre explication plus profonde: au-delà de la convention, la réalité des sentiments que se portent Odile et Roland, vécue encore sur le mode ironique.

Si *Odile* ne peut donc passer pour un pamphlet anti-surréaliste, ce roman a sa place dans l'histoire spirituelle du mouvement et marque historiquement l'effort d'anciens disciples pour se libérer d'un envoûtement ressenti après coup comme une comédie, pour accéder au réel, apprendre à voir. Le chemin de Queneau passe par Platon, non par Marx, par la Grèce, symbole à la fois de la lumière, de la raison et de l'harmonie mathématique. Mais il reste un itinéraire plus poétique qu'intellectuel, une conversion de la sensibilité à l'amour, à l'amitié, à l'autre, au Monde, plutôt qu'à une théorie. Il est troublant en effet de voir comment au bout du compte *Odile* est une parfaite revendication et illustration des valeurs surréalistes: la poésie, la liberté et l'amour, mais rendus volontairement à leur *banalité* (non à la

bourgeoisie qui ne les connaît pas), démythifiés, si le mythe se fait mythomanie. Ainsi se trouve assez bien dégagé un aspect fondamental du surréalisme évidemment lié à la personnalité de Breton: il fut moins le promoteur de valeurs finalement bien anciennes (1) que son promoteur hystérique: celui qui ne peut les vivre que sous le regard d'autrui, dans une violente mise en scène et une tension contagieuse. Qu'on me fasse la grâce de ne pas voir ici un jugement de valeur: l'hystérie a du bon: ce sont d'ailleurs Breton et Aragon qui l'ont dit les premiers. C'est cela que Queneau a refusé, non pour devenir un bourgeois, mais pour assumer sa propre forme de liberté et devenir un grand écrivain: qui s'est toujours, à une exception (un ratage?) près, détourné du théâtre.

Université de Nantes

NOTES

1. *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Idées/Gallimard, 1965, pp. 37-38.
2. Intervention au Colloque de Verviers, août 1982, à paraître dans la revue *Temps mêlés*.
3. S. Alexandrian, *le Surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974, p. 436.
4. *Cahiers du Sud*, novembre 1937.
5. A.E. dans *le Populaire*, 15 juin 1937; Anon. dans *Marianne*, 23 juin 1937; Pierre Loewel dans *l'Ordre* du 28 juin 1937: « Roman alerte et d'une cocasserie bien attirante. »
6. E. Dupuis dans *la Revue des auteurs et des livres*, novembre 1937 et Ch. Bourdon, dans *la Revue des lectures* du 15 août 1937.
7. Article cité, *ibid.*
8. Jean Queval, *R. Queneau*, « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1971, p. 60.
9. Il me paraît un peu imprudent de mettre, comme le fait S. Alexandrian, *op. cit.*, p. 340, un ou deux noms sur les personnages, qui assument surtout des fonctions. C'est Saxel qui introduit R. Travy dans le groupe et il pourrait tout aussi bien être identifié à Pierre Naville. Il est difficile de voir en B. Péret et Eluard des « Yes-men », alors qu'un Max Morise passait pour tel. Enfin, Vincent N., sans qualité, c'est-à-dire sans défaut, pourrait bien représenter au moins l'esprit de Prévert, fidèle surtout à l'amitié, comme l'a souligné Queneau lui-même, dans *Bâtons, Chiffres et Lettres*, *op. cit.*, p. 252.
10. Si ce malaise semble propre à la sensibilité de Queneau, l'accusation de fausseté est un leitmotiv des accusations contre Breton, en particulier dans *Un cadavre*, et sous la plume de l'ami Prévert: « Il ne pouvait jouer sans tricher » (cité dans M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Le Seuil, 1964, p. 302).

OSIRIS ANARCHISTE LE MIROIR NOIR DU SURREALISME

Ulrich VOGT

*Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu [...],
c'est dans le miroir de l'anarchisme* ¹.

Cette profonde unité entre surréalisme et anarchisme, voire l'identité du monde libertaire et du monde surréaliste ², suggérée par Breton, me semble beaucoup plus marquer la position politique du surréalisme que toutes les querelles, ruptures et accords avec le Parti communiste, l'opposition de gauche de l'entre-deux-guerres ou d'autres mouvements politiques. En fait, la collaboration avec les milieux libertaires n'est pas de longue durée et, surtout, elle est beaucoup moins spectaculaire que l'adhésion au P.C.F.; voilà ce qui explique peut-être le peu d'intérêt que portent les critiques à cet aspect fondamental de la pensée surréaliste et de son histoire ³.

Au mois d'octobre 1951, une « Déclaration préalable » signée par les membres du groupe, ouvre une série de contributions au *Libertaire*, hebdomadaire de la Fédération anarchiste, sous le titre « Ce que pensent, ce que veulent les surréalistes ». Cette « rencontre anarchiste-surréaliste ⁴ » cessera cependant moins de deux ans plus tard. Il n'en résultera pas pour autant une rupture comme cela fut le cas une vingtaine d'années plus tôt face aux communistes.

Lors d'une réflexion sur les rapports anarchisme-surréalisme, Breton se pose la question:

Pourquoi une fusion organique n'a-t-elle pu s'opérer à ce moment [sc. de la genèse du mouvement; U.V.] entre éléments anarchistes proprement dits et éléments surréalistes? J'en suis encore, vingt-cinq ans après, à me le demander. Il n'est pas douteux que l'idée de l'efficacité, qui aura été le miroir-aux-alouettes de toute cette époque, en a décidé autrement ⁵.

Retraçons d'abord, avant d'essayer à notre tour de proposer une réponse à cette question, les relations historiques et les affinités implicites entre ces deux mouvements de la pensée libre.

RAPPORTS DU SURREALISME AVEC L'ANARCHISME

D'après les informations de Marguerite Bonnet ⁶, Breton a été influencé dans sa jeunesse par les théories libertaires; bien que l'on sache qu'il a lu assez régulièrement des périodiques anarchistes, il est toutefois difficile d'en conclure une connaissance profonde des théories libertaires. Néanmoins, il a dû connaître au moins *Qu'est-ce que la propriété?* de Proudhon, qu'il propose pour « la bibliothèque idéale » de Jacques Doucet ⁷. Lui-même évoque dans *Arcane 17* cette impression qu'a faite sur lui l'apparition de drapeaux noirs lors d'une manifestation en 1913. Aragon, qui se fait traiter d'anarchiste par Marcel Fourrier pour avoir montré son dédain face à la Révolution d'Octobre ⁹ et qui applaudit « ensemble avec les anarchistes » à l'assassinat d'un des leaders de l'Action française par Germain Berton ¹⁰, s'inspire dans son texte (« Lorsque tout est fini ») de l'histoire de la Bande à Bonnot ¹¹, Desnos aurait d'ailleurs fréquenté d'anciens membres de ce groupe terroriste ¹². Breton, de son côté, admire le terroriste Emile Henry pour son attitude morale, son refus de tout compromis devant le tribunal qui le condamna en 1894 à la peine capitale ¹³. Malgré ces sentiments de parenté, qu'atteste aussi Victor Crastre ¹⁴, on cherchera en vain plus de références explicites aux courants libertaires de l'époque ¹⁵. Certes, l'introduction au manifeste (« La Révolution d'abord et toujours ») mentionne Stirner et Proudhon parmi les ancêtres révoltés, et Breton exige l'abolition des lois contre les anarchistes ¹⁶; mais excepté une notice à l'occasion des manifestations contre le jugement de Sacco et Vanzetti ¹⁷, *la Révolution surréaliste* et *le Surréalisme au service de la Révolution* passent sous silence des événements qui auraient dû retenir leur intérêt: ainsi la fuite de Nestor Makhno après la défaite de la Makhnovtchina en URSS et la mort de ce fameux anarchiste en 1934 à Paris où il vivait

depuis les années vingt; ainsi le procès à Paris contre les anarchistes espagnols Ascaso, Durruti et Jover, *qui* a passionné le public jusqu'à leur libération en 1927. Les tendances et sympathies libertaires des dadaïstes et des premiers surréalistes reposent plutôt sur un sentiment flou de solidarité affective que sur de véritables considérations politiques.

L'adhésion au P.C.F. en 1927 marque à l'inverse une distanciation de fait à l'égard des tendances libertaires latentes. Les nouveaux membres du parti se hâtent de proclamer leur accord avec les principes du marxisme-léninisme et ne se font pas faute d'attaquer l'Union anarchiste parce que celle-ci avait pennis à un prêtre de prendre la parole pendant un de leurs meetings. Malgré cela, le discours des auteurs de la brochure *Au grand jour* relève encore en grande partie d'un langage libertaire animé d'une haute exigence morale; ainsi la décision de militer au sein du parti serait-elle l'expression d'une « protestation pure » et de la défense « d'une vérité morale ». Par ce geste spectaculaire - qui répond à bien des exhortations antérieures à rallier le parti - les surréalistes sacrifient au « miroir-aux-alouettes » de l'efficacité leur non-conformisme absolu et cette certitude de savoir, de sentir que « la flamme révolutionnaire brûle où elle veut ¹⁸ ». L'apparente imminence - à cette époque - d'une Révolution mondiale sous la direction de la Troisième Internationale - tandis que les quelques actions spectaculaires des anarchistes attirent de moins en moins l'attention - influence sans doute cette disposition à renoncer aux réticences morales et à se subordonner à la discipline d'un parti.

Or sur la base d'un tel état d'esprit, il devient décidément impossible de rester membre d'une organisation, d'en supporter davantage les contraintes - surtout après toutes les escanouches et dissonances que l'on connaît - à partir du moment où le but final, l'avènement de la Révolution définitive auquel les avant-gardistes avaient sacrifié, est abandonné afin que l'on puisse aller gérer l'Etat bourgeois et défendre son patrimoine culturel. La formation de Contre-Attaque, en commun avec les « Souvariniens » autour de Georges Bataille, réagit violemment contre cette trahison du Front populaire. Quoique l'idéologie quelque peu confuse de ce groupe fasse preuve d'un autoritarisme virulent, il se dégage de ses appels à la spontanéité des masses et de ses exhortations à la morale révolutionnaire une mentalité qui est de nouveau beaucoup plus proche de l'anarchisme. C'est finalement à l'époque de la F.I.A.R.I. - organisation éphémère née de la collaboration des surréalistes avec l'opposition de gauche - qu'est revendiqué explicitement « un régime anarchiste ». Cependant, ce régime « de liberté individuelle »,

réclamé par Trotsky et Breton¹⁹, est réservé au domaine de l'expression artistique et littéraire, tandis que les domaines politique et économique devraient être assujettis à la dictature du prolétariat, proposition qui se trouve à l'opposé du postulat libertaire d'une libre fédération des communes en dehors de toute autorité étatique.

En fait, les sympathies politiques des surréalistes à partir des années trente se partagent entre trotskystes et anarchistes, que ce soit pendant la guerre d'Espagne - quand le groupe se solidarise aussi bien avec le POUM trotskyste qu'avec la FAI et la CNT anarchistes - ou par rapport à la gauche française après la Seconde Guerre mondiale. A cette époque coexistent au sein du mouvement des tendances trotskystes et des tendances libertaires²⁰. Mais, au moins en ce qui concerne André Breton, ces sympathies ne signifient point une identification avec les uns ou les autres. Au contraire, il tient à garder ses distances. Ce qui détermine, au fond, ses prises de position favorables aux partisans de la Quatrième Internationale et à ceux de la Fédération anarchiste, c'est le fait que les uns comme les autres se voient exposés à de nombreuses hostilités tant de la part de l'Etat que des communistes.

[...] j'ai été amené à dire, écrit-il en 1962, que je me refusais à voir des ennemis dans les trotskystes non plus que dans les libertaires. [...] Je suis ainsi fait que les persécutions qu'ils ont subies m'ont disposé une fois pour toutes en leur faveur et que je leur accorde jusqu'au droit de se tromper²¹.

Néanmoins, c'est pendant la coopération avec la Fédération anarchiste, entre octobre 1951 et janvier 1953, que Breton se trouve aux côtés des représentants de la pensée politique qui s'accorde le mieux à ses propres aspirations quant au domaine social.

En opérant un retour à l'anarchie, commente Marc Eigeldinger, le surréalisme rejoint l'esprit de ses origines, fait d'une indépendance souveraine et du refus de toutes servitude née de l'intérieur et de l'extérieur²².

SURREALISME ANARCHISTE

Il est impossible de vouloir concevoir une théorie cohérente de l'anarchisme.

J...[*gardez-vous bien*, dit Emile Henry dans sa lettre au directeur de la Conciergerie²³, *de croire que l'Anarchie est un dogme, une doctrine inattaquable, indiscutable [...]. Non; la liberté absolue, que nous revendiquons, développe sans cesse nos idées, les élèves vers des horizons nouveaux (au gré des cerveaux des divers individus) et les rejette hors des cadres étroits de toute réglementation et de toute codification.*

L'anarchisme ne saurait se réclamer d'une « doctrine », pas plus qu'il ne pourrait s'ériger en parti. En France, par exemple, existaient rien qu'en 1913 environ 150 groupements différents, alors qu'en 1971, il y avait entre 35 et 50 groupes représentés par 19 revues²⁴. Sous la dénomination d' « anarchisme » se rassemblent des courants aussi contradictoires que celui d'un individualisme à outrance selon Stirner et celui d'un collectivisme fédéraliste dans l'esprit de Kropotkine, celui d'une non-violence absolue autant que celui de la « propagande par le fait » terroriste. Par conséquent, le refus surréaliste, en 1947, de toute affiliation à une organisation politique s'adressant également aux anarchistes²⁵, ne pêche point contre la pensée libertaire. L'idée d'un déviationniste libertaire ou d'un hérétique anarchiste constituerait, d'ailleurs, un non-sens grotesque en soi. Se réclamer de l'anarchisme n'implique pas les obligations disciplinaires et idéologiques qu'exige un parti léniniste; inconcevable l'idée d'une organisation strictement hiérarchique de l'anarchisme: même et surtout à l'intérieur d'un regroupement libertaire, on tient à garder jalousement sa liberté²⁸.

Liberté absolue et sans bornes, voilà bien la notion-maîtresse de la philosophie libertaire; « nous [oo] revendiquons, s'écrie Kropotkine devant le tribunal correctionnel de Lyon, la liberté absolue, rien que la liberté, toute la liberté²⁷ ! » La liberté se trouve également au centre de la pensée surréaliste; L.J on peut dire que c'est la quête passionnée de la liberté qui a été constamment le mobile de l'action surréaliste²⁸. Elle représente pour l'éthique surréaliste une valeur en soi, force motrice qui stimule le geste fondamental du refus de l'attitude agressive du « non-conformisme absolu », d'où toutes ces déclarations de « guerre d'indépendance », ces appels à « l'insoumission totale » et « au sabotage en règle²⁹ ». Si cette volonté farouche de défendre la liberté anime l'esprit de sédition dans l'anarchisme comme dans le surréalisme, elle doit nécessairement se diriger contre toute tentative de domination.

Ce qui caractérise l'anarchisme avant tout, c'est son refus catégorique de l'Etat, non seulement de l'Etat bourgeois, mais

de toute organisation politico-économique répressive, donc aussi de l'Etat socialiste tel qu'il est préconisé par le précepte de la dictature du prolétariat. Voilà où se creuse le fossé principal qui sépare le marxisme de l'anarchisme. Le libertaire ne consent pas à subir cette nouvelle dictature qui, pour le marxiste-léniniste, constitue le but transitoire de la Révolution socialiste, l'étape nécessaire avant l'avènement de la société communiste. Bien que les surréalistes aient souvent invoqué une telle révolution - pendant qu'ils se déclaraient proches des communistes -, l'on connaît d'autre part les affirmations de Breton revendiquant l'ouverture sur un monde nouveau et libre et rappelant la dualité du fait de vouloir « transformer le monde » et « changer la vie ». En fait, c'est le nouvel âge humain qui l'intéresse beaucoup plus que l'établissement d'un nouvel Etat.

Le refus de toute domination sociale va de pair avec l'opposition acharnée contre l'Eglise. Bien que l'on puisse repérer certains courants empreints de religiosité parmi les diverses tendances anarchistes, il est légitime de considérer l'hostilité à l'Eglise (qui ne monopolise pourtant pas tout ce qui est religion) comme une composante essentielle de l'anarchisme. « Ni Dieu ni Maître », voilà le slogan libertaire par excellence que tout surréaliste peut faire sien.

Tout comme la pensée libertaire s'oppose à l'Etat, elle rejette tout parti centraliste, toute prétention d'un parti révolutionnaire à l'hégémonie.

Dans chaque Parti, écrit Stirner, qui défend son existence, les membres sont d'autant moins libres ou d'autant moins « uniques », ils sont d'autant plus privés d'individualité qu'ils se plient aux moindres désirs du Parti. [...] Le Parti n'est toujours pour lui [sc. l'Unique] rien d'autre qu'une partie. Il est de la partie, il prend part ³⁰.

La méfiance surréaliste par rapport au parti (communiste, en l'occurrence), qui se lit déjà dans « Légitime défense », devient hostilité de principe après le départ du P.C.

Qu'un parti politique prétende monopoliser l'entreprise de [la] transformation [du monde], dira Breton plus tard, ce n'est pas pour cela que j'accepterai de m'insérer dans son ordre idéologique qui se désagrège et d'en passer par ses moyens qui me répugnent. Je veux continuer à voir l'avenir de l'homme en clair et non dans la gigantesque ombre portée de cette casquette de bagne ³¹.

Il ira jusqu'à demander la suppression des partis politiques, déclarant que la non-appartenance à un parti est la condition indispensable pour l'action révolutionnaire³². Ce qui menace dans l'acceptation d'une discipline organisationnelle - au point de pouvoir démeriter de la liberté -, c'est le fait de «renoncer à s'exprimer personnellement» ce qui entraîne la « perte du sentiment de l'unique³² ». La soumission de sa « vie à un élément extérieur» - voilà comment les signataires de la brochure *Au grand jour* ressentent leur adhésion³⁴ - équivaut à l'aliénation d'un élan primordial qui pousse à l'action sociale et qui n'est autre que la révolte de l'individu. C'est bien dans cette conception de la révolte qu'il faut chercher le point de convergence principal des courants surréalistes et libertaire.

Il n'est point nécessaire, me semble-t-il, d'insister sur le rôle de la révolte chez Breton. N'écrit-il pas en 1926 que « la révolte seule est créatrice» et, presque dans les mêmes termes, dix-huit ans plus tard: «c'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière³⁵»? Pour Bakounine, les deux facultés fondamentales qui distinguent l'homme de l'animal sont celle de penser et celle de se révolter. Il définit la liberté non seulement sous un aspect positif mais aussi sous un aspect négatif, à savoir celui de « la révolte de l'individu humain contre toute autorité divine et humaine, collective et individuelle³⁶ ». La liberté - autant que la révolte -, loin d'être un état statique, est dynamique, un «*éréthisme* continu³⁷ ». Ce terme choisi par Breton³⁷ laisse bien entrevoir d'où provient cette disposition à s'agiter et à s'insurger constamment: le révolté est d'abord un être qui souffre, soit de privation ou d'indigence éprouvées dans son propre corps, soit de l'injustice et de l'hypocrisie de la société. Les actes terroristes des Ravachol, Henry, Vaillant - pour n'en nommer que parmi les plus connus de la fin du siècle dernier - témoignent d'un désespoir profond qui incite à défier et à mépriser toute norme sociale répressive. Le même désespoir est à l'origine des théories libertaires qui préconisent une destruction brutale, presque aveugle.

Pourtant, ceux qui en appellent si passionnément à la violence - ce qui a toujours préparé des nuits blanches aux bourgeois - ne sont pas des nihilistes; tout au contraire, le pessimisme libertaire qui nie tout droit d'existence à la société contestée, s'accompagne d'un optimisme à outrance qui attend, en particulier dans la pensée bakounienne, de la seule insurrection des masses l'avènement de l'utopie, l'éclosion spontanée d'un monde libre et harmonieux.

On a beaucoup discuté de « l'acte surréaliste le plus simple» dont parle le *Second manifeste*; ce qui est anarchiste dans

ce passage provocant, c'est bien la dialectique indissoluble d'une exigence morale, axée sur un avenir prometteur, et du «désespoir humain, en deçà duquel rien ne saurait justifier cette croyance (" en cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous "). Il est impossible de donner son assentiment à l'une et non à l'autre³⁸. » Ailleurs, Breton souligne « la conception d'une révolte et d'une générosité indissociables l'une de l'autre³⁹ ». Cet acte, c'est l'instant où le sujet, désespérant du mensonge et de sa propre impuissance face à l'injustice, s'élève au-dessus des autres pour les juger:

La violence. Expression même de ce besoin de justice suprême dont parle André Breton, dans son «Manifeste du surréalisme», et sans quoi, quelque chose, au plus secret de nous qui ne peut se tromper, affirme qu'il ne saurait y avoir de vie intellectuelle, morale⁴⁰.

L'impulsion première de l'action politique libertaire / surréaliste, allant du désespoir à l'espoir, relève d'une exigence éthique hautaine dont l'intransigeance est vitale; car qui ne ressent pas «ce besoin de justice suprême», ne peut être déchiré d'un si impérieux désespoir.

Or cet élan moral répugne au mot d'ordre d'efficacité qui demande la canalisation et l'instrumentalisation de l'énergie révolutionnaire; il y répugne puisque cela trahit la révolte pure - produit de la souffrance de l'Unique -, la volonté de se soustraire à tout moment à toute sorte de récupération et de domination.

Plus que jamais, en 1942, déclarent les «Prolégomènes à Troisième Manifeste du surréalisme ou non», plus que jamais l'opposition demande à être fortifiée dans son principe, et d'ajouter: [...] la résistance individuelle est la seule clé de la prison⁴¹.

C'est qu'à la base de la révolte se trouve l'individu qui constitue le centre même du jugement moral. Stirner, en faisant la différence entre révolution et révolte, définit la dernière comme «un combat contre ce qui existe [...]. Elle ne fait que libérer mon Moi de l'état des choses existant» (ein Herausarbeiten Meiner aus dem Bestehenden)⁴². Ceci revient à dire que le geste du révolté est alimenté par le souci permanent de soustraire à toute emprise pétrifiante le foyer moral de la révolte, c'est-à-dire la subjectivité. Cette garantie de survie pour la sub-

jectivité représente la catégorie fondamentale de la pensée politique bretonienne qui, loin de proposer un programme cohérent, insiste avant tout sur l'attitude morale du sujet, critère décisif de l'acte politique. Ignorer cet élément de la réflexion surréaliste - à l'origine également de tant d'exclusions justes ou injustes au sein du groupe -, c'est se méprendre à coup sûr sur ce qui est d'habitude appelé la «politique surréaliste».

Il faudrait se demander, en fait, si l'on peut vraiment parler ici de «politique». Toute entreprise politique demande, à long terme, une stratégie, demande surtout d'être prêt à assumer des compromis, ne serait-ce que dans l'effort d'adapter sa théorie aux exigences de la lutte quotidienne. L'utopie, elle, ne s'ingère pas dans la vie de tous les jours. Il est révélateur que l'influence de Fourier sur la pensée bretonienne s'opère justement à une époque où l'impact de la tendance libertaire amène le groupe à se réclamer «au grand jour» de l'anarchisme. L'idée de révolte et l'idée d'utopie, liées de façon dialectique, ne composent pas avec la notion de nécessité qui signifie, sur le plan de l'activité politique, le postulat de l'emploi fonctionnel et efficace des forces. La conception surréaliste-anarchiste entend plutôt par politique «subversion». Dans son essai d'échapper au dilemme de la compromission et de l'inefficacité⁴³, elle est obligée de fonder sa confiance en l'avènement organique et presque *ex machina* de l'utopie. La subversion ne propose pas de programme d'action qui puisse entrer en concurrence avec la stratégie qui se fixe un but, car une telle fixation doit nécessairement réduire l'horizon des possibilités à une seule priorité, donc pécher contre la liberté; la subversion, elle, est libre de ce genre de restrictions; pour elle, l'horizon du potentiel reste grandement ouvert. Cependant, elle s'avère incapable d'indiquer un chemin qui y mène.

Voilà les points de rencontre de ces deux volets de la «libre pensée intégrale⁴⁴» que sont l'anarchie et le surréalisme. Ce que j'aimerais appeler «surréalisme anarchiste» repose sur les fondements mêmes de la pensée libertaire, fondements qui constituent peut-être à travers la diversité des positions libertaires les liens de ce mouvement : à la fois le geste sauvage et intransigeant de la révolte, traduisant le désespoir et la souffrance, et l'optimisme illimité qui croit en l'utopie d'un monde meilleur. Ces deux éléments contradictoires et complémentaires fournissent également des points de repère au long de l'histoire surréaliste sans pour autant s'y situer exclusivement; tandis que la violence destructive marque avant tout le début du mouvement - phase dada et celle que Nadeau a baptisée la «période héroïque» -, l'optimisme utopique se manifeste par excellence

après la Seconde Guerre mondiale dans l'accueil fait à la théorie fouriériste et le soutien aux mondialistes de « Front humain ».

Or, la question s'impose de savoir pourquoi cette alliance anarcho-surréaliste s'est opérée si tard et pourquoi elle n'a pas atteint l'envergure qu'elle aurait dû - ou pu - atteindre, vu la parenté étroite des deux modes de pensée. Breton, de son côté, en avait imputé la responsabilité au « miroir-aux-alouettes » de l'efficacité (en revanche, le « miroir noir de l'anarchisme » est terne : il ne reflète pas d'illusions traîtres qui promettent le profit immédiat de l'engagement investi). Cela n'explique en fait qu'une moitié de la question soulevée. Pour comprendre - pour essayer de comprendre - ce décalage entre aspiration théorique et réalisation pratique du surréalisme anarchiste, il faut tenir compte des particularités de l'évolution théorique chez Breton.

MYTHE ET POLITIQUE

Sauvegarde jalouse de la liberté et de l'indépendance individuelle, sentiment idiosyncrasique et hautain de justice, valorisation d'un jugement moral et affectif, tendances à l'utopique et au subversif : ces composantes de la pensée surréaliste-anarchiste doivent nécessairement se heurter à la rigidité d'un parti communiste. L'esprit de discipline et d'utilité qui y règne dégage une odeur de compromis et de trahison latente au nez de ceux qui ne permettent pas d'autre motif pour l'action politique que celui de « la flamme révolutionnaire ».

Perseverance in any single course of political action would have been contrary in the long run to certain characteristics that were inherent in the very spirit of Surrealism, résume Robert Stuart Short. In the simplest terms : action, which was relative and contingent, was bound to betray the Surreal, which was absolute ⁴⁵.

Le fait de se réclamer de l'anarchisme exclut non seulement contrainte organisationnelle et obligation idéologique, donc la soumission de l'individu, mais il assure en même temps - du moins théoriquement - l'alliance avec les autres dans une unité organique et libre, les deux sources de l'énergie révolutionnaire étant justement pour l'anarchie⁴⁶, l'individu et la spontanéité des masses. C'est cette unité du Moi et de l'Autre qui se trouve au centre des idées sociales aussi bien qu'esthétiques de Breton; c'est la préoccupation constante de pouvoir atteindre la « subjectivité universelle » thématifiée dans *les Vases communicants*.

Pour toute œuvre d'art s'impose la question de la compréhensibilité, d'autant plus que l'esthétique surréaliste exige une authenticité subjective en dehors de toute codification normative. Comment donc peut s'effectuer l'accès d'autrui à l'expression artistique et littéraire? Le chemin de connaissance qui y mène passe par la reconnaissance affective basée sur la communauté d'un fonds primordial de symboles, c'est-à-dire du « trésor collectif⁴⁷ ». Breton décrit la création artistique comme la création de mythes personnels qui, à travers le surréalisme, se traduisent en mythe collectif. A ce niveau du processus créateur s'opère la communication de l'individu avec la collectivité. Cette thèse de la « création d'un mythe collectif⁴⁸ », on la trouve exposée de façon programmatique dans la brochure *Position politique du surréalisme* où Breton développe le règlement de comptes avec la politique culturelle des communistes. La coïncidence n'est guère fortuite, c'est plutôt un hasard significatif. C'est que l'éloignement des positions marxistes-léninistes permet, voire exige, la continuation de l'effort pour concilier le sujet avec le collectif sur un autre plan, celui du mythe.

Certes, la question de mythes et de mythologies a toujours eu ses répercussions dans les quêtes surréalistes, mais désormais, le discours bretonien se propose de contribuer à l'avènement d'un mythe nouveau⁴⁹. La « mise en scène » de quinze mythes sous le titre « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation », contenue dans *First Papers of Surrealism* qui accompagnent l'exposition de 1942 à New York, fait preuve de l'importance vitale que Breton attribue de plus en plus à ce problème. Cinq ans plus tard, l'exposition « Le Surréalisme en 1947 » confronte dans la « Salle des superstitions » le spectateur fasciné ou scandalisé avec la présentation de douze autels destinés à une célébration sacralisée d'êtres et d'objets qui sont « susceptible(s) d'être doués) de vie mythique⁵⁰ ». La conception de cette première grande exposition surréaliste après la Seconde Guerre mondiale part de la conviction

que les formes fragmentaires et éparses du désir collectif, qui reste un secret pour chaque être humain, tendent à un point de convergence unique et qu'à leur carrefour un mythe nouveau nous attend⁵¹.

Pour Breton, la tâche du nouveau mythe consiste à rétablir la communication entre l'inconscient individuel et l'inconscient collectif, à restituer une intuition perdue qui sache découvrir les secrets profonds de la Nature et ainsi retrouver le rapport

intime du Moi avec la Nature, du Moi avec l'Autre. Or, sur la supposition de l'identité partielle des inconscients collectif et subjectif - dans le sens d'une relation de *contenant* à *contenu*, qui seule pennet la compréhension affective de l'œuvre d'art - se fonde l'idée d'une fonction sociale du mythe, à savoir celle de coordonner les besoins de l'individu avec ceux des masses. Ce projet du nouveau mythe dans sa portée sociale comporte essentiellement deux perspectives complémentaires. D'un côté, il s'agirait de dénoncer les mythes négatifs qui traduisent le malaise de toute une époque - tel «l'homme-pichet» du temps de l'occupation⁵² - ou qui servent à aveugler les gens. Une telle «*intervention sur la vie mythique*» aurait pour tâche

*d'assainir [...] cette immense et sombre région du soi où s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres*⁵³.

De l'autre côté, il faudrait arriver à une projection de mythes positifs qui puissent servir, en quelque sorte, de symboles-guides; c'est dans les «Prolégomènes à un Troisième Manifeste du surréalisme ou non» que cette intention se trouve fonnulée de façon programmatique :

*Que penser du postulat «pas de société sans mythe social»; dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adapter, et imposer un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirable*⁵⁴ ?

Panni les nombreuses références mythologiques dans l'écriture bretonienne, il ya un thème qui suscite dans ce contexte un intérêt particulier : le mythe d'Osiris tel qu'il est repris dans *Arcane 17*. C'est un des rares cas chez Breton où un mythe n'est pas seulement évoqué, mais aussi relaté. Les images du texte se muent imperceptiblement jusqu'à s'insérer dans l'histoire d'Isis et Osiris, histoire qui suit de près la version de Plutarque⁵⁵ : L'épouse-sœur retrouve le dieu assassiné, puis le narrateur assiste à la récréation du corps mutilé. Par la suite, ce «mythe splendide⁵⁶» révèle sa signification pour le texte et au-delà du texte; il symbolise le dépassement prometteur de la souffrance et de la mutilation/aliénation, la nécessité de passer par la souffrance afin de pouvoir reconnaître le bonheur.

*Il faut être allé au fond de la douleur humaine, en avoir découvert les étranges capacités, pour pouvoir saluer du même don sans limites de soi-même ce qui vaut la peine de vivre*⁵⁷.

Osiris est un dieu noir: cette fonnule magique et initiatique promet la consolation pour le mal enduré, elle en signifie la sublimation. Or, une telle sublimation ne peut être atteinte si l'on se résigne au lieu de se révolter, car il est indispensable d'être « rebelle au malheur même ⁵⁸ ». C'est ici que l'on retrouve la dualité désespoir/espoir dont il était question à propos de l'anarchisme. « Le désespoir n'est pas stérile », écrit Breton et ailleurs: « la souffrance [...] est créatrice d'activité pratique ⁵⁹ ».

Cette dualité s'exprime par excellence dans la couleur noire qui a toujours fasciné les surréalistes ⁶⁰; si « la noirceur est toujours valorisée négativement ⁶¹ », elle connaît dans le surréalisme une modification signifiante : le noir est ambivalent, c'est la nuit des ténèbres autant que la « vraie nuit [...] suprême régulatrice et consolatrice », une « lumière noire ⁶² ». Il est significatif que Breton parle dans *Arcane 17*, après le passage du mythe d'Osiris, de la rébellion et de la révolte. Noir: le geste anarchiste qui, tout en étant animé du désespoir, espère tout de l'utopie; noire: la révolte qui fait confiance à un avenir lumineux; noire: la subversion qui ne cesse de douter et de détruire parce qu'elle puise sa force dans une impérieuse exigence morale.

La foi - libertaire - en une puissance de persuasion de la pureté morale ou de l'intelligibilité du projet utopique (comme il en existe particulièrement chez Fourier), peut bien paraître naïve, certes, mais est réconfortante et encourageante. C'est la certitude du « rien n'est plus en vain ⁶³ », que l'on retrouve au centre même du projet du nouveau mythe et de la *Neue Mythologie* (que les romantiques allemands - avant tout Friedrich Schlegel et Novalis - s'étaient proposé de créer). Une ambition de cette portée tend avant tout à ressusciter cette vieille vision du monde où chaque chose, chaque être était à sa place, où une cohérence signifiante embrassait toute manifestation de vie.

L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde « ouvert », bien que « chiffré » et mystérieux. [...] Le Monde n'est plus une masse opaque d'objets arbitrairement jetés ensemble, mais un cosmos vivant, articulé et significatif⁶⁴.

Le concept du hasard objectif - à l'opposé du gratuit absurde - renvoie exactement à cette idée d' « un cryptogramme indivisible que l'homme est appelé à déchiffrer ⁶⁵ », la reconnaissance ne se faisant pas à travers un processus analytique mais dans la fulguration d'un instant privilégié entre tous pourvu

que l'on soit disposé à capter les signaux. Ces «faits-glissades» et «faits-précipices» dont il est question dans *Nadja* désignent en fait le même phénomène que le philosophe Blumenberg appelle, en parlant du mythe, «momentane Evidenz⁶⁶ ». Puisque le monde du mythe repose sur la certitude que tout savoir est, de façon occulte, un déjà-su en puissance, la connaissance s'opère inéluctablement dans le déclic de l'évidence momentanée.

On est tenté de comparer cette idée de l'immédiateté aux conceptions libertaires et fouriéristes telles qu'elles se reflètent dans le surréalisme; évidente : la nécessité du changement; séduisante: l'utopie d'une société en harmonie, retour d'un âge d'or; la révolution serait, par conséquent, ou bien inutile ou bien immédiate. Le refus de tout compromis dans l'action politique provient sans doute de cette impatience révolutionnaire.

Le projet surréaliste est fait d'espoir positif, il est effort de réalisation et impatience d'être⁶⁷.

Impatience aussi de voir s'écrouler les barrières entre sujet et collectif. Dans le programme d'un nouveau mythe, la séparation du Moi et de l'Autre est censée être abolie, car la vision mythique ne permet pas de disjoindre l'homme - en tant que spectateur extérieur - et la Nature. Le point noir de la subjectivité, qui ne préoccupe Breton pas uniquement dans *les Vases communicants*, trouverait ici sa solution (comparable en cela au «poisson soluble») dans un cryptogramme cosmique. La subjectivité, certes, risque de représenter un obstacle à la réalisation d'un projet révolutionnaire, si l'on ne tient pas compte des exigences de la vie de l'inconscient; cependant, elle est également le lieu de l'intégrité morale qui fournit le signal d'alarme à l'encontre de tout abus autoritaire et de toute trahison.

Unité du sujet et du collectif, vision d'un monde cohérent et signifiant, valorisation du côté affectif et souterrain de l'homme, dialectique noire du désespoir/espoir, foi en la réalisation immédiate de l'utopie - autant de points en commun qui permettent ce rapprochement à première vue si insolite du surréalisme anarchiste et du nouveau mythe bretonien. Cependant, la révolte de l'individu - la différenciation de Soi-même - s'oppose au mythe, elle est inconcevable pour sa sagesse englobante et renfermée. La sédition en son sein équivaut à le quitter définitivement. La sédition décisive consisterait à se reconnaître en tant que sujet qui contemple le monde de l'extérieur, péché originel de la conscience qui a fait sauter l'harmonie du mythe pour n'en laisser que les décombres. Cette impossibilité d'un

mythe moderne, Bataille l'a déjà objectée à Breton, le seul mythe moderne concevable pour lui étant celui de « l'absence de mythe ⁶⁸ ».



Dans la mesure où grandit l'importance du nouveau mythe et de l'utopie fouriériste pour le projet surréaliste à partir des années quarante, la véhémence de la révolte qui se trouve à l'origine du mouvement va diminuant. La rencontre avec la Fédération anarchiste se produit donc à une époque où le refus et le non-conformisme absolu adoptent de plus en plus la forme de « l'écart absolu » de Fourier. Au moment de la collaboration avec son allié authentique, le surréalisme de Breton s'oriente déjà vers un mode de réponse au problème social et un mode de la connaissance autre que le mode proprement politique.

Néanmoins, cette conception de la politique en dehors du politique ne manque pas non plus de subversivité. L'essai de revaloriser la magie et le mythe à l'intérieur d'un monde dominé par le rationalisme mutilant et le mot d'ordre de la rentabilité, n'est-il pas, tout comme la pensée sauvage selon Lévi-Strauss, « protestation (...) contre le non-sens ⁶⁹ » qui tourmente les sociétés modernes? Que ce soit dans sa perspective libertaire ou dans sa perspective mythique - au fond indissociables -, la « politique » du surréalisme tend à briser, non : à faire fondre la pétrification d'un monde figé.

NOTES

1. André Breton, « La claire tour », *la Clé des champs*, Paris, « 10/18 », 1973, p. 421.

2. *Ibid.*, p. 423. Cf. aussi le jugement de Maurice Joyeux - en tant que représentant du côté libertaire - à propos des rapports de Breton avec les militants de la Fédération anarchiste: « (...) le projet surréaliste sera le complément indiscutable de la révolution économique préconisée par le Mouvement libertaire. » *L'Anarchie et la révolte de la jeunesse*, Paris, Casterman, 1970, p. 84.

3. Il n'est plus besoin, dans les débats autour du mouvement surréaliste, de souligner la diversité, voire les contradictions entre les positions de ceux qui y ont participé. Quand je parle, dans la suite, du surréalisme, j'entends par là celui d'André Breton en considérant comme surréaliste ce groupe de personnes qui s'est constitué au cours des différentes phases autour de lui.

4. « Ce que pensent, ce que veulent les surréalistes », *le Libertaire*, 16-11-1951, p. 3. Pour la consultation des « billets surréalistes » dans *le*

- Libertaire*, cf. José Pierre, *Surréalisme et Anarchie*, Paris, Plasma, 1983.
5. « La claire tour », pp. 422-423.
 6. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, J. Corti, 1975, p. 51.
 7. Pierre-Olivier Walzer, « Une bibliothèque idéale », in *André Breton*, éd. par Marc Eigeldinger, Neuchâtel, La Baconnière, 1970, p. 86.
 8. *Arcane* 17, Paris, J.-J. Pauvert, 1971, p. 17.
 9. Marcel Fourrier, « Suite à *Un Cadavre* », *Clarté* 69, déc. 1924, p. 520.
 10. Aragon, « Germaine Berton », *la Révolution surréaliste* 1, déc. 1924, p. 12.
 11. Cf. l'« Avant-lire » de 1964 (Aragon, *le Libertinage*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 25-28).
 12. Cf. Théodore Fraenkel, « Biographie de Robert Desnos », *Critique* 34, 1946, p. 219.
 13. Cf. Bonnet, *op. cit.*, pp. 64-65.
 14. Victor Crastre, *André Breton. Trilogie surréaliste*, Paris, SEDES, 1971, pp. 51-52.
 15. Cf. Alan Rose, « Surrealism Meets Marxism Over the Corpse of Anatole France », *Dada/Surrealism* 8, 1978, p. 87.
 16. « La dernière grève », *la Révolution surréaliste* 2, janv. 1925, p. 3.
 17. Paul Eluard/Benjamin Péret, « Revue de la presse », *la Révolution surréaliste* 9-10, oct. 1927, pp. 63-64.
 18. Breton, « Légitime défense », *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 36.
 19. « Pour un art révolutionnaire indépendant », *la Clé des champs*, p. 58.
 20. Cf. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, Mülchen, Rogner & Bernhard, 1971, pp. 224-225.
 21. « Intervention », *La Brèche* 2, mai 1962, p. 62.
 22. « André Breton et l'expérience de la liberté », *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973, p. 196.
 23. Cité d'après Daniel Guérin, *Ni Dieu ni Maître. Anthologie de l'anarchisme*, Paris, Maspéro, 1973, t. III, p. 59.
 24. Jean Maitron, *le Mouvement anarchiste en France*, Paris, Maspéro, 1975, t. II, p. 125, p. 131.
 25. « Rupture inaugurale », in Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, p. 100.
 26. Ce qui ne revient pas à dire, bien entendu, qu'anarchie signifie « chaos ». Les mouvements libertaires ont bien démontré au cours de l'histoire qu'ils ne rejettent point toute notion d'organisation et qu'ils savent même créer des modèles d'administration militaire et économique.
 27. Cité d'après Guérin, *op. cit.*, t. II, p. 127.
 28. Breton, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *la Clé des champs*, p. 102.
 29. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1972, p. 55, p. 135.
 30. *Der Einzige und sein Eigentum*, cité d'après Guérin, *op. cit.*, t. 1, p. 29.
 31. Interview de Claudine Chonez, in *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1969, p. 271.
 32. « Mettre au ban les partis politiques », *Combat*, 21-4-1950, p. 6.
 33. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », p. 103.
 34. In *Documents surréalistes*, éd. par Maurice Nadeau, Paris, Le Seuil, 1948, p. 103.
 35. « Légitime défense », p. 42; *Arcane* 17, p. 130.
 36. *Gott und der Staat*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969, p. 141 (trad. par moi, U.V.).
 37. *Arcane* 17, p. 126.
 38. *Manifestes du surréalisme*, pp. 135-136.
 39. « La claire tour », p. 424.
 40. René Crevel, *Etes-vous fous?*, Paris, Gallimard, 1981, p. 176.
 41. *Manifestes du surréalisme*, p. 304.

42. Cité d'après Guérin, *op. cit.*, t. 1, p. 30.
43. En ce qui concerne le dilemme de la compromission et de l'inefficacité, cf. surtout l'important article d'Henri Pastoureau, « Pour une offensive de grand style contre la civilisation chrétienne », in *le surréalisme en 1947*, pp. 78-83.
44. « Comète surréaliste », *la Clé des champs*, p. 160.
45. Robert Stuart Short, *The Political History of the Surrealist Movement in France 1918-1940*, Thèse, Brighton, 1965, p. 642.
46. Guérin, *Anarchismus. Begriff und Praxis*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, p. 29.
47. « Position politique de l'art d'aujourd'hui », *Manifestes du surréalisme*, p. 238.
48. Pour des questions plus détaillées concernant le projet du nouveau mythe, cf. ma thèse, *Le Point noir. Politik und Mythos bei André Breton*, éd. Peter Lang, Frankfurt/Bern, 1982.
49. *Ibid.*, p. 211, p. 239.
50. Breton, « Projet initial », in *le Surréalisme en 1947*.
51. « Comète surréaliste », p. 155.
52. *Ibid.*, pp. 149-150.
53. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », p. 110.
54. *Manifestes du surréalisme*, p. 303.
55. Suzanne Lamy, *André Breton. Hermétisme et poésie dans "Arcane 17"*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977, p. 108.
56. *Arcane 17*, p. 110.
57. *Ibid.*, pp. 116-117.
58. *Ibid.*, p. 101.
59. « Idées d'un peintre », *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1974, p. 92 ; *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1973, p. 136; cf. aussi « Matta », *le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 191.
60. Cf. Julien Gracq, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*, J. Corti, Paris, 1966; Marc Angenot, « Le surréalisme "noir" », in *les Lettres Romanes* 2, 1972, pp. 181-193.
61. Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960, p. 90.
62. *Arcane 17*, p. 77, p. 140.
63. « Ligne brisée », *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 83; cf. aussi « Matta », p. 186: « Ce qui demeure, ce qui culmine, c'est la certitude que rien n'est en vain, que toute chose considérée tient un langage déchiffrable, susceptible d'être entendu à l'unisson de quelque émotion humaine. »
64. Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 173-174.
65. « Ode à Charles Fourier », *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 113.
66. Hans Blumenberg « Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos », in *Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption*, éd. par M. Fuhrmann, Müllchen, Fink, 1971, p. 51.
67. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1973, p. 66.
68. Georges Bataille, « L'absence de mythe », in *le Surréalisme en 1947*, p. 65.
69. Claude Lévi-Strauss, *la Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 33.

LA MYSTIQUE POLITIQUE DE JULIEN GRACQ

Anne-Marie AMIOT

A la différence des écrivains du groupe surréaliste, Gracq s'est toujours abstenu de tout engagement politique fracassant tant dans sa vie que dans son œuvre; à tel point qu'il fut tenu par certains critiques, Albérès par exemple¹, pour un champion de la poésie pure plutôt que pour un « romancier ». D'ailleurs, lors de sa parution, *le Rivage des Syrtes* fut reçu comme un texte apolitique, voire irréaliste, surgi des brumes de la rêverie : « La mer des Syrtes ... des flots de poésie », s'écrie-t-on alors. Dans la foulée *d'Au château d'Argol* et *d'Un beau ténébreux*, cette lecture est d'autant plus plausible que Gracq, en maint passage de ses textes critiques, semble prôner une doctrine de l'Art pour l'Art. Suivant la tradition de Gautier ou de Baudelaire, il pense que l'œuvre ne donne pas de réponse aux problèmes du temps et déplore du même coup la frénésie d'engagement politique qui caractérise les écrits de la plupart de ses contemporains². Mais le refus d'exprimer une pensée politique manifeste équivaut-il, chez Gracq, à l'abstention de toute réflexion politique? Je ne le pense pas.

En dehors du fait que l'apolitisme est déjà une position politique, l'œuvre de Gracq, à partir du *Rivage* et même du *Roi pêcheur*, me paraît reposer sur un système politique cohérent, tissé en filigrane, dont la constance et le développement supposent l'adhésion de l'écrivain à une certaine philosophie de l'Histoire.

Pour Gracq, historien de formation, ancien élève de l'Institut des Sciences politiques, il ne peut exister de solution de continuité entre histoire et politique. Comme l'explique Daniello à la fin du *Rivage* (p. 308), l'homme politique est aussi «l'homme des livres», celui qui «comprend tout par le menu de la marche de l'histoire» et constate que «mille rouages jouent et fonctionnent quand on appuie sur un bouton». Toutefois, cette connaissance mécaniste de l'histoire ne suffit pas à en maîtriser le cours. D'autres faits se produisent qui, insensiblement, à l'insu du pilote, font dériver le navire et changer la navigation planifiée de l'Histoire (p. 311). L'exposé final de Daniello, sa «leçon» politique, d'où sont extraites les considérations précédentes, développent par ailleurs dans toute son ampleur une idéologie dont il convient de rechercher les principes au-delà de la contingence historique contemporaine.



Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, deux camps se partagent le champ idéologique de la philosophie de l'Histoire: celui issu du rationalisme des Lumières, fondé (globalement) sur le déterminisme instauré par Montesquieu qui imposa une conception linéaire et mécaniste du temps historique postulant l'idée de progrès: ignorante à l'origine, l'Humanité accroît ses connaissances d'une manière continue, contribuant ainsi au perfectionnement et au bonheur de la vie humaine. Je ne m'attarderai pas sur les modalités qui, tout au long du XIX^e siècle, génèrent, au sein de cette philosophie du progrès, différents courants idéologiques: saint-simonisme, scientisme, marxisme, etc... A l'évidence, Gracq la rejette pour adopter l'idéologie antagoniste issue de l'illuminisme mystique né au même moment qui, refusant l'idée de progrès, souscrit au contraire à celle de décadence. Pour les illuministes, la création, parfaite à l'origine, s'est dégradée lorsqu'elle est entrée dans le temps³. De l'Age d'Or, l'humanité est passée à l'Age de Fer; l'homme, primitivement omniscient, a perdu le secret de la connaissance; en particulier il ne possède plus le sens des correspondances, clefs de la communication avec l'univers, fondée sur l'universelle analogie. Il ne sait plus interpréter les «signes⁴» de la Nature qui, privée de «parole» et d'interprète, court à sa mort. Le salut et le progrès consistent donc pour l'homme à retrouver ses pouvoirs perdus, à retourner aux origines et à attendre le «Messie», le «Régénérateur⁵» qui, envoyé par la Providence «révélera» à l'Humanité le sens oublié du monde et la connaissance des arcanes de l'univers.

Ainsi, de la fin du XVIII^e siècle à 1850 environ, se développent

conjointement et sous diverses formes «millénarisme» et nostalgie de la vie antérieure, thèmes majeurs du romantisme mystique.

Or Gracq, à son tour, rappelle cette philosophie de la connaissance lorsque, dans *le Rivage*, il lie l'attente des «signes» à leur apparition dans les Ruines de Sagra, lieu totem, gardien de la vérité enfouie d'Orsenna. Episode symbolique, essentiel à l'initiation mystico-politique d'Aldo, qui marque sans ambiguïté possible le camp idéologique où se range l'auteur.

Grossièrement esquissé, ce schéma gouverne dans ses orientations majeures l'idéalisme mystique auquel s'alimente le romantisme, en particulier le romantisme allemand dans lequel baigne toute entière l'œuvre de Julien Gracq. Philosophiquement et littérairement, elle est incluse au cœur de cette idéologie dont elle réactive les idées forces et à laquelle elle emprunte ses thèmes et son climat ⁶. Car même si Gracq récuse le Dieu chrétien, il reste prisonnier d'une idéologie de la transcendance de l'«ego» et d'une nostalgie de l'«ailleurs» innommable, en un mot du «surréel» : Breton ne s'y est pas trompé qui, dès *Au château d'Argol*, le sacra surréaliste.



Comme l'a montré Bernhild Boie ⁷, *Au château d'Argol* professe le subjectivisme le plus pur; il n'est autre que le «château intérieur» dont il s'agit d'assurer la conquête. La problématique de l'ouvrage, son hégélianisme idéaliste renvoient à l'illusionnisme d'un Villiers de l'Isle-Adam pour qui l'histoire n'est que songe et mensonge. *Un beau ténébreux*, où l'histoire n'est que décor, ressortit, malgré les apparences, à la même philosophie, ainsi que le révèle une étude attentive du jeu fonctionnel des personnages ⁸. A même «récit», «fables» diverses qui portent dans les deux cas sur le sens individuel de la vie et de la mort: à la tentation de la vie - le «Bain» dans le *Château*, l'amour de Cristel dans *Un beau ténébreux* - les héros préfèrent la mort et obéissent au «Renonce» du Mage *d'Axël* de Villiers. La vie, l'histoire, s'effacent devant la tentation suprême de l'ailleurs; les héros cèdent au suicide: position, en un sens, exemplairement et tristement surréaliste si, selon le mot de Rimbaud, «la vraie vie est ailleurs ⁹».'

Avec *le Roi pêcheur*, Gracq sort de la mystique contemplative en même temps que d'une problématique mystico-idéaliste totalement subjectiviste, antihistorique et apolitique, pour placer son héros en «situation ¹⁰». Le saint devient héros, responsable non plus seulement de son propre destin, mais de celui des

autres: à des degrés divers, Perceval, Aldo, Grange, ont chacun charge d'âmes. Or ce rapport de l'homme à autrui, à la société et à l'histoire, Gracq l'évoque selon le mode très particulier de la représentation du monde illuministe. Si, pour diverses raisons, la référence à ce courant culmine dans *le Rivage* où il est expressément nommé¹¹, il fournit une structure thématique commune aux trois ouvrages, *le Roi pêcheur*, *le Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt*, sur laquelle chacun exécute une variation : les deux premiers présentent la totalité des éléments de la description illuministe, *qu'Un balcon* ne retiendra qu'en partie pour offrir, peut-être, ce que l'on pourrait appeler la Sagesse de Gracq.

Le monde des romans de Gracq est analogue au monde terrestre décrit par les mystiques, plus particulièrement les illuministes, qui inspirent la topologie de la littérature romantique. Au premier chef, ce monde est une prison; chaque roman de Gracq se déroule en des lieux étroitement circonscrits ou clos: château solitaire d'Argol, hôtel du bord de mer, château de Montsalvage, forteresse militaire et marine des Syrtes, bunker de la forêt ardennaise. Or ces lieux sont des lieux de « chute », de mort, de déclin, des lieux où la seule vie est celle de l'esprit de l'homme supérieur, du « veilleur » qui, en bonne sentinelle, selon la tradition mystique, maintient le désir de l' « ailleurs ». Aussi toutes les « qualités » que les écrits de Gracq affectent à ce monde relèvent-elles en droite ligne des descriptions mystiques. Au feu du « soleil » spirituel s'oppose le refroidissement mortifère qui n'épargne rien ici-bas : le Graal est « devenu pierre froide pour vos œurs », s'exclame Clingsor, tandis qu'un chevalier constate : « On dirait que Montsalvage s'est accrochée à une planète ,refroidie» (*R.P.* p. 24). Le château sème autour de lui une « maladie de langueur et de froid », comme dans *le Rivage* la froideur des marécages transmettra la fièvre aux gens de Maremma. Aussi le brouillard, perçu comme froid humide - l'enfer était glacé dans la cosmologie mystique - règne en maître tant à Montsalvat que chez les Syrtes où, conformément aux mêmes références, une constante raréfaction de l'air parcouru de « miasmes morbides » rend l'atmosphère étouffante. « Notre souffle se raccourcit et se gèle... », constate Gornemanz (*R.P.* p. 20) tandis que le narrateur du *Rivage* constate : « L'esprit intoxiqué réclamait à Orsenna, comme l'air qu'on respire, sa dose habituelle de « changement journalier » (p. 287). En effet, le thème de l'étouffement court dans toute la première partie de l'ouvrage: « Oui, on respire mal ici », constate Marino (p. 86), tandis que Belsenza s'écrie « On respire mal à Maremma - on cherche de l'air -, voilà le mot: on cherche de l'air »

(p. 92). Or ce thème pneumologique change de signes au fur et à mesure que progressent les forces du farghestan/désir : lors de l'expédition nocturne qui permet au héros de franchir la limite impalpable d'un au-delà (qui n'est chez Gracq ni Dieu ni la mort), l'accession à l'« ailleurs » est figurée, comme chez les mystiques, par la purification de l'air qui finit par gagner Orsenna et la « régénérer » : « .. je cherchais à m'emplir les poumons, à m'imprégner de l'air nouveau qu'on y respirait... » (p. 291). De même, la fin de l'attente de Grange, l'entrée dans « le nouveau royaume de la terre » (p. 228), commence par le démastiquage fortuit d'une vitre qui laisse pénétrer dans la chambre « un vif courant d'air frais... » (p. 166).

Je pourrais ainsi relever et étudier dans leur évolution symbolique, les thèmes de la nuit révélatrice, de la femme initiatrice, la figure de l'homme/plante, celle du « guetteur », sentinelle de l'esprit qui veille au milieu du monde endormi, enfin et surtout, le thème de « l'intersigne » dont la présence donne aux ouvrages de Gracq la tonalité de l'analogie mystique. Mais tous ces rappels ne pourraient que confirmer la profondeur et la constance de l'imprégnation des œuvres de Gracq par le mysticisme romantique issu de l'illuminisme.



Né de l'opposition à la philosophie des Lumières, l'illuminisme présente une contre-philosophie, dont pour diverses raisons, l'ampleur est restée longtemps méconnue. Historiquement défini comme une tentative de retour aux sources spirituelles d'un christianisme moribond et dégénéré¹², il se caractérise également par la production d'un système politique axé sur le providentialisme, la révélation, et, nous l'avons vu, l'idée d'une « décadence » ontologique qui a engendré la situation historique de l'humanité.

Antérieur à la Révolution de 1789, l'illuminisme est entré dans le combat essentiellement guidé par la doctrine martiniste exposée par le Philosophe Inconnu dans sa *Lettre à un ami sur la Révolution française*¹³. Constatant la faillite religieuse, sociale et politique de l'Ancien Régime, Saint-Martin déduit de cet état de fait la nécessité d'une révolution que doivent prendre en main ceux qu'il appelle « les Hommes de Parole et de Désir », ceux qui, au cœur de la « Décadence » ont maintenu la survivance des « principes » spirituels¹⁴, reprise plus tard par Lamennais (qui pourrait bien être le modèle du prêtre de Saint-Damase), selon laquelle la rébellion est légitime contre les tyrans qui asservissent les consciences et détruisent la vie spirituelle.

Le théosophe asseoit par ailleurs son propos sur un providentialisme actif selon lequel Dieu n'abandonne jamais l'humanité: aux périodes de crise, « quand les temps sont venus », il lui envoie un « révélateur », un guide porteur de sa Parole. Le providentialisme se double donc d'un messianisme qui engendre la création de sectes, groupées autour d'un mage, ou dans l'attente d'un messie que tout un chacun espère être potentiellement.

Saint-Martin dessine en effet dans deux ouvrages majeurs le portrait spirituel de « l'Homme de Désir » et les grands traits de son « ministère », *le Ministère de l'Homme Esprit*. Auteur aujourd'hui à peu près oublié, mais écrivain reconnu, et maître à penser de la génération romantique¹⁵, Saint-Martin fonde dans son œuvre l'idéologie politico-religieuse qui aboutira à 1848, en même temps qu'il fournit à la littérature ses grands thèmes idéologiques : dans la mesure où, pour lui, le poète est « l'homme de Parole » par excellence, les écrivains lieront la valeur de leur œuvre à leur reconnaissance comme Homme-Esprit¹⁶. Or le critère de l'« élection », de la « bénédiction » divine, n'est autre que la présence en l'homme du « Désir » qui génère l'ennui pour le monde d'ici-bas, et rend réceptif à l'appel de l'« ailleurs » : spleen et idéal, telles sont les deux notions conjointes qui caractérisent l'Homme de Désir; or elles se retrouvent chez presque tous les personnages de Gracq, mais particulièrement chez Aldo. Comme Allan le « beau ténébreux », il porte « l'Etoile au front » qui le place immédiatement dans une « aura », un « champ magnétique » rendant sensible aux autres sa singularité: Daniello, Vanessa, Marino, Fabrizio, reconnaissent tous d'instinct en lui un homme « autre », c'est-à-dire « supérieur » : « On m'avait sondé les reins et reconnu d'une espèce différente, à jamais séparée » (p. 40). Gracq insiste sur le caractère providentiel (inconscient dirait-on plutôt aujourd'hui) de cette élection du héros. Bien que présenté depuis le début du récit sous l'apparence de « l'Homme de Désir » (il connaît l'ennui, cherche « l'exil par un besoin soudain de dépouillement »), Aldo ignore la signification de ses états d'âme. Ce n'est que peu à peu qu'il prend conscience de sa différence : au cœur de la solitude et de la nudité mystique (il insiste sur la chasteté), il va enfin, selon l'enseignement mystique se « connaître lui-même » (il y trouve l'équilibre), et reconnaître son appartenance à « la race des veilleurs » (p. 34). Tel le poète du « *Guignon* » baudelairien, comme Grange plus tard dans les murmures de la forêt et les rumeurs confuses de la vallée, Aldo perçoit dans l'ascèse du silence le « signe » de l'existence d'un « trésor enseveli ». L'expérience du « vide », essentielle à l'initiation, le rend apte à sentir naître et monter en lui le « désir » de redonner vie aux

ruines de Sagra de «héler quelqu'âme qui vive oubliée dans ce labyrinthe du silence », répondant par avance à la question essentielle posée à la fin du récit par Daniello : «Qui Vive? ». C'est dans le pèlerinage aux sources du passé qu'il trouve, à l'instar des illuministes, le « germen » de la régénération, le « signe » d'un désordre à cultiver (p. 72), en la présence de la barque étrangère, vaisseau venu d' « ailleurs », objet manifeste du désir, invitation au voyage¹⁷. C'est à ce moment que la nostalgie vague de l' « ailleurs » prend corps, se cristallise, s'infléchit en aventure et entre dans l'Histoire.

J'avais depuis l'avant-veille le sentiment d'être en contact avec une chaîne d'événements qui m'avaient pris en remorque. Ma découverte de Sagra était un maillon de cette chaîne, et tout en pressant mon cheval vers l'Amirauté, aiguillonné par le pressentiment d'un proche avenir fertile en surprises, je me mis à songer de nouveau au signe d'appel que m'avait adressé Vanessa (p. 74).

Or Aldo qui, contrairement à Marino, est l'homme « qui sait dire oui » accepte son destin de « révélateur », d'« homme du moment » dans la terminologie gracquienne¹⁸. Il accepte de lier son salut individuel à celui de la communauté et de le réaliser à travers elle. Il décide par un acte libre de céder à l'appel du « désir », notion politico-mystique héritée de Boehme par l'intermédiaire de Saint-Martin¹⁸.

Pour ces théosophes, le désir de l' « Un » incréé est à l'origine de la création de la nature qui doit lui servir de miroir. Dans son acception théologique, le désir est donc à la fois origine de la vie et moteur de l'histoire. Tout être créé y participe et, dans la mesure où Dieu a créé l'homme à sa ressemblance, il est, avec l'imagination et la parole, l'une des marques de la présence du divin en l'homme. En ce sens, tout homme est Homme de Désir; mais, par suite de la perversion ontologique de la création naturelle²⁰, le monde sombre dans la pesanteur qui est extinction du désir, acceptation du *hic et nunc* de la condition naturelle. Ainsi en va-t-il de Marino, devenu un de ces « assis » contre lesquels fulmine le prêtre de Saint-Damase. Rendu à la terre, redevenu « paysan » selon le mot de Rimbaud²¹, il a renoncé au « voyage », au commandement du « Redoutable » qu'il ne sort plus. Aussi ses yeux qui, dans la symbolique mystique reflètent en l'homme la flamme du désir, deviennent, à la fin du roman, des yeux ternes et aveugles (p. 277). Dans le langage de la symbolique du désir, Mario, l'homme qui obéit aux ordres mécanisés de la ville, est un homme mort, l'un des os fossiles

qui constituent le squelette d'Orsenna (p. 310). Submergé par les forces du désir qui l'assiègent de toutes parts, hautes instances de la ville, insubordination de ses propres officiers, marée délirante du peuple, il ne peut que mourir : suicide ou crime, sa mort est nécessaire à l'accomplissement de l'histoire; elle est la première marque de l'irruption de la violence salvatrice.

En effet Gracq, dans sa fiction, identifie bien la montée du désir à l'histoire. Marino ne lutte pas contre le seul Aldo ou contre un clan de conspirateurs. Tout un peuple vibre à l'unisson du désir; un peuple à qui Gracq rend dans ce récit toute la puissance révolutionnaire que lui attribuaient les illuministes et les théoriciens utopiques de 1848. Une mystique du peuple régénérateur court à travers les pages du *Rivage*, pour éclater la nuit de Noël où l'homélie rassemble les énergies jusqu'alors perçues en tant que fièvre collective, et catalyse les rumeurs furtives qui s'informent en une parole accoucheuse de l'histoire.

Ce faisant, Gracq restitue très précisément l'idéologie mystique de la parole véhiculée par l'illuminisme au XVIII^e siècle et adoptée par les théories prophétiques du XIX^e qui ressuscitent la croyance au magisme du Verbe créateur par la simple profération des mots²². En ce sens la parole est productrice d'histoire; elle agit sur le monde, le transforme et joue donc un rôle politique. En galvanisant les traces de désir éparses chez les «hommes de bonne volonté», elle les pousse à l'action révolutionnaire²³ : attitude typiquement romantique, mais aussi surréaliste. Après cette nuit de Noël, Maremma a changé: dès la sortie de l'église, Aldo, dans un rêve prémonitoire, «voit» le destin funèbre de Marino (p. 180). Inversement, une «vie» inaccoutumée se manifeste à l'Amirauté tandis que, sous couvert de plaisanterie, Marino est destitué et Aldo reconnu pour chef: «voilà le capitaine», salue Fabrizio. Et tous de se sentir revivre «si pleins de force, si dispos, si mêlés, dans cette claire matinée fraîche²⁴».

Dans un autre registre, mais au même moment, la mort de Carlo scelle la mort du vieux monde, l'abolition de son «ordre» qui a enserré le «vieil homme» dans le carcan du bien-être et de la propriété foncière (p. 189). Et le chapitre se termine sur la brusque décision de partir, sur «ce viol sans retour» de la Chambre des Cartes accompli sous la pulsion du désir (p. 193)²⁵. Dans «la nuit opaque» qui les enveloppe, s'opère la transfiguration mystique des héros : «Je ne reconnus pas Fabrizio.»

Céder à la tentation de l'«Ailleurs» entraîne Aldo et ses concitoyens vers la rupture, génératrice d'une violence figurée par la guerre rallumée entre le Farghestan et Orsenna qui se verra dévastée. Comme le mystique rendu au désir de Dieu voit son âme ravagée et connaît les affres du vide, de même,

une société ou une civilisation moribonde doit passer par l'anéantissement qui n'est pas «le goût du suicide» comme le précise Daniello (p. 317), mais l'accomplissement d'un «moment» de la renaissance future : le «vide» est nécessaire pour permettre l'envahissement de la Ville par les forces vives - barbares? - du farghestan/désir. Ainsi se rebâtira une ville neuve, homologue de la Jérusalem Nouvelle des textes mystiques ou du «Nouveau Royaume de la terre» où accède Grange (p. 228).

Quelle guerre se déroule alors entre les troupes conquérantes du farghestan/désir et celles d'un peuple tout entier acquis à ses prestiges? Gracq élude ce problème en même temps qu'il évacue de son propos tout jugement politique qui ne serait pas le fruit d'un projet spirituel, le seul valable aux yeux de Daniello qui s'est voulu non tant chef politique que «témoin» des valeurs spirituelles (p. 321).

A l'évidence - et je l'ai déjà noté - Gracq, s'il suit scrupuleusement l'idéologie spiritualiste des illuministes, en laïcise le propos. A plusieurs reprises j'ai marqué l'analogie du farghestan/désir avec l'inconscient. Mais c'est essentiellement dans le chapitre «L'Envoyé», personnage figurant le double d'Aldo, que Gracq informe le thème providentiel dans un contexte purement humain. Aussi tout le dialogue doit être pris dans une acception symbolique de l'«illumination intérieure» que vient confirmer la chute finale évoquant le pacte de sang satanique, mais aussi l'intériorité de cette scène où le héros a connu «un sentiment de joie inconnu et d'élection merveilleuse» (p. 238). Déjà la visitation, appelée «La Visite» de Vanessa, se jouait sur le double registre de l'hallucination et de la réalité. Selon une même orientation, l'«élection» d'Aldo comme être supérieur relève du Conseil de la ville et plus précisément de Daniello. On pourrait offrir d'autres exemples qui tous, manifestent la désacralisation du texte.

L'illuminisme intéresse Gracq en tant qu'idéologie et non en tant que théologie. Aussi l'infléchit-il tout naturellement dans l'une de ses formulations philosophiques modernes, celle d'Oswald Spengler, lui-même héritier de la philosophie idéaliste et mystique allemande du XIX^e siècle.

Toutefois avant d'aborder cet aspect spenglérien de la pensée de Gracq, une remarque s'impose : si l'illuminisme est par essence révolutionnaire, puisqu'il vise à renverser l'ordre établi, récupéré par le Trône et l'Autel, sous la férule de Joseph de Maistre, il a historiquement donné naissance, au début du XIX^e siècle, à un courant réactionnaire et traditionnaliste auquel on l'a souvent et malencontreusement identifié²⁸. Or Spengler appartient à cette tendance qui veut renverser un ordre pour

mieux en instaurer un autre. S'il adopte les principes fondateurs de la philosophie historique illuministe, providentialisme, messianisme, notion de «déclin», il les traite ou les transforme dans une perspective plus maïstrienne que martiniste.

Ainsi il développe une mystique du sacrifice et de la mort, directement issue de la notion du bouc émissaire et du rachat par le sang, propre à l'illuminisme réactionnaire, que l'on retrouve, il est vrai dans la devise d'Orsenna, «*In sanguine vivo et mortuorum consilio supersum*». Il insiste également sur le concept de «race élue», important et vivace dans les écrits illuministes²⁷ pour en faire l'une des articulations maîtresses de ses théories.

Gracq ne s'attarde pas sur ces éléments générateurs de racisme et d'impérialisme nationaliste. En revanche, il adopte dans *le Rivage* une structure politico-sociale²⁸ dont le rapport à Spengler reste nuancé par des considérations plus vastes, empruntées à l'illuminisme. Pourtant, Gracq ne peut échapper à l'une des contradictions fondamentales de la politique illuministe : la présence conjointe de l'élitisme providentiel et de la théorie chrétienne égalitaire. Il reste dans la lignée des écrivains du XIX^e siècle qui ont interprété l'élitisme non en termes de société mais de spiritualité (ce que tenta aussi par ailleurs de concilier Jünger dans *les Falaises de marbre*), alors que pour Spengler la noblesse, et toute la noblesse, appartient à l'élite gardienne de l'esprit d'une civilisation; elle seule suscite en son sein les «élus», les «hommes historiques» : «Le noble c'est «l'homme-histoire», déclare Spengler (*D.O.*, II, p. 306). Gracq se montre plus nuancé : comme Vigny, il joue sur la noblesse de caste et la noblesse d'esprit. Parmi les nobles d'Orsenna, Aldo se distingue par la singularité de son caractère; quant aux Aldobrandi, ils jouissent d'une situation très particulière, à la limite de l'exclusion. Mais au-delà de leur qualité sociale de «nobles», Ado et Piero Aldobrandi appartiennent à la même «race», celle des «élus», parenté que signale l'onomatistique qui fait d'Aldo un Aldo-brandi inachevé pour ainsi dire. Or, dans la scène où Aldo se sent «appelé» par le regard du portrait de Piero (pp. 248-249), Gracq réactive la croyance illuministe en l'existence d'une royauté intemporelle des esprits supérieurs qui, par-delà les contingences historiques, se transmettent le flambeau de la spiritualité²⁹, ici relayé par le regard/flamme du condottiere qui, par-delà les siècles, lègue à son fils spirituel la charge du destin d'Orsenna: «Celui qui m'appelait là était de mon sang et de ma race...», reconnaît Aldo (p. 249). Par ce regard, Aldo est convoqué non à régner sur Orsenna, mais à en bouleverser «l'ordre», à en araser les structures, en soule-

vant le «peuple», en lui servant de guide. Ainsi se résoud chez Gracq, comme chez les illuministes révolutionnaires, l'antinomie possible entre les professions de foi élitiste et égalitaire. Fondamentalement, le christianisme prêchait, à l'origine, l'égalité de tous, bouleversant les structures sociales du monde antique fondé sur l'esclavage. L'illuminisme a repris ce langage, fondamental chez Esquiros ou chez Lamennais emprisonné pour ses audaces verbales révolutionnaires et qui inaugurerait en 1848 son projet de constitution par «Egalité, Liberté, Fraternité».

Dans *le Rivage*, Gracq reprend ce message avec constance : la fête où Vanessa convie Aldo étonne ce dernier par son caractère social hétéroclite. Malgré la présence des plus grands noms d'Orsenna «... l'impression que donnait cette foule d'invités assez dense ne confirmait d'aucune manière la garantie que semblaient apporter quelques noms indiscutés» (p. 85). De même, l'assemblée qui se presse pour aller écouter le prêche de Noël réunit quasi pêle-mêle les fidèles, sans distinction ni préséance. Enfin, au fur et à mesure que grossit la conspiration des «Hommes de Désir», obsédés du farghestan, les structures sociales se dissolvent pour s'abolir au moment où la ville renaît à la vie (p. 292). Dans cette ville dont «le cœur réactivé se remettait à battre», la fête, la «nuit de folie», le retour de la «fraternité» et de l'égalité marquent la renaissance d'Orsenna : «Un grand privilège *partagé* détendait les ressorts de la jalousie et de l'envie, *égalisait* les rangs et brassait les remous d'une masse devenue plus fusible» (p. 295). Comment exprimer avec plus de netteté que la politique se fonde sur une morale, dans un rêve d'harmonie et de réconciliation égalitaire?

Nous sommes donc loin de Spengler sur ce point essentiel, même si, par ailleurs, Gracq emprunte au philosophe allemand un certain nombre de notions précises, en particulier sa conception «poétique» de l'histoire, qui est aussi une conception naturaliste de l'histoire. Ainsi, le brouillage des modèles historiques que l'on relève dans *le Rivage* rapporte sans conteste à l'ambition spenglérienne d'écrire l'histoire d'un point de vue «intemporel» (I, 46) en recourant systématiquement à la notion d'«analogie formelle» des époques³⁰. La recherche des «formes historiques permanentes» qui domine l'ouvrage de Spengler inspire la déclaration de Gracq qui voulait, dans *le Rivage* dégager «l'esprit de l'Histoire», sa quintessence. Pour mettre à nu cette structure, il utilise la méthode préconisée par Spengler, celle du recours à l'analogie et à la comparaison : «Le moyen de connaître les formes mortes est la loi mathématique. Le moyen de connaître les formes vivantes est l'analogie» édicte Spengler qui, refusant résolument toute conception mécaniste de l'histoire

en affirme la nature organique. Or cette profession de foi est précisément celle que Gracq, nous l'avons vu au seuil de cette étude, place dans la bouche de Danielo.

Cette conception biologique de l'histoire a fortement impressionné Gracq pour de multiples raisons: sans en référer ni à un principe divin ni au déterminisme, elle rend compte de l'évolution historique sous l'angle d'une nature et destin. L'histoire se comprend par analogie avec les rythmes naturels; une civilisation naît et meurt comme un élément biologique, aussi inéluctablement mais parfois aussi soudainement, emporté par un cataclysme dont le surgissement ravageur ne peut être prévu (lorsqu'il peut l'être), que par les « initiés » : analogiquement la politique est un météorologue. Tous les événements historiques sont donc, dans *le Rivage*, perçus selon des images biologiques: grossesse, accouchement, germination, suggèrent un même schéma conceptuel, celui de la genèse hasardeuse (le vent qui porte le pollen, p. 253), lente et inéluctable maturation d'une « chose » qui grossit au loin et s'alimente à sa propre substance; avènement soudain, opéré dans la douleur et la violence, c'est-à-dire la guerre, seul moyen aux yeux de Gracq de changer le monde³¹. Une guerre que nul ne souhaite ni ne décide³² ni n'arrête pas plus qu'il ne décide, souhaite, ou arrête la rumeur de la mer, la nuée de sauterelles ou la trombe dont l'approche produit une rumeur à laquelle Vanessa compare les « rumeurs » révolutionnaires qui montent d'Orsenna. Or Aldo, s'il les perçoit, ne peut les maîtriser, pas plus que Grange ne pourra arrêter avec quelques mitrailleuses l'avance des blindés ennemis dont les « signes » avant-coureurs lui ont révélé l'approche imminente.

Le rôle de l'homme politique, homme providentiel pour les illuministes, homme historique pour Spengler, ou homme du moment pour Gracq, consiste à voir venir l'événement et à y consentir sans lutte, exerçant ainsi, bien qu'il les récuse, les valeurs chrétiennes du renoncement et de l'obéissance aux principes. Le langage de Danielo est clair sur ce point : « Il y a plus urgent que la conservation d'une vie, n'est-ce pas Aldo, si tant est qu'Orsenna vive encore. Il y a son salut » (p. 312). Chez Gracq, la politique est bien une affaire de mystique.

L'homme politique se confond donc chez lui avec l'homme poétique au sens où l'entendaient Baudelaire ou Novalis. Comme le poète, le politique est un veilleur : Aldo, destiné à régénérer Orsenna a reçu le titre officiel d'« Observateur » : il épie les « signes », entend ses « voix intérieures », écoute les rumeurs de la ville, comme le poète la voix des arbres ou du vent. Il les rassemble, les interprète et les signifie. Il les assimile et se veut accoucheur de l'histoire avant de devenir le témoin de sa

geste. Tel fut le destin exemplaire de Daniello qui avant de passer sa charge à Aldo évoque ce retrait nécessaire devant celui qui désormais est l'homme du «moment» : «Je pense que le temps est venu pour moi de témoigner» (p. 310). Ainsi Aldo, une fois sa «mission» assumée, se retrouvera-t-il aussi poète d'Orsenna nous livrant son témoignage qui fait l'histoire.



Au terme de cette étude, il apparaît que la pensée politique de Gracq, pour être complexe et cachée, n'est pas cependant inexistante. Si, par essence, elle se refuse à donner des règles d'action, elle livre un système idéologique fondé sur quelques grands principes dont l'observance lui paraît fondamentale. En effet, pour lui, l'action politique est tributaire d'une conception à la fois cyclique et cataclysmique de l'histoire dont le déroulement échappe en fait à la volonté de l'homme. L'homme n'agit pas sur les événements, il les enregistre et les subit. La sagesse consiste donc à se tenir à l'écart de toute agitation vaine - et la politique, telle que la conçoivent ses contemporains, lui paraît n'être que vanité.

Pourtant cette distance vis-à-vis de l'action ne s'identifie pas, dans *le Rivage* du moins, à une passivité orientale. La philosophie politique de Gracq le conduit à des prises de position que l'on peut qualifier de «surréalistes» : comme les surréalistes, il ne cesse de refuser l'ordre et la sclérose qu'il engendre, pour obéir à l'appel de la vie et de la liberté intérieure; ainsi agiront Aldo, Grange, mais aussi Perceval. Comme le dernier Jünger ou le dernier Breton, il professe l'an-archie prise en son sens étymologique. Dans cette perspective, il retrouve le fameux principe de l'«indifférence aux formes de gouvernement» qui caractérise la pensée mystico-politique de l'illuminisme et de 1848: sera jugée bonne toute politique qui permet l'exercice de cette liberté en quoi réside le «salut». Ce que rappelle Daniello: «Il ne s'agissait pas de bonne ou de mauvaise politique. Il s'agissait de répondre à une question [...] que personne au monde n'a pu jamais laisser sans réponse, jusqu'à son dernier souffle» et qui est: «Qui vive?» (p. 321).

Suivant la logique de cette réflexion, Gracq, dans *Un balcon*, abandonne toute référence à la notion d'homme providentiel ou historique, pour faire de tout homme un «homme historique», ou, ce qui revient au même, un acteur anonyme du destin politique qui se trame ailleurs. Le héros, Grange, s'identifie à l'homme mythique, Siegfried, qui, par l'exercice de la liberté intérieure,

échappe à l'ordre historique pour s'insérer dans l'ordre retrouvé du cosmos.

Après avoir parcouru les chemins des relations socio-politiques proposées par la mystique, il semble que Gracq revienne au centre de la doctrine qui est détachement et connaissance de soi, valeurs reconnues par le personnage hérédien de Grange.

Université de Nice

NOTES

1. R.M. Albérès, *Bilan littéraire du XX siècle*, Paris, Nizet, 1970, p. 164.
2. *Préférences*, Paris, Corti, 1961, p. 96; *Nouvelles littéraires*, nov. 1951.
3. Il s'agit d'un thème fondamental de l'illuminisme, quel que soit le terme qui le désigne, « chute », chez Saint-Martin (à la suite de Boehme), « décadence » chez Swedenborg, etc.
4. L'illuminisme réactive la doctrine exposée par Boehme dans le *De signatura Rerum*, qui rappelle que Dieu a laissé dans la nature des « signes » que l'homme a pour mission de révéler. Cf. les développements de Saint-Martin, mais aussi de Swedenborg.
5. On trouve aussi, « l'homme providentiel », l'homme de parole » ou, dans une acception plus laïque, l'homme de génie.
6. Ses « préférences » vont également à nombre d'auteurs français inspirés par l'illuminisme ou la mystique: Nerval, Barbey d'Aurevilly.
7. *Cahier de l'herne*, « Julien Gracq », « Jeux de rideaux ».
8. M. Ollier, « Un roman initiatique : "Un beau ténébreux" de J. Gracq », *Mélusine*, n° 2, 1981, p. 138.
9. Gracq reprend exactement le dialogue de Villiers, à l'acte II du *Roi pêcheur* lors de la discussion entre l'ermite Trévizent et Perceval (p. 69).
10. Sur la valeur existentielle du thème de l' « embarquement » dans *le Rivage*, cf. « Un modèle historique dans le Rivage des Syrtes », *Cahiers de recherche de S.T.D.*, Université de Paris-VII, 1982, p. 40.
11. *R.S.*, p. 173. Autant qu'un « topos » idéologique, l'illuminisme fournit à Gracq, conformément à la philosophie de Spengler exposée plus loin, une « figure » fondamentale de l'histoire occidentale.
12. Cf. les textes de Swedenborg et de Saint-Martin qui inlassablement développent ce thème.
13. Le titre exact est: *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française*, Paris, an III; ce texte est un écrit canonique de la pensée politique mystique sous la Révolution, l'Empire et la Restauration.
14. Saint-Thomas, puis Boehme ont justifié cette position. L'idée que les gardiens de la spiritualité se trouvent dans les sectes religieuses, marginales et persécutées, se trouve longuement développée par Pierre Leroux et George Sand dans *Consuelo*, avant d'être reprise par Gracq.
15. Il influence Sainte-Beuve, Balzac, Nerval, P. Leoux, etc. en même temps que les philosophes romantiques allemands à qui il révèle la pensée de Boehme; voir E. Benz, *les Sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Paris, Vrin, 1968.
16. Cf. P. Bénichou, *le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.
17. Cf. l'importance symbolique du thème du « Voyage » lié à la transgression des lois dans *le Rivage*.

18. Inversement, dans *le Roi pêcheur*, Perceval refuse d'accomplir son « destin ». En fait sa position est plus subtile: il refuse le destin mythique et figé, comparable à celui qui attendrait Aldo, jeune noble soumis. Comme Aldo, Perceval obéit à sa liberté intérieure, au « désir », moteur de l'histoire, figurée par l'aventure, thème que reprend Gracq dans « La Route ».

18. La notion mystique du désir est le plus souvent chez Gracq figurée par le désir amoureux ou plutôt le désir/passion qui renverse les tabous. En ce sens, sa thématique se rapproche de celle de Bataille dans *l'Expérience intérieure*.

20. Je passe sur ces notions théologiques extrêmement complexes mais dont les arguties restent très vivaces chez les romantiques, Byron par exemple ou Vigny.

21. Marino est devenu une sorte de fermier. Il traite avec les paysans dont la grossièreté symbolique écœure Aldo (p. 68).

22. Lorsque Victor Hugo écrit « les mots sont des êtres vivants », il ne s'agit pas d'une métaphore. Il se réfère, à l'exemple de nombreux poètes romantiques à la tradition johanniste du Verbe créateur, selon laquelle Adam aurait reçu de Dieu la charge de continuer la création du monde inachevée en proférant les noms des choses qui, ainsi, surgissent du néant.

23. Cette conception de la poésie/action véhiculée par l'illuminisme en particulier par Éliphas Lévi, fut particulièrement vivace entre 1830 et 1848.

24. On note à la fois la disparition de la brume et de la maladie, caractéristiques du monde « limbique » de l'ennui.

25. Le symbolisme de la transgression sexuelle figure une philosophie de l'histoire fondée sur la violence. Elle est explicitée, selon le même symbole allusif dans la scène entre Aldo et l'Envoyé quand celui-ci déclare: « il n'y a pour les peuples qu'une seule espèce de... rapports intimes » (p. 237), entendant pas là la guerre.

26. Cf. Maxime Leroy, par exemple, *Histoire des idées sociales en France*, Paris, Gallimard, 1954.

27. Ce thème est un leitmotiv de la pensée illuministe. Si la France apparaît d'abord comme pays choisi par la Providence (Saint-Martin, Maistre, etc.), elle est relayée dans ce rôle par la Pologne (Wronski, Tokianswi).

28. Cf. Ruth Amossy, *Parcours symboliques chez Julien Gracq*, Paris, S.E.D.E.S., 1982, chap. V; cf. sur l'influence importante de Spengler, « un modèle historique dans le R.S. : *Le Déclin de l'Occident* d'O. Spengler », art. cit.

29. Cette idée présente chez Fabre d'Olivet ou Pierre Leroux a surtout été codifiée et diffusée par Ballanche qui influença des Romantiques comme Hugo ou Vigny (*Cinq-Mars*), mais aussi, plus tardivement Mallarmé dans *Igitur* ou Rimbaud.

30. « La conscience a toujours existé que l'histoire universelle a un nombre de formes phénoménales limité, que les âges, les époques, les situations se renouvellent par types » (1, 60). La connaissance historique consiste pour Spengler à comprendre ces formes par l'analogie et la comparaison.

31. Cf. la « Préface » à *Penthésilée* de Kleist, in *Préférences*, op. cit.

32. Aussi Daniello insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un suicide: « Tu ne penses pas tout à fait ce que tu dis, Aldo. "Suicide" est vite dit. Un État ne meurt pas, ce n'est qu'une forme qui se défait. Un faisceau qui se dénoue. Et il vient un moment où ce qui a été lié aspire à se délier, et la forme trop précise à rentrer dans l'indistinction » (p. 317). Cette idée est issue en droite ligne de Spengler.

« LE ROMAN CASSÉ » DE RENÉ CREVEL

Jean-Michel DEVESA

On a beaucoup spéculé sur la mort de René Crevel. On a voulu y voir la marque d'un échec. Son suicide, la veille de l'ouverture du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, illustrerait l'impossibilité individuelle et collective d'aller jusqu'au bout de la volonté de placer le surréalisme au service de la révolution. La mort de Crevel semble répondre à celle de Maïakovski. Comme si l'un et l'autre s'étaient brisés de n'avoir su que la poésie ne fait pas bon ménage avec le pouvoir. Avec tous les pouvoirs.

Certes, les affrontements ayant présidé à la préparation du Congrès international ont pu jouer. Ce faisant, la thèse qui, pour l'essentiel, fait de ce suicide l'un des moments douloureux et tragiques des relations entre le surréalisme et le mouvement communiste, ne paraît pas en mesure de restituer tout à la fois la profondeur de l'expérience entamée par le groupe surréaliste et le détail d'une trajectoire personnelle. Le drame humain de René Crevel que la mort habitait depuis toujours s'efface pour céder la place au discours idéologique sur « l'engagement » qui tue la poésie dans le même temps qu'il assassine les poètes. Pourtant, la venue de Crevel à la militance politique ne l'a pas contraint au silence. Il n'a jamais cessé d'écrire et sa production n'en a pas souffert. Le *Roman cassé* qu'il rédigeait au moment de mourir en atteste. C'est en outre minimiser le long tête-à-tête de Crevel avec sa mort. Une mort qu'il portait en lui,

qui lui étreignait les poumons au point parfois d'en suffoquer. Davos, Leysin, Montana, la Provence ont été les principales stations de son calvaire. L'annonce terrible que la maladie avait atteint les reins signifiait la fin prochaine. Ce n'était plus qu'une question de mois ou de semaines... Enfin, cette interprétation, pour séduisante qu'elle puisse être, aboutit souvent à sous-estimer l'enjeu réel du mouvement surréaliste.

D'emblée, l'activité surréaliste a largement débordé le champ des pratiques dites artistiques. Par ses enquêtes, ses « papillons », ses tracts, ses expositions, ses jeux et les objets qu'il mit en circulation, le mouvement surréaliste se fixa pour tâche une autre façon de voir et de vivre l'existence, non pas tant sur le plan spéculatif que de manière concrète. En effet, loin de considérer le travail d'écriture ou pictural comme une fin en soi, le surréalisme le les regarda que comme des moyens, parmi d'autres, pour changer les rapports sociaux dominants. D'autant qu'il s'assigna pour objectif, à l'échelle d'une (petite) communauté intellectuelle, d'en faire surgir d'autres, différents des rapports fondamentalement marchands qu'induit la société bourgeoise. A bien des égards, le mot d'ordre « changer la vie » que les surréalistes avaient emprunté à Rimbaud pour le confronter à celui de Marx, « transformer le monde », était alors chargé d'une signification mille fois plus forte que celle dont il est aujourd'hui le porteur (sans doute parce qu'il se situait précisément en dehors des appareils politiques et de leurs joutes habituelles).

« Changer la vie, transformer le monde », cela voulait dire dessiner un autre horizon, tracer d'autres perspectives. Et pour cela, il convenait de révolutionner le quotidien. Ce n'est pas un hasard, somme toute, si les surréalistes avaient, dans leur panthéon, réservé une place privilégiée à Freud et à Lénine.

Tout s'est donc passé comme s'il s'agissait d'un mouvement d'intellectuels (de la même façon que de nos jours nous parlons du mouvement des femmes ou de celui de la jeunesse) qui, ayant pris la mesure de leurs limites (celles découlant de leur statut dans la société) et sans chercher à ce qu'en soient réunies les conditions économiques et politiques, se sont efforcés de transformer à leur niveau les rapports sociaux en nourrissant l'espoir que leur exemple fut contagieux.

A cette aune, il importe peu que les aspirations soulevées n'aient pu être valablement prises en compte par aucune des composantes de l'échiquier politique. Le projet surréaliste portait en lui les conditions dont le *groupe* allait mourir en raison de l'impossibilité d'échapper à l'intégration à l'institution culturelle bourgeoise par le biais de sa reconnaissance publique

(reconnaissance d'abord marchande et artistique, universitaire par la suite). Projet qui n'en a pas moins libéré des forces considérables dont personne ne pouvait (et ne peut toujours) revendiquer le contrôle et la maîtrise absolus: le *mouvement* surréaliste, lui, n'est sans doute pas mort!

Si bien qu'il est assez tentant d'apprécier le mot de Tristan Tzara, « Il n'y a que deux genres, le poème et le pamphlet », repris et commenté par René Crevel (notamment dans un texte au titre évocateur: « Au carrefour de l'amour, la poésie, la science et la révolution »), comme l'une des formules condensées exprimant le mieux la dialectique qui conduisit le surréalisme à se rapprocher du mouvement ouvrier et de ses organisations, et, pour ce qui est de René Crevel, à se penser en intellectuel militant.

De ce point de vue, poème et pamphlet apparaissent comme les deux pôles d'une seule et même attitude, d'une seule et même démarche. La Poésie n'éloigne pas de la Cité. Au contraire. Peut-être bien parce qu'elle est, elle-même, une forme minuscule du combat contre l'oppression. Car le poète se doit d'être aussi un pamphlétaire. D'ailleurs, dès leurs premières rencontres, les surréalistes ont été amenés à user du pamphlet pour se retrouver et se définir face aux institutions et à leurs tenants. Démarche qui ne cessa d'être la leur tout au long de l'existence de la Centrale surréaliste et même au-delà. Parce qu'il ne s'est pas rallié, parce qu'il n'a pas renié son passé, parce que c'est son propre élan qui a vu converger sa trajectoire avec celle du mouvement ouvrier, Crevel n'entendait pas devenir l'illustrateur reconnu d'un mot d'ordre ou d'une ligne politique quelconque. Se placer au service de la révolution ne pouvait, pour lui, se borner à signer des appels, à assurer tel ou tel groupe de son soutien, à figurer sur telle ou telle tribune. Son comportement n'était pas celui d'un « compagnon de route » mais plutôt celui d'un intellectuel fermement décidé à, encore et toujours, mettre les pieds dans le plat! Son engagement n'était pas celui d'un témoin mais, comme au temps des assemblées de la rue Fontaine, celui d'un passionné qui voulait participer de tout son être au mouvement même de l'histoire.

A lire René Crevel on éprouve le sentiment que ses derniers écrits, loin d'inaugurer une période nouvelle, prolongent sa recherche. Les pages, éparses, de son *Roman cassé* qui sont parvenues jusqu'à nous en témoignent. En 1935, Crevel, alors que depuis quelques temps il s'efforçait de participer à la lutte ouvrière du dedans de la classe, était toujours un écrivain. Et un grand écrivain.

« " Moi, moi, l'inventeur de la bottine à boutons, beau-père d'un assassin! Tu peux rougir de ton mari, ma fille. Mais inutile de torturer à coups de talons Louis XV un tapis qui n'a fait de mal à personne. La folie du meurtre serait-elle devenue contagieuse? Tu as déjà massacré tous les coussins du canapé à te tortiller comme si tu avais avalé, d'un seul coup, un assortiment de tire-bouchons et une douzaine de ressorts à boudins. Mords ton mouchoir maintenant. Déchire-le. Mange-le, casse-toi les dents du devant, flanque-toi une petite occlusion intestinale. Malheureuse! L'hystérie n'a jamais arrangé les affaires de personne. Que tu pleures ou non, le vin est tiré. Il faut le boire. Je viderai la coupe jusqu'à la lie. Sans sourciller. Comme un spartiate. Alors, mets-y du tien. Tâche d'être un peu la fille de ton père. Et de ta mère aussi. Jusqu'ici la famille des deux côtés n'a compté que des maîtresses femmes. "*Jamais d'amants et toujours énergiques*" telle eût pu être leur devise. Donc, trêve de jérémiades. Un peu de tenue, que diable. Et de la précision. Je suis un homme de science, un réaliste. Je ne vais pas chercher midi à quatorze heures, même et surtout quand je me mets sur la paille, quand je me saigne aux quatre veines, quand je me plume pour sauver de l'échafaud un membre gangrené, une brebis galeuse, mon choléra de gendre. Je suis d'ailleurs trop bon de disputer à la guillotine pareille tête d'âne rouge. Le panier à son lui irait comme un gant. Mais prière de ne pas

confondre la grandeur d'âme avec l'imbécilité. Je n'ai rien d'un jobard, et rira bien qui rira le dernier. On me trouvait vieux jeu. Jusqu'à mon gilet de flanelle qu'on osait traiter de préjugé. On faisait du genre. C'est la mode nouvelle. Monsieur mon gendre jouait à la bourse. Son épouse, Madame ma fille, jouait au tennis. Et moi, pendant ce temps-là, je tirais des plans sur la comète pour leur laisser un plus bel héritage. Parce que les petits ruisseaux font les grandes rivières, je passais mes soirées à découper *l'Echo de Paris* en jolis petits carrés. Cent pour cent d'économie. A d'autres le papier de soie. Dieu merci, je ne suis pas un sybarite, et ma femme est tout le contraire d'une horizontale. N'empêche que nous avons toujours eu du raffinement jusque dans l'économie. L'astre du jour vaut la houille blanche. Donc, inutile de gâcher la houille noire. A quoi bon allumer un fourneau, brûler du margotin de la tête de moineau et de l'antracite quand la chaleur nous tombe du ciel. Et toute cuite. C'est le cas où jamais de le dire. Aussi, l'été, le vendredi, pour ta mère, le samedi pour moi-même, dès huit heures le matin, je commençai à promener un bain de pied au soleil. Je l'inclinai à droite, à gauche, en avant, en arrière. Je l'abritai des courants d'air et des vents coulis. J'usai de la glace de poche que mon coiffeur ma donnée au jour de l'an pour multiplier la force des rayons. A midi seulement quand j'avais pu constater *de visu* la chute verticale de la lumière, je m'absentai cinq minutes, juste le temps d'aller manger un morceau, sur le pouce. Utiliser les éléments et les agents naturels n'a jamais été une sinécure surtout si, comme c'était mon cas, l'on ne se fie à personne pour vous aider ou vous remplacer. Mais, vers la fin de l'après-midi, une fois l'eau à point, quel rêve de bain de pied.

Joignez-y la satisfaction morale et je vous défie d'éprouver pareils délices, vous les gens à bidet, baignoires, gants de crin, appareils à gaz, éponges en caoutchouc et bouteilles d'eau de Cologne russe. Les événements m'ont donné raison. Le vrai civilisé, c'était moi avec mon savon de Marseille, tandis que vous, le ménage de joueurs doublé d'un ménage de cachalots, elles vous ont menés loin vos spéculations, vos raquettes, vos douches écossaises, vos frictions et vos notes de blanchisseuse à se croire dans une maison close pour milliardaires et prince de Galles. Pain béni que j'aie trouvé le carnet à linge avant la perquisition. Voilà un témoin à charge qui vous aurait mis dans de beaux draps s'il était tombé entre les mains du juge. Un prodige en cour d'assise. Tous les honnêtes gens s'en seraient fait gorges chaudes. J'aurais laissé le coupable filer tout seul son mauvais coton. Enfin le document est en sécurité. Je veux

bien essayer d'être votre deus ex machina, mais à une seule condition, c'est que toi et ton mari vous cessiez d'ores et déjà, une fois pour toutes, de mélanger les torchons avec les serviettes. Vois quel ordre règne dans l'armoire de ta mère. Pour le rangement ma tête vaut son armoire. Et haut la main! Voilà pourquoi rien ne saurait me prendre au dépourvu. Qu'il s'agisse de pipe en écume, de camembert, de tout à l'égout ou d'avocat, j'ai mes idées. J'ai le droit d'y tenir mordicus, car je série les questions. Que nous faut-il? Une plaidoirie. Or, il y a plaidoirie et plaidoirie. Il s'agit de ne pas se laisser refiler un vieil arlequin. Gare aux charlatans. Ouvrons l'œil et le bon. Messieurs les ténors, passez votre chemin. La parlotte et moi nous n'habitons pas dans la même chemise. Alors qu'on n'aille pas nous la faire à la Démosthène, à la Cicéron. L'éloquence, c'est du vent. Gargarisez-vous de grands mots, cela me fait une belle jambe. Et puis, surtout, foin de cabotinage. Les effets de toge, la main sur le cœur, le cœur sur la main, les bouches en cul de poule, les yeux de merlan frit, les têtes longues d'une aune, toute cette belle singerie n'est pas longue à tourner en eau à boudin. Et qu'elle soit de boudin, de source, de Seine, ou de mer, l'eau vous file entre les doigts. Je veux du solide. J'aime ce qui marche sur la terre ferme, va son petit bonhomme de chemin sans risquer de se perdre dans les nuages, maintient la cheville en place et en forme, se boutonne, se déboutonne, se reboutonne. Oui à elle seule, ma modeste invention a travaillé plus efficacement au progrès universel que toutes les phrases mises au bout les unes des autres, des orateurs antiques et modernes. Alors, il ferait beau voir qu'un bienfaiteur de l'humanité n'eût pas voix au chapitre. Donc, toi, ma femme, toi ma fille, prière de ne pas m'interrompre. Notre assassin sera bien défendu, l'on ne peut mieux défendre. J'ajouterai même fièrement défendu. Noblesse oblige. J'ai fait la guerre de 70. Je suis presque un ancien cuirassier de Reichshoffen, moi. A d'autres de mendier la pitié de douze jurés qu'ils ne connaissent ni d'Eve, ni d'Adam. La veuve et l'orphelin. Mais d'abord, nous ne sommes ni la veuve, ni l'orphelin. Nous sommes même le contraire. Et je m'en félicite. Les larmes, les voiles de crêpe, les bijoux de jais et les divers affiquets du grand deuil, tout cela, nous l'abandonnons et de bon cœur à la concubine plus ou moins légale, au rejeton de l'assassiné. Ce rasta, ce juif qui osait porter un corset et se donner des airs d'officiers de cavalerie en pleine affaire Dreyfus, ce sauteur qui frisait la correctionnelle à tous les coins de rue, avec ses souliers vernis, ses guêtres saumon, ses cravates cuisse de nymphe émue, ses gilets vert pomme, son monocle et ses tonneaux de brillantine

sur la tignasse pour jeter de la poudre aux yeux des gogos, entre nous, les six balles dans sa peau vireuse, il ne les avait pas volées. J'ai été bon premier à le dire: il était une vraie bête malfaisante, un mandrin de la finance. Sa nuque appelait le maillet du toucheur de bœuf; sa tempe, le revolver et sa poitrine, le surin. Voilà d'ailleurs qui ne saurait excuser ton mari de n'avoir pas compris que le fait d'appartenir à certain milieu veut qu'on laisse à d'autres le soin d'exécuter certaines besognes. Il faut de tout pour faire un monde. Il faut des vidangeurs. Suis-je vidangeur moi? Certes, comme dit ton beau-frère le capitaine, avec son franc parler de militaire, sa précision d'organisateur colonial et son humilité de bon chrétien, il ne s'agit pas de péter plus haut qu'on a le derrière, d'acheter du pain chez le pâtissier ou d'aller chercher le cardinal-archevêque de Paris pour faire ses Pâques. Il y a un juste milieu. Par bonheur, la veuve ne semble guère s'en douter. Cette ancienne arpette a la folie des grandeurs. Le jour de l'enterrement, elle avait, m'a-t-on dit, l'air d'un vrai corbillard à elle toute seule. Pas une ombre de maquillage. Elle est toujours peinte comme les décors de beuglants où, entre l'atelier de couture et le mariage, elle a travaillé à montrer ses cuisses, elle s'était juste mis du noir sur les cils et sur les sourcils. Rien que du noir, mais tant qu'elle avait pu et, pour avoir l'air encore un peu plus veuve, jusque dans les narines, oui dans les trous de son nez qui a dû renifler plus d'une saleté. Madame aime la mise en scène. Au point de se porter partie civile. Bonjour partie civile. Comment vous portez-vous? Moi de même. Ça va, ça va. Je connais mon code. J'ai l'esprit des lois, comme disait l'autre. Un inventeur aurait-il pris un brevet en bonne et due forme, n'en trouvera pas moins sur sa route des individus assez malhonnêtes, pour le copier. J'ai eu à plaider. J'ai toujours gagné, sinon en première instance, du moins en appel. Le cas échéant, du reste, la cassation ne m'effraierait guère. Les magistrats sont de fameux renards. Raison de plus pour que cette poule de veuve passe un vilain quart d'heure. Qu'elle soit une cabotine de bas étage, voilà un premier atout dans notre jeu. Quant à l'orphelin, trop jeune pour qu'on lui jette la pierre, le pauvre, il n'en est pas moins hydrocéphale. Deuxième atout. Ma médaille de 70; quarante ans de ménage avec ta mère, des diplômes et des récompenses à toutes les expositions et la légion d'honneur: troisième atout. Ton beau-frère, le capitaine, qui a promené le drapeau français tout le long de l'équateur, les mains dans les poches, sans coup férir aussi simplement que d'autres s'en vont faire leur persil, le dimanche sur les grands boulevards: quatrième atout. Nous avons tous les atouts en mains.

Parfait. Mais encore y a-t-il la manière de s'en servir. C'est pourquoi j'ai décidé de prendre un défenseur qui ait l'oreille du tribunal. Or, l'oreille du tribunal ça vaut son pesant d'or. Autrement dit, notre avocat ne se laissera pas payer en monnaie de singe. Sans doute sommes-nous plusieurs intéressés à l'acquittement. Primo, l'assassin. N'en parlons pas. Il s'est ruiné, il t'a ruiné, il nous ruinera. Sacré gredin, il ne semble vivre que pour conjuguer le verbe "ruiner". Il y a d'autant moins à compter sur lui que le plomb qu'il a envoyé dans la bedaine d'un autre, il ne risque plus de se le mettre jamais dans sa caboche. Même en prison, Monsieur veut des douceurs. Tu lui as porté une grappe de raisin. De la treille de Fontainebleau, en plein janvier. Tu ferais mieux d'acheter de la laine et de tricoter. Aurais-tu, par exemple, oublié que tu étais enceinte? Regarde ton ventre malheureuse. Il abrite le second de ceux qui ont intérêt à l'acquittement, le second de ceux qui ne pourront rien payer pour l'acquittement. Mais je ne suis pas un Don Quichotte. Je ne saurais me fâcher contre un fœtus, pas plus que je ne partirai en guerre contre des moulins à vents. Je le protégerai le chérubin. Là, maintenant, bien au chaud, il ne se doute point de ce qui l'attend sur la terre. A cause de lui tu ne peux décentement point divorcer. Ce serait pourtant une rude économie. L'assassin et la divorcée. On dirait une fable de La Fontaine. Mais mieux vaut être l'enfant d'un *riche laboureur sentant sa fin prochaine* que d'un assassin et d'une divorcée. Tu resteras mariée. D'ailleurs tu l'es plutôt trois fois qu'une à la mairie, à l'église, au temple. Evidemment, un père catholique ne devrait jamais permettre à sa fille d'épouser un protestant. C'est la seule excentricité à laquelle je me sois laissé aller, mais je n'ai guère l'intention de me mettre martel en tête à ce sujet. Une consanguinité raisonnable a toujours été le meilleur antidote contre la différence de religions. Avec mon sens de l'hygiène, jamais je ne t'aurais permis d'épouser ce protestant, s'il n'avait été ton cousin. Et issu de germain. Donc avec ce qu'il fallait de parenté pour espérer que vous parleriez la même langue et que les enfants à naître bénéficieraient de l'harmonie morale, sans pâtir physiquement. Voilà pourquoi, si, en fait de protestantisme, quelqu'un doit se reprocher quelque chose, c'est ta belle-mère, la cousine Mathilde, cette bécasse qui se croit bergeronnette, pauvre linotte qui, de naissance catholique a bel et bien renié la foi de ses pères. Elle a d'autant d'excuses que déjà, en 66, juste quatre années avant Sedan, elle avait failli épouser un Hollandais presque un Prusco. Il était de la Frise et mesurait un mètre quatre-vingt-dix. Un grand Frison, quoi. Elle qui aimait la danse, la petite toupie, elle aurait pu valser en chantant "Tu m'as

donné le grand Frison". Frisson ou Frison, en l'occurrence, c'était bonnet blanc et blanc bonnet. Le sien de bonnet, elle ne demandait qu'à le jeter par-dessus les moulins. Si elle avait été ma fille, je lui aurais flanqué du Frison et du frisson à cette messaline en herbe. Et dire que son échalas nordique, elle l'avait rencontré à Baden-Baden. En effet, plutôt que de prendre les eaux comme tout le monde à Vichy ou à Contrexeville, après onze mois de mominettes et de pousse-café; pour se décrasser les boyaux, le père de Mathilde, l'oncle Mucius Scevola, une tête brûlée, franchissait la frontière, traversait le Rhin, se gobergeait sous les ombrages de la Forêt Noire où avec la jovialité de l'inconscience, il tapait sur la bedaine de tout ce qu'il rencontrait de Schweinkopf. Mais voilà vingt ans qu'il a rendu le dernier soupir. Alors il a eu beau tenter le diable, paix à ses cendres. Je ne veux rien lui reprocher, pas même son prénom à dormir debout ou à manger du foin, selon les goûts. D'ailleurs, pour être juste, entre nous soit dit, sans remonter au déluge, s'il fut baptisé à la romaine, c'est que trois semaines avant sa naissance, son père, mon propre grand-père, tomba d'un second étage et se cabossa la tête de telle façon que, des sourcils à l'occiput, le pauvre homme abritait, sous son chapeau toute une collection d'écuries pour idées de cheval. Mais revenons à Mucius Scevola et constatons, à son actif que, malgré ses airs de grands lustucru, il s'opposa net au mariage de Mathilde avec son 3/4 de boche. Peine perdue. Elle avait l'excentricité chevillée au corps. A peine rentrée à Versailles où les Mucius habitaient quand ils ne couraient pas la prétentaine, Mathilde s'amouracha d'un fils de pasteur. On avait beau avoir des idées larges, un pasteur dans la ville de Louis XIV, du Roi Soleil, moins de deux siècles après la révocation de l'Edit de Nantes, il y avait de quoi grincer des dents. Encore heureux que Mathilde ne soit pas tombée dans les bras du fils du rabbin, car, à trois pas du boulevard de la Reine, la capitale de l'Ancienne France est polluée d'une synagogue. Bref, je n'oublierai jamais le jour où Mucius Scevola vint nous annoncer les fiançailles de Mathilde et du parpaillot. Ma pauvre mère le rabroua. Et vertement. Mais Mucius Scevola trouvait réponse à tout. Le beau parleur n'osait certes point pousser l'insolence jusqu'à se vanter de ne pas croire en Dieu. Mais le raisonneur déraisonnait comme un vrai Jean-Jacques Rousseau. Pour lui, Dieu, c'était une espèce de locomotive, le premier moteur, affirmait-il, un moteur qui n'avait pas mauvais caractère, en tout cas, puisqu'il marchait aussi bien à la pisse froide calviniste qu'à l'eau bénite catholique. Plus de cinq lustres avant l'invention de l'automobile, on restait bleu à l'entendre qualifier la Sainte Trinité de carbura-

teur. Moi, doué comme j'étais pour la mécanique, j'arrivais encore à m'y retrouver. Mais ma pauvre mère, mettez-vous à sa place. Elle ne savait pas si c'était du lard ou du cochon. Pour ne pas éclater, elle serrait si violemment les mâchoires qu'elle en cassa son ratelier. Ma mère, c'était une sainte, elle s'était fait donner 400 000 francs par son beau-père. Toutefois, elle se contentait et ne chassa pas l'oncle Mucius, car dans sa curiosité bien légitime, elle voulait voir de quoi aurait l'air ce mariage au temple. Quelle déception. La cérémonie? Autant n'en point parler. Quant à l'époux, il était roux. Des gens de la noce nous apprirent que, par surcroît, il ne voyait plus que d'un œil. Aussi, rentrâmes-nous à la maison décidés à ne plus nous soucier de ce couple saugrenu. En 1872, le rouquin succomba, soi-disant, des suites de la guerre. A la vérité, ce grand héros s'était rappelé qu'il était borgne pour éviter d'aller faire le coup de feu. Il s'était très vaguement occupé de Croix Rouge [et en compagnie de son Mucius Scevola de beau-père, il avait tellement bu d'absinthe, avec les français d'abord, puis avec les uhlands, qu'on avait dû bientôt le traîner dans une petite voiture. Entre deux crises de délirium tremens, il eut encore le temps de faire un enfant à Mathilde, ton assassin de mari, ma fille, notre assassin de gendre, fils de Mathilde, c'est que je savais à quoi m'en tenir sur son compte. Sans doute, il n'avait pas le sang trop frais avec ce mélange de protestantisme et d'alcoolisme, mais si l'on se marie hors de sa famille, on tombe toujours sur des gens qui vous cachent leurs dettes, leurs méningites et leurs tares. Si tare il y a, au moins que ce soit en connaissance de cause. J'ai consenti une exception en faveur de mon autre gendre le capitaine parce qu'il -était sorti dans les dix premiers de Polytechnique, dans la botte, comme on dit. Alors, entre lui avec sa botte et moi avec ma bottine à boutons, il y avait une parenté intellectuelle.] *

[Si je vous ai révélé des secrets de famille, ce n'est point pour que vous alliez les raconter en Cour d'Assise, devant des journalistes et des cocottes, sous prétexte d'atténuer la responsabilité du criminel. Vous savez ce qu'on dit du linge sale. Ce n'est pas en l'étalant sur le prétoire que nous aurons l'oreille du tribunal. Au contraire, tirons parti du moindre cor au pied de l'assassiné, des bobos, de la constipation de sa veuve et surtout, ne l'oublions pas, de l'orphelin hydrocéphale. J'espère que Mathilde n'ira pas faire du romantisme. Je me permettrai d'ailleurs de lui faire remarquer en temps utile que si elle est la troisième et non la moins intéressée à vouloir l'acquiescement,

* Passage barré d'un trait au crayon sur le manuscrit dactylographié.

elle ne s'en trouve pas moins incapable de donner un centime pour l'avocat. Voilà déjà belle lurette qu'elle a laissé la chair de sa chair lui ôter le pain de la bouche. Mais un panier percé qui donne des leçons de pyrogravure, de piano et de diction pour ne pas mourir de faim aura beau chercher par tous les moyens à redoubler de dignité, multiplier les faux cheveux en vrais crins de cheval blanc, les jabots sur le brochet et les velours autour du cou, jouer des nocturnes noirs de dièses et bémols, lire les encyclopédistes, déclamer du Victor Hugo, susurrer du Lamartine, en un mot, se donner des airs de bas bleu, comme si elle était à elle seule, à la fois Cléopâtre, la Sainte Vierge, Jeanne d'Arc, Mme de Genlis, George Sand et Sarah Bernhardt, comment veux-tu que des parents dignes de ce nom confient leurs enfants à la mère d'un meurtrier. Toute cette mise en scène, quelle bouillie pour les chats. Sans doute, à l'extrême rigueur, pourrait-on peut-être encore excuser la folie du décor, l'amour maladif des arpeges et des balivernes en prose ou en vers. Mais comment tolérer une jobardise qui peut nous mener loin avec la vogue du roman russe. Quand je pense que Mathilde a eu des mots pour plaindre son fils, alors que le gremlin est ailé acheter son revolver (ce qu'il y a de mieux et de plus cher en fait de revolver) boulevard Saint-Germain, à trois pas de chez elle, sans même daigner monter lui dire bonjour, comme si, avant d'ôter la vie à l'aigrefin qui vous la rend impossible, on n'avait même pas une minute pour embrasser celle qui vous l'a donnée. En l'occurrence, ton mari me rappelle son grand-père Mucius Scelova trop heureux, pendant et après la Commune de prononcer l'éloge de la Commune, de ridiculiser M. Thiers, ce comprimé de l'énergie et de la sagesse bourgeoises, et d'injurier le général Gallifet si brave qu'il en avait le ventre en argent. En attendant, la malheureuse Mathilde, elle peut jongler avec les utopies, manger des beignets à la fleur d'accacia et se chatouiller l'épiglotte à coups d'imparfaits du subjonctif, mieux vaudrait pour elle et pour nous qu'elle eût au moins une ombre de bon sens dans sa carcasse. Alors qu'elle comprendrait que notre rôle, notre intérêt consiste à trouver, non des circonstances atténuantes pour l'assassin, mais les circonstances aggravantes pour l'assassiné. Chercher des excuses à ton mari, mais ce serait, en quelque sorte, donner raison aux nihilistes. Moi, je suis plus que jamais pour l'alliance de la république française et du tsar. Songe un peu aux jolis petits bénéfices que nous n'avons pas fini d'en tirer. Certes, quand le petit père Nicolas est venu rendre visite au petit père Félix Faure, j'ai commencé par avoir mal au cœur. Qu'est-ce qui se dépensait, depuis les robes de la présidente avec traîne à la "en veux-tu,

en voilà" jusqu'aux feuilles de papier qu'on avait collées sur les branches des marronniers, aux Champs-Élysées, pour, délicate intention, faire croire à l'impérial visiteur que sa présence ressuscitait le printemps en plein hiver. Mais je me suis vite ressaisi, me rappelant qu'on ne fait pas d'omelette sans casser des œufs. Alors, j'ai acheté à ta mère un kakochnick tout serti de perles fort bien imitées, ma foi, j'ai mis mon habit à queue de pie, et nous sommes montés aller faire des ronds de jambe et des ailes de pigeon aux bals de l'Élysée. Ton beau-frère, le capitaine, s'est flanqué une telle indigestion de caviar que ta nièce en naquit neuf mois plus tard. A cause de la petite grande duchesse, ta sœur l'a baptisée Olga. Je ne m'y suis point opposé, bien que le souvenir de Mucius Scevola n'ait cessé de m'inciter à la méfiance des prénoms exotiques. Mais la France dominait la situation d'assez haut pour qu'une vieille famille parisienne n'ait point à redouter la néfaste influence de deux petites syllabes russes. Et de fait, le charme slave, nous l'avons eu jusqu'au trognon. Voilà pourquoi, d'ailleurs, même si j'en suis réduit à mes propres moyens, j'espère bien tout de même pouvoir me payer l'oreille du tribunal. Je m'explique. Mon renom d'inventeur, vous le savez, me vaut de présider une bonne douzaine de conseils d'administration. Je me trouve y jouir d'une grande autorité, car si je respecte la tradition, jamais, le cas échéant, je n'ai craint d'innover. Dame! si je suis le fils de mes œuvres, je le dois à mon intuition, autant qu'à la méthode. Je vous donne un exemple entre mille, mon enfant. Durant notre voyage aux Pyrénées, la Providence veut que ta mère attrape un refroidissement dans une piscine de Lourdes. Bien que la chère femme se réjouisse d'offrir ses douleurs à Dieu, à Hendaye, elle doit s'aliter. Moins pour tuer les poissons que pour tuer le temps, je m'en vais pêcher à l'embouchure de la Bidassoa. Passe un officier de marine en tenue tiré à quatre épingles, et qui me semble avoir pris un soin, je ne dis pas excessif, mais très grand de sa chaussure pour venir rêver au bord d'un fleuve-frontière. Nous lions conversation. Il se présente: «Pierre Loti». Oui c'était Pierre Loti, lui-même, gloire de notre marine et de notre littérature. Et de l'Académie Française s'il vous plaît. Donc, rien du genre bohème ou fumeur d'opium. Pour lui donner l'air un peu artiste, il n'y avait que son visage passé au blanc d'Espagne. Et encore, c'était peut-être une affaire de diplomatie, question de politesse, vis-à-vis de nos voisins transpyrénéens. Comme je l'ai rappelé, voici tout juste quelques minutes, j'ai bien acheté un kakochnick à ma femme, quand il a fallu, pour l'alliance franco-russe, nous mettre au diapason des boïards. Pierre Loti ne pouvait tout de même se promener avec une mantille, un grand

peigne et des œillets au coin de l'oreille. Pourquoi pas alors la coiffe des Paimpolaises. Le style breton eut mieux convenu à son physique et à son moral. En effet, soudain, il a rêvé tout haut: « Frère Yves, mon frère Yves ! » Et moi qui ramène une petite dorade au regard si rond que j'en coupe la parole à Loti et lui demande pourquoi, dans la marine, on n'a pas encore songé à utiliser les yeux des poissons comme boutons de bottine. Il n'y aurait qu'à les galvaniser, et le lacet de soulier, ce dégingandé ne serait plus roi. L'académicien trouve ce projet poétique. Il approuve: "Ce serait charmant. Nos chers petits cols bleus sont si mal chaussés. Il s'agit de trouver le juste milieu entre le godillot et l'escarpin." Je fais pince sans rire et assure mon glorieux interlocuteur que, si je veux le bien-être des matelots, jamais je n'ai songé pour leurs orteils à ces délices de Capoue qui finissent toujours par tourner en délices de Kaput. L'entretien se poursuit à la bonne franquette. Il me promet de circonvenir les amiraux, le ministre. Au Creusot, tout se sait. Il suffit que je rencontre les Schneiders chez des amis communs pour qu'ils se mettent à me faire mille grâces, mille risettes. Ils sont aux petits soins et poussent la délicatesse jusqu'à m'offrir une paire de bottines à boutons en acier trempé, juste ce qu'il fallait pour rajeunir la garniture de cheminée dans le salon de l'inventeur que je suis et remplacer les candélabres un peu désuets sans tomber dans les aberrations munichoises. Chez d'autres, sans doute, ces amours de chaussures, aux tiges creuses eussent servi de vases, mais à la maison, l'utile passe avant l'agréable. Aussi sont-elles devenues des lampes électriques. Elles méritaient mieux que des abat-jour d'un modèle courant. Alors nous les avons couronnées d'un dôme de dentelle de la vraie Mâline que ta mère, mon enfant, sut passer à la douane belge, dans son corset, sans sourciller, au retour de notre voyage de noces. Voilà qui forme un ensemble des plus harmonieux avec notre Minerve, elle-même d'une telle majesté dans son peplum d'airain que, parmi tous les personnages divins ou semi-divins de la mythologie païenne, elle paraît la seule à mériter encore d'être vénérée, sculptée, figulée, après vingt siècles de christianisme. Quelle maîtresse femme. Et taillée, et découpée. Une vraie fille de Jupiter. Donc pétrie à la fois de race et de noblesse, de force et d'intelligence. Et, par-dessus le marché, la simplicité d'une vraie grande dame. Malgré son port de reine, la gaillarde n'a rien d'une poseuse, nous n'avons guère à craindre qu'elle se laisse tourner la tête par la finesse de ses ciselures. Elle est le contraire d'une girouette. A Vénus de changer d'idées plus souvent que des chemises et de batifoler comme une gourgandine

entre zéphirs et aquilons. Notre Minerve, elle, se rit des vents. Qu'ils la bousculent, qu'ils la chatouillent, elle les méprise trop catégoriquement pour s'envoler en leur compagnie. Si une âme humaine habitait ce splendide corps de bronze, je suis sûr et certain que ce serait une âme sœur de la mienne. Ainsi, se féliciterait-elle non moins que moi de nos aimables munitionnaires. Et elle aurait raison, car grâce à leur présent le fait d'aller pieds nus perd ce qu'il avait d'un peu choquant de la part d'une déesse par lilleurs casquée, bottée. D'ores et déjà, elle semble n'avoir quitté ses souliers que dans une très louable intention d'économie. Elle a voulu, dirait-on, leur épargner la fatigue, l'usure d'une ascension. La sagesse n'était-elle pas son domaine. Et c'est pourquoi, chouette sur l'épaule, lance au poing, elle trône au sommet d'un socle vraiment olympien d'où elle domine notre salon, dans toute sa gloire d'omnipotente pour tenir à bout de bras, en guise de bouclier, un cadran qui signifie aux mortels la fuite des heures. Quant à moi, il est vrai, même sans la présence de cette allégorique amie, il n'est pas une minute où je puisse oublier que les jours se suivent et ne se ressemblent pas. L'histoire ancienne est toujours d'actualité. La roche tarpéienne demeure à deux pas du Capitole. Alors j'ai pris mes précautions en conséquence. Ma roche tarpéienne de gendre ne m'a pas encore culbuté du Capitole. Comme pour me consoler, le lendemain de son malheureux geste, un joli petit papillon de ruban rouge vint se poser à ma boutonnière. Je ne me lasserai jamais de le dire et de le redire. Je suis de la famille des Minerve, moi. Les honneurs, les bons dîners ne m'ont pas plus troublé la cervelle que l'estomac. D'ailleurs, le zénith ne saurait éblouir, aveugler un réaliste digne de ce nom. Il fut un temps où le beurre venait de lui-même, se mettre dans mes épinards. Je me gardais bien d'oublier que le type (?) remplace le beurre. A d'autres de se reposer sur de trop frais lauriers. J'ai toujours tenu à mon coffre-fort le même langage que Napoléon à ses soldats: "Je suis content de vous mais vous n'avez rien fait, puisqu'il vous reste encore à faire." Avez-vous le pied à l'étrier, profitez-en. Et que ça galope. Etes-vous, par exemple, persona grata auprès des magnats de l'industrie lourde? Vous devrez ipso facto en imposer aux grosses légumes de la finance. Ce fut ma tactique. La haute finance va donc nous ramener à nos moutons, c'est-à-dire à nos Russes dont les steppes m'ont toujours paru assez herbues et les personnes assez barbues, velues et chevelues pour que nous, les amateurs d'ordre et de petits profits, nous leur rendions service à les tondre un tantinet. L'emprunt de 1906 fut une excellente occasion de rafraîchir la tignasse au moujik.

Après un lustre, rien que d'y penser, je me sens devenir poète. C'est qu'il valait toute une basse-cour de poules aux œufs d'or, à lui tout seul, l'ours septentrional. Il avait les poils en platine. Quelle toison. Inutile de faire l'argonaute et le zigomar pour la conquérir. Nous en avons ramassé, nous en avons amassé de riches mèches, de somptueux copeaux, de fiers lingots, sans même prendre la peine de remuer dans un fauteuil, dans les fauteuils des conseils d'administration. Ah, mes amis ! Quel rêve. Quelle rigolade. A s'en lécher les babines. Le petit père Nicolas avait eu besoin de deux milliards. Un consortium international de banquiers accepta de lui envoyer la somme. Quoiqu'il n'attache pas ses chiens avec les saucisses, le bourgeois français n'ignore pas qu'on prend plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre. Alors parce que les cosaques sont les cosaques, notre traditionnel bas de laine y a mis du sien. Nos établissements de crédit ont dû fournir un appoint rien moins que négligeable. Mention particulière doit être faite de la banque de Paris et des Pays-Bas qui s'est distinguée entre toutes. Bref, tout alla sur des roulettes, sans une ombre au tableau. Bref, la réussite apparut telle que le frère de ta belle-mère, Léon, le numismate en devint fou. Pensez donc, il n'y avait pas de revers à la médaille. On a dû l'enfermer, l'interdire et, soit dit entre parenthèses voici le quatrième intéressé à l'acquittement qui ne pourra donner un sou.] Nous serions dans de beaux draps, nous et tous les propriétaires, si, grâce à l'emprunt russe, d'une pierre nous n'avions fait deux coups. Mais, primo, nous nous sommes sauvés nous-mêmes en sauvant le tsarisme de la banqueroute. Messieurs les révolutionnaires n'avaient plus que l'embarras du choix entre l'échafaud, la forteresse Pierre et Paul, la Sibérie ou l'exil. Nous l'avons échappé belle, car même des milliers et des milliers de verstes de steppes nous auraient mal protégés de leur victoire et c'en eut été fait de la religion, de la famille et du capital. Secundo, si le tsar nous doit une fière chandelle, nous ne l'en avons pas moins eu jusqu'au trognon. Les Banques ont eu l'intelligence de ne verser que 80 % dont le petit père et son gouvernement se sont engagés à rembourser le total et à payer les intérêts. Après ce hors-d'œuvre russe, d'autres pays nous ont offert des plats de résistance. On avait recours à nous. Parfait. Mais donnant, donnant. Nous n'avons pas perdu notre temps, lorsque nous avons aidé l'Argentine, la Chine, le Mexique, le Chili, l'Uruguay, la Turquie, l'Espagne, la Hollande, le Danemark, la Norvège et encore, et surtout les pays balkaniques. Ces chers Balkans, dire qu'il y a des gribouilles pour oser les traiter de bouteille à l'encre. Mais c'est un vrai fromage, un bijou de camembert, bien fait, si bien fait qu'il ne demande qu'à

marcher tout seul. Et ça marche, ça court. Au trot, au galop. Les jambes à son cou, la Serbie rend, d'une main à nos marchands de canon, ce que nos financiers lui ont mis dans l'autre. Et allez-y. Passez vos commandes. Nous servirons chaud. Ces trois dernières années, Belgrade nous a payé une petite facture de 45 millions de francs. Du matériel de guerre acheté sans marchander. Vive la loi de l'offre et de la demande. Tant et tant nos offres et nos mitrailleuses. C'est à prendre ou à laisser. Mais si vous laissez on vous coupera les vivres. Le paysan du Danube a besoin de picaillons. Il file doux. Aurait-il des velléités de faire le faraud, il serait vite remis à sa place. Il faut savoir tenir ses distances, mon enfant. Le jour, où l'un de ces métèques vint me demander ta main, je l'ai renvoyé dans ses Carpathes, à quatre pattes, par un simple petit "Nous voulons bien exporter nos capitaux mais nous gardons nos enfants." Je te jure qu'il l'a senti passer. Pour s'excuser, comme il n'avait pu trouver un seul mot, il m'envoya le lendemain deux cents cigares dans un coffret de style gothique, une fois de plus, j'avais tiré mon épingle du jeu. Et le jeu en vaut la chandelle. Grâce à des petites ristournes, joliment rissolées, dorées sur tranche, même réduit à mes propres, à mes seuls moyens, je puis espérer avoir l'oreille du tribunal. Combien d'autres, à ma place, ne seraient point parvenus à éviter la honte d'un grand bagnard ou guillotiné. L'imbécile, le misérable, quand je pense que je l'avais casé au Crédit Lyonnais. Il était dans le cœur de la tradition française. Il n'avait qu'à y demeurer, bien sagement, et l'avenir était à lui. Il prétendait qu'on voulait le réduire à l'état de bureaucrate, l'impatient, alors que, sans même s'en apercevoir, il allait devenir l'un des puissants de ce monde, car le Crédit Lyonnais spécialisé depuis 1840 dans les emprunts d'Etat fait la pluie et le beau temps en Russie. Mais quoi! mener le tsar par le bout du nez, le tenir par la barbichette ne suffisait point au petit-fils de Mucius Scevola, le songe creux, au fils de Mathilde la chimérique et du parpaillot rouquin, qui ne voyait que d'un œil, au neveu de Léon le numismate en folie. On rêvait de grande vie, on me traitait de fesse-mathieu dans son for intérieur. On se croyait plus fort et plus fin que la Banque de Paris et des Pays-Bas. On voulait être un Crédit Lyonnais à soi tout seul. Pauvre blanc bec, ton mari, ma fille, comme tout mégalomane de boursicotage ne pouvait que tomber, la tête la première, en plein dans les mines de gruyère. Un juif l'avait reniflé, pisté pour lui manger tout son saint frusquin, y compris ta dot et les quatre sous de sa vieille mère. Mais ce juif, à son tour, sa voracité devait le perdre. Les revolvers ne sont pas faits pour les chiens.

Voilà ce qu'il avait bel et bien oublié, voilà ce qu'il n'eut pas même le temps de se rappeler que, déjà, il se trouvait expédié ad patres. Justice était faite, justice maladroite, trop prompte. Il aurait fallu le blesser mortellement. Ce n'eut plus été homicide mais coups et blessures. Et ainsi, comme un tiens vaut mieux que deux tu l'auras, nous aurions eu la satisfaction de voir le requin se tordre sur son lit d'hôpital, de l'entendre hurler de douleur avant de restituer l'escroquerie qui lui sert d'âme au dieu des circoncis. Quoi qu'il en soit, ces Messieurs de la Cour d'Assise devront le constater, nous étions en état de légitime défense. Qu'on nous rende notre argent, et nous rendrons la vie au juif. Comme il a mangé la grenouille sans en laisser le plus petit os, nous jouons sur le velours. Moi le beau-père de l'assassin, je me sens tout particulièrement désigné pour réclamer à la veuve de l'assassiné le bien de mon enfant. Et d'autant plus et d'autant mieux qu'elle se trouve dans une situation intéressante. Pauvre petite. Il va falloir tendre ton ventre de toutes tes forces, paraître enceinte jusqu'à la garde, à en éclater. La veuve n'aura pas l'impudeur d'amener son monstre de rejeton, car un hydrocéphale dans un prétoire, c'est une arme à deux tranchants. La créature assez présomptueuse pour oser nous en menacer, risque de se mettre elle-même hors de combat. Que dame Thémis consacre l'un des plateaux de sa balance à la piètre progéniture de la partie civile, et qu'elle réserve l'autre à nos splendides espérances et l'on verra en faveur de qui l'équilibre se trouvera rompu. L'on n'aura fait qu'ajouter une nouvelle chance à toutes celles que, déjà, nous avons de triompher. Aux yeux de tous, magistrats et jurés mon assassin de gendre n'en jouera que mieux son rôle d'exception qui confirme la règle. Je le dis et le répète: A moins d'avoir été recruté parmi des anarchistes et des fous, le jury comprendra, comme un seul homme que notre famille incarne la vertu et l'intelligence d'une bourgeoisie destinée à gouverner la France donc le monde. Aujourd'hui, plus que jamais, Minerve me semble à sa place sur la cheminée de notre salon. Nous ne sommes ni des prestidigitateurs, ni des saltimbanques. Regardez, scrutez notre charmant petit intérieur, et vous constaterez que la justice et la sagesse y vont de pair, la main dans la main. Alors, nous n'allons point nous opposer à ce que cette dernière suive son cours. Bien au contraire. Nos fauteuils en Aubusson valent les chênes du bois de Vincennes et les colonnes du temple de Jérusalem. Nous sommes les héritiers de Saint Louis et de Salomon. Salomon surtout me plaît. Je sais, je sais, il y a la reine de Saba. Mais nous sommes originaires de Normandie, donc prêts à couper la poire en deux quand notre intérêt l'exige; alors celui

qui a eu l'idée de couper entre les mères ennemies le bébé litigieux, celui-là ne mérite-t-il pas d'être vénéré jusqu'à la consommation des siècles, comme l'équité divine faite homme. Nous n'allons certes pas demander à la veuve de nous donner une tranche du melon d'eau qui tient lieu de tête à son petit monstre n'empêche que je prendrai le ton biblique. La main de fer dans le gant de velours. Je vais laisser allonger ma barbe. Je la poudrerai d'amidon, au besoin et je mettrai des talonnettes dans mes bottines, pour avoir encore plus belle prestance. Il y aura, il faut qu'il y ait duel à coups de marmots. J'en serai l'arbitre. La capitale du juste milieu n'a rien à voir avec ce désert d'Arabie à l'orée duquel ton beau-frère le capitaine m'a raconté que, sous un soleil à chauffer un bain de pied en trois secondes, il vit deux femmes indigènes lasses de se mordre, se griffer, se frapper, soudain, empoigner leurs nouveaux-nés et s'en servir comme massues. Les crânes des chérubins s'entrecognaient avec une telle violence que bientôt leur cervelle ne fut plus qu'une infâme bouillie d'ailleurs vite bue par un sable trop altéré pour faire le dégoûté. Puis ce fut le tour aux corps démantibulés. Alors les sauvagesses se réconcilièrent et avec ce qui restait des fruits de leurs entrailles respectives se mirent à jouer aux osselets. Nous qui ne sommes pas des Bédouins, nous ferons les choses plus proprement. Mais que la veuve ne compte point sur un replâtrage entre elle et nous. Le duel sera moral. Moral et inexorable. Et c'est pourquoi nous devons dès maintenant, redoubler de vigilance. Je cours chez l'avocat. Tu m'accompagnes, mon enfant. Le cher maître a dû voir ces messieurs du tribunal, donc, il connaît la marche des débats. Alors nous allons répéter ton évanouissement. Il faut qu'il soit à point. Toi, ma femme, tu nous attends ici. Tiens, voilà le journal. Je n'ai pas encore eu le temps de le lire avec toutes ces histoires. Tu me diras ce qu'il raconte à déjeuner. »

Ce texte provient de la réunion des manuscrits du fonds Tzara TZR 775 et TZR C 1051.

T. Tzara en avait publié dans Inquisitions l'extrait pris entre crochets.

VARIÉTÉ

ANDRÉ BRETON ET LA NOTION D'ÉQUIVOQUE

Annette TAMULY

La récurrence d'un concept, sa force d'attraction, tenant le plus souvent de son sens dynamique et de sa polysémie, peuvent laisser supposer qu'il joue, à l'intérieur d'une œuvre, le rôle de concept-clé.

Nous appellerons concept-clé une notion nous permettant de saisir quelques-unes des grandes directions de pensée ou de mouvements de l'imagination, un principe qui apparaît aussi comme un moteur de la création. Tel nous semble bien être le rôle de la notion d'équivoque dans l'œuvre bretonnienne. Pour reprendre une image chère à Breton lui-même, on pourrait dire d'une telle notion qu'elle constitue un aimant vers lequel sont attirées les forces de création ou encore autour duquel va se disposer un champ magnétique d'images, de métaphores, de symboles, tant au niveau du langage qu'au niveau des objets, lieux, comportements et manière d'être. Car le concept-clé se reconnaît également à son pouvoir totalisant.

On peut dire, tout d'abord, que l'importance accordée à l'équivoque procède d'une attitude générale de provocation et de défi. Elle s'inscrit dans le doute sur les valeurs propres à notre époque et la mise en question de toutes les conventions qu'elles soient d'ordre esthétique, éthique ou logique. Donner droit de cité à l'équivoque, c'est souligner, par contraste, ce qu'a d'arbitraire et de dérisoire le principe qui consiste à vouloir enfermer

dans un sens unique tout mot, toute pensée, toute valeur. C'est aussi une manière de dénoncer chez l'homme cette « façon de » qui lui fait admettre que « ses idées sont une somme ¹ », « l'outrecuidance de se donner pour sûr, pour solide ² ».

Examinons tour d'abord la fonction et le sens de l'équivoque au niveau de la pensée. Elle représente une manière de discréditer les principes aristotéliens de la logique et notamment celui de l'identité et du tiers-exclu, puisque le propre même de l'équivoque, c'est d'admettre qu'une chose peut être à la fois elle-même et une autre. Là où la pensée traditionnelle prône la rigueur, le surréalisme soutient qu' « il y a intérêt à encourager tout ce qui peut jeter un doute sur la raison ³ ». Ainsi, c'est en vertu de son équivoque que l'on retient le mot de *Dada*: « Ce nom qu'il plut à l'un de nous de lui donner a l'avantage d'être parfaitement équivoque ⁴ ».

Équivoque « parfaite » en ce qu'elle est, à la fois, absence de signification et trop-plein de signification. Un nom, précise Tzara, qui ne signifie rien bien que tout soit DADA. Analogie en cela au Koan du Zen, l'équivoque marque la fulgurance de la déroute et du dépaysement et, ouvrant une brèche dans un monde trop figé et trop cohérent, elle nous fait pressentir le surréel. Il ne s'agit pourtant pas de valoriser arbitrairement la confusion et l'obscurité de sens. L'équivoque à laquelle Breton est sensible n'apparaît pas du tout comme incohérence, elle n'appartient nullement au domaine de la non-pensée. Nous partirons, pour mieux saisir cet aspect du problème, de cette affirmation: « Jusqu'à nouvel ordre, tout ce qui peut retarder le classement des êtres, des idées, en un mot, entretenir l'équivoque, a mon approbation ⁵ ». Il s'agit non pas de discréditer la pensée, mais de rejeter au contraire ce qui tend à la figer: car il ne faut pas prendre pour de la pensée ce qui n'en est que le résidu. L'idée claire et distincte, telle que la définit un Descartes en particulier, n'apparaît que comme la résultante d'une pensée qui s'est peu à peu dépouillée, appauvrie, réduite et fixée précisément en un sens univoque. C'est une telle pensée qui classe les idées et les êtres. Il importe d'ailleurs de noter que Breton souligne la nécessité d'entretenir l'équivoque, car elle correspond à cette phase cruciale où l'esprit fait « feu de tout bois ». En effet, l'équivoque se situe dans ce moment essentiel où la pensée, saisie dans son dynamisme créateur, est encore productrice de sens: ainsi, dans la phrase de demi-sommeil affleurent des significations nouvelles. L'équivoque se manifeste par une sorte de ballotage de la raison, mais, dépassant le domaine purement intellectuel, elle provoque une résonance de toute la sensibilité en amenant ce trouble révélateur que Breton dans *l'Amour fou* traduit poéti-

quement par « la sensation d'une aigrette de vent aux tempes ». L'équivoque peut ainsi être considérée comme le signe le plus patent d'une pensée qui en est encore au stade fécond de l'exubérance des significations et relève d'un véritable protéisme mental. En un sens un peu différent, on pourrait dire aussi que l'équivoque est reliée à la pensée imageante ou à la pensée symbolique avant sa résolution en pensée conceptuelle. Retrouver l'équivoque, c'est renouer avec la gangue nourricière dont est issue toute notion et, en particulier, la puissance germinative du langage. Dans son « Introduction au discours sur le peu de réalité⁶ », Breton nous semble esquisser cette remontée aux sources de la pensée en partant d'un mot technique pour retrouver tout un arrière-fond de possibilités de sens, de rêves, de mythes qui permet de nourrir l'équivoque. « " Sans fil", voici une locution qui a pris place trop récemment dans notre vocabulaire, une locution dont la fortune a été trop rapide pour qu'il n'y passe pas beaucoup du rêve de notre époque... Ce sont de faibles repères de cet ordre qui me donnent parfois l'illusion de tenter la grande aventure de ressembler quelque peu à un chercheur d'or: je cherche l'or du temps. Qu'évoquent-ils donc ces mots que j'avais choisis? A peine le sable des côtes, quelques faucheurs entrelacés au creux d'un saule — d'un saule ou du ciel, car c'est sans doute simplement l'antenne à grande surface, puis des îles, rien que des îles... la Crête où je dois être Thésée, mais Thésée enfermé pour toujours dans son labyrinthe de cristal. »

Dès que la pensée consent à cette dérive, elle rencontre l'équivoque, elle retrouve sous la pensée conceptuelle, l'abondance de sens de la pensée symbolique: « les symboles... sont des matériaux équivoques, c'est-à-dire des signes particuliers à travers lesquels le signifié déborde sans cesse les signifiant et renvoie à un mythe⁷ ».

Mais la fonction de l'équivoque ne se révèle pleinement que lorsqu'on la relie au langage. C'est ici qu'elle s'affirme comme le véritable moteur de la création poétique. « Au sens le plus général du mot, nous passons pour des poètes parce qu'avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention⁸. » Ici aussi, la démarche consiste d'abord à soustraire les mots à leur nécessité de signifier, « à leur usage utilitaire », pour laisser apparaître la multiplicité de leur sens. Pour mieux saisir ce point, considérons le chapitre que Breton consacre à ce problème dans *les Pas perdus*, « Les mots sans rides⁹ ». Nous y saisissons d'abord une revendication de liberté dans la volonté d'abstraire les mots de l'univocité d'un sens fixé une fois pour vécussent déjà de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux

des créations d'énergie. On les avait vidés de leur pensée. Aujourd'hui: les mots sont autre chose que ce qu'ils paraissent être. « Ils demandent à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris. » « Il était question de les affranchir. » Remarquons d'ailleurs que l'équivoque peut être saisie ici selon un double principe. D'une part, elle est la résultante d'une intervention active du poète, mais d'autre part elle n'est que le dévoilement du caractère ambigu du langage lui-même. Ces deux mouvements sont conjugués dans la création poétique dans laquelle le poète, tout en y participant, assiste fasciné à ce jeu des mots qui s'attirent et se rejettent et, comme le rappelle Breton, « font l'amour ¹⁰ ».

L'action du poète sur les mots apparaît clairement dans la mesure où il s'assigne pour tâche première de « se défier des mots », où il cherche à « rendre au langage sa destination pleine ». L'équivoque s'élabore activement au travers de l'alchimie du verbe car, « c'est en assignant une couleur aux voyelles que pour la première fois, de façon consciente et en acceptant d'en supporter les conséquences, on détourna le mot de son devoir de signifier ». « On leur connaît maintenant une sonorité à tout prendre parfois fort complexe, de plus, ils tentent le pinceau et on ne va pas tarder à se préoccuper de leur côté architectural. » L'équivoque paraît être suscitée par le poète qui multiplie les modes d'appréhension intellectuelle, mais aussi sensible des mots: ceux-ci sont entendus - au double sens de saisis par l'ouïe et compris - mais aussi vus, ils ont une sonorité, mais aussi une couleur, une saveur, voire même une forme architecturale.

Mais l'art du poète consiste également à laisser se déployer l'ambiguïté inhérente au langage lui-même. Il faut se laisser subjugué par le déploiement des significations dont les mots sont chargés, en se faisant simplement réceptif à la vie obscure qui habite le monde des mots. « C'est un petit monde intraitable sur lequel nous ne pouvons faire planer qu'une surveillance très insuffisante et où, de-ci, de-là, nous relevons pourtant quelques flagrants délits. » Ici, l'équivoque se confond avec la mouvance du langage, son dynamisme, en un mot, sa vie. Etant une réalité en devenir, en perpétuel changement, le langage est par définition équivoque: sa signification présente étant différente de son sens passé ou à venir, il est toujours, à la fois, lui-même et un autre. L'équivoque n'est pas d'ailleurs issue seulement de ce devenir du mot dans le temps, mais de ces influences complexes et parfois contradictoires que les mots exercent les uns sur les autres dès lors qu'ils s'agencent entre eux pour constituer un langage: équivoque de la diachronie et aussi équivoque de la synchronie. « Toutefois, on n'était pas certain que les mots

vécussent déjà de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux des créations d'énergie. On les avait vidés de leur pensée. Aujourd'hui, c'est chose faite; voici qu'ils tiennent ce qu'on attendait d'eux. »

Mais il est possible de cerner avec plus de précision cette vie sur laquelle s'articule l'équivoque, car Breton va utiliser toutes les ressources ludiques du langage.

L'équivoque peut se confondre avec un jeu au niveau du signifiant par adjonction ou suppression de phonèmes, comme on le voit dans les calembours de Duchamp dans « Rose Sélavy ». Le même principe est à l'origine d'*Aurora*. Parfois, le mot semble hésiter entre le sens figuré et le sens propre, entre ce qu'il évoque et ce qu'il dit: « Il est des mots qui travaillent contre l'idée qu'ils prétendent exprimer. Enfin, même le sens des mots ne va pas sans mélange et l'on n'est pas près de déterminer dans quelle mesure le sens figuré agit progressivement sur le sens propre, à chaque variation de celui-ci devant correspondre une variation de celui-là¹⁴ ». Michael Riffaterre, se référant au poème de Breton intitulé « La Guerre » dans *Signe ascendant* propose la notion de conflit intertextuel¹²; or, ce dernier recouvre précisément l'équivoque inhérente au langage. « J'entends par cet apparent paradoxe que deux représentations incompatibles sont dérivées du même mot, ces dérivations étant toutes deux simultanément encodées dans le poème. Ayant décrit la langue du monstre comme on vient de le voir:

*Et sa langue
Dardée à l'avance on ne sait jamais vers où
Est un carrefour de fournaies.*

L'observateur lui regarde dans la gueule *je contemple son palais... arceaux dédorés en perspectives l'un dans l'autre.* La double dérivation, coexistence d'un code «bête fauve» et d'un code architectural, est déclenchée par un jeu de mots sur les deux sens, buccal et monumental du mot palais.

L'équivoque apparaît ici dans sa valeur heuristique et ne manque pas de rappeler la technique recommandée par Léonard de Vinci: regarder un vieux mur décrépît. Ici aussi, il suffit que le poète se livre aux suggestions multiples des mots pour créer une œuvre inédite. L'équivoque du mot crée autour d'elle tout un jeu d'oppositions et de représentations. L'esprit est entraîné dans une sorte de vertige mental fait d'une tension des contraires et peut-être d'une tentative pour les surmonter dialectiquement. Ce vertige à son tour est l'amorce d'une véritable désintégration du réel. L'équivoque verbale constitue alors un levier

qui permet au poète d'entreprendre cette tâche essentielle de bouleversement du monde.

En un premier sens, elle apparaît d'abord comme cette hésitation entre deux sens d'un mot mais, par une sorte de propagation, ce qui n'était que tension entre deux significations différentes d'un même mot devient lutte entre le monde d'images et de représentations suscité par le mot et finalement, conflit entre des réalités contradictoires. On peut suivre ce cheminement de l'équivoque dans *l'Amour fou*¹³.

Breton nous rappelle d'abord son poème paru dans *le Revolver à cheveux blancs*:

« A Paris, la Tour Saint-Jacques chancelante
Pareille à un tournesol.

al-Je dit assez obscurément pour moi dans un poème et j'ai compris depuis que ce balancement de la terre était surtout le mien entre les deux sens en français du mot *tournesol* qui désigne à la fois cette espèce d'hélianthe, connue aussi sous le nom de grand soleil et le réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous la forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides. Toujours est-il que le rapprochement ainsi opéré rend un compte satisfaisant de l'idée complexe que je me fais de la tour, tant de sa sombre magnificence assez comparable à celle de la fleur qui se dresse généralement comme elle, très seule, sur un coin de terre plus ou moins ingrat que des circonstances assez troubles qui ont présidé à son édification et auxquelles on sait que le rêve millénaire de la transmutation des métaux est étroitement lié. Il n'est pas jusqu'au virement du bleu au rouge en quoi réside la propriété spécifique du tournesol - réactif dont le rappel ne soit sans doute justifié par analogie avec les couleurs distinctives de Paris, dont, au reste, ce quartier de la Cité est le berceau, de Paris qu'exprime ici d'une façon particulièrement organique, *essentielle*, son Hôtel de Ville que nous laissons sur notre gauche en nous dirigeant vers le Quartier Latin¹⁴. »

L'équivoque du mot est ici invoquée après coup, comme une clé qui rend compte des rapprochements que l'esprit avait opérés inconsciemment. Il arrive donc que l'équivoque choisie dès le point de départ, serve à pulvériser la représentation du monde : lorsque le poète joue délibérément sur les deux sens du mot « palais » par exemple. Dans le texte de *l'Amour fou* que nous venons de citer, l'équivoque du mot « tournesol » est mise en évidence et éclairée par un message poétique resté d'abord obscur. Ici comme là cependant, le processus reste analogue.

L'équivoque du langage affecte la réalité subjective du moi,

puis elle ébranle la réalité du monde et y poursuit son entreprise de mutation poétique. Car, «le virement du bleu au rouge» métamorphose mystérieusement la vision de Paris. Le texte auquel nous nous sommes référés est particulièrement significatif en ce que, ayant parcouru le champ entier de l'équivoque, il se referme à nouveau, ou plutôt s'ouvre sur la mobilité des mots puisque Breton conclut le passage ainsi: «Tourne, sol et toi, grande nuit, chasse de mon oœur tout ce qui n'est pas la foi en mon étoile nouvelle». Le mystère n'est pas élucidé, mais approfondi dans la complexité de ses dimensions. Quant à l'équivoque elle-même, ayant déployé la multiplicité de ses significations, elle se trouve non pas tellement levée ou résolue, mais grâce précisément à cette labilité verbale, réinvestie dans le processus de création poétique: «Tourne, sol ».

Le mot devient un lieu de passage, le miroir dans lequel se reflètent les diverses significations du monde. L'équivoque poétique outre sa valeur esthétique, nous place à la convergence du monde réel et du monde surréal, à la convergence aussi du conscient et de l'inconscient. Le mot représente un carrefour de sens et de forces: subjectivité et objectivité y dessinent un réseau de significations entre lesquels l'esprit ne peut ni ne veut d'ailleurs choisir, mais où se déroule librement une féconde circulation mentale ¹⁵.

Cependant, l'équivoque des mots ne fait que ratifier l'équivoque du réel. L'objet, comme le mot, peut être détourné de son ^{te} sens utilitaire» et l'équivoque apparaît, là aussi, comme une forme de protestation contre l'ordre des choses, une rébellion contre le monde créé d'une part, l'affirmation démiurgique d'une autre création, d'autre part. Ici encore, Rimbaud montre la voie, qui disait dans «Une saison en enfer»: «J'aimais les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes... » Et Breton: «De nos jours, quelques sages: Lautréamont, Apollinaire ont voué le parapluie, la machine à coudre, le chapeau haut-de-forme à l'admiration universelle ¹⁶.» L'objet, soudain isolé, distingué par le seul regard du rêveur ou de l'artiste, se trouve tout d'un coup investi d'un sens qu'il n'avait jamais eu. Volonté délibérée de choquer, de heurter les valeurs établies et, en particulier, le bon goût, d'intervenir dans l'ordre des choses, de choisir en dépit des conventions de toutes sortes ce qui mérite d'être reconnu. Ainsi l'objet le plus trivial - la cuvette de w.C. - inséré dans un contexte inattendu, ne dit plus ce qu'il veut dire, mais suscite l'interrogation en provoquant la surprise. L'équivoque atteste que le monde peut, à tout instant, perdre sa cohérence mais cette possibilité, à certains égards angoissante, peut être considérée par l'artiste comme une occa-

sion offerte de remodeler le réel: «Chirico a reconnu alors qu'il ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot: surpris. Certes l'œuvre qui en résultait restait «liée d'un lien étroit avec ce qui avait provoqué sa naissance», mais ne lui ressemblait qu'«à la façon étrange dont se ressemblent deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne réelle. C'est, en même temps, ce n'est pas, la même personne; une légère et mystérieuse transfiguration s'observe dans les traits¹⁷.»

L'équivoque ainsi définie, introduit dans l'univers un jeu de significations diverses et constitue le point de départ d'une libération des forces créatrices. Elle s'exprime, par exemple, dans la contradiction qu'engendrent deux modes d'appréhension sensible: ainsi peut-on parler de l'équivoque de *l'objet pervers*, tel que le gant de bronze évoqué par Breton dans *Nadja*, qui se donne à la vue comme un objet très léger et se révèle à la préhension comme très pesant, ou encore les morceaux de sucre qui sont, en fait, des cubes de marbre extrêmement lourds. Certains objets sont, par la légende et la tradition, chargés de sens et la perception que nous pouvons en avoir rencontre d'emblée un nœud de significations et d'interprétations préalables: ainsi la mandragore «rappelant un tronc humain muni de ses deux jambes¹⁸», ne peut se saisir qu'au travers d'un halo magico-mystique. Certains objets sont par nature «hybrides» et jouent ainsi un «rôle catalyseur¹⁹».

L'équivoque se laisse pressentir parfois comme la vie secrète d'un objet en apparence inanimé. «La vie d'une chose inanimée. Qui peut passer pour avoir saisi le mouvement d'une étoffe (immobilité = mouvement absolu)... Il ne s'agit pas de reproduire un objet, mais la vertu de cet objet au sens ancien du mot²⁰.»

C'est l'art tout entier, notamment la poésie et la peinture, qui se définit comme cette mise en évidence de l'équivoque inhérente aux choses. Et la beauté convulsive, qui se définit à la fois comme mouvement et comme expiration de ce mouvement», comme «explosante-fixe²¹», qu'est-elle donc sinon l'aboutissement de l'équivoque? On voit en quel sens l'équivoque joue un rôle clé: c'est elle qui, au point de départ, suscite la création poétique. Mais cette dernière, à son tour, ne se donne pas d'autre but que celui de magnifier l'équivoque en faisant de la surabondance de ses significations les plus contradictoires le principe même de l'esthétique surréaliste.

Mais la possibilité d'une transfiguration des objets peut s'inscrire aussi dans la dialectique du subjectif et de l'objectif,

entre ce que j'attends de l'objet, les désirs dont je l'investis et ce que l'objet lui-même peut me donner. L'équivoque, en ce cas, n'est que le centre « de ces échanges mystérieux entre le matériel et le mental²² ». Mais qui dit dialectique, transfiguration, échange, dit aussi mouvement et dynamisme. C'est cette labilité de l'équivoque que nous allons nous efforcer de mettre en évidence en analysant le passage que Breton consacre au soulier-cuiller, comme illustration du « rôle catalyseur de la trouvaille²³ ».

Nous évoquons, au début de cette étude, l'énigme que constitue la phrase de demi-sommeil. Or, c'est le fragment d'une telle phrase qui apparaît d'abord à la conscience de l'auteur: « le cendrier Cendrillon ». D'emblée, on voit s'enchevêtrer dans cette expression le conscient et l'inconscient puisqu'il s'agit d'une phrase de réveil d'une part et que l'expression correspond d'autre part à la volonté délibérée « de mettre en circulation des objets oniriques ou para-oniriques ». L'analogie phonétique entre *cendrier* et *Cendrillon*, le rapprochement spontané de deux réalités très distantes: un objet banal et un personnage de légende définissent très nettement ici l'équivoque. Celle-ci se situe donc au point de départ comme l'amorce de la transmutation qui va s'opérer: elle accuse la dualité du monde du langage et du monde des choses, celle de la réalité et de l'onirique, tout en tendant à surmonter ces oppositions dans la réalisation effective d'un artefact.

« J'avais prié Giacometti de modeler pour moi, en n'écoutant que son caprice une petite pantoufle qui fût en principe la pantoufle perdue de Cendrillon. Cette pantoufle, je me proposais de la faire couler en verre et même, si je me souviens bien, en verre gris, puis de m'en servir comme cendrier²⁴. » Notons que la réalisation ne gommara pas l'équivoque de l'objet, mais la soulignera en mêlant l'imaginaire de « la pantoufle perdue de Cendrillon » et l'usage utilitaire du cendrier. Cependant, avant que l'équivoque ne prenne corps dans un objet, elle représente cette force féconde qui nourrit la rêverie et la rend créatrice: elle s'appuie sur le jeu de mots dont il a été question, mais elle s'enracine aussi plus profondément dans les désirs de l'enfance. C'est elle qui crée cette tension de l'imagination qui cherche à se cristalliser dans un objet réel, tout en utilisant les ressources de l'équivoque du langage. « Je m'impatientais de ne pouvoir imaginer concrètement cet objet, sur la substance duquel plane d'ailleurs par surcroît *l'équivoque euphonique du mot "vair"*²⁵ » C'est ainsi que l'équivoque va entraîner l'esprit dans cette espèce de vertige ou de vacance qui le rendra réceptif aux sollicitations du réel et l'apprêtera pour l'expérience de la trouvaille, en

l'occurrence, celle d' «une grande cuiller en bois d'exécution paysanne, mais assez belle... assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle²⁶. » Les caractéristiques les plus matérielles de l'objet entraînent cette fois l'imagination qui se laisse guider par la perception : «le petit soulier-talon présidait à l'enchantement [qu'] en lui logeait le ressort même de la stéréotypie (le talon de ce soulier-talon eut pu être un soulier dont le talon lui-même...) et ainsi de suite²⁷. » L'équivoque présente à nouveau tout le riche chatolement de ses nombreuses facettes: à la fois soulier, cuiller, objet banal mais revêtu de significations légendaires, la « pantoufle relevée faisant penser à une chaussure de danseuse. Cendrillon revenait du bal²⁸ ! » Le débordement de sens, loin de mener à l'obscurité, se confond au contraire avec la transparence du verre. Et finalement, la transformation qui s'opère sous les yeux ravis du poète, confirme la vérité de la métamorphose dont nous parle le conte: la souillon devient princesse, la citrouille, carosse, et la cuiller, soulier de bal.

Ce qu'il faut souligner cependant, c'est qu'il n'y a pas continuité entre l'objet équivoque tel qu'il avait été rêvé d'abord et l'objet trouvé par hasard au Marché aux puces, encore moins, peut-on parler d'une sorte de projection de l'objet onirique dans un objet réel. Les deux élaborations se font parallèlement et c'est le miracle de l'objet onirique qui a trouvé un point d'ancrage dans le réel: « il devenait clair que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé et au mépris de plusieurs données immédiates trompeuses²⁹. »

Quelle que soit la forme sous laquelle est envisagée la notion d'équivoque, il faut admettre qu'elle nous amène à un seuil à partir duquel, sans perdre de vue ce monde-ci, dans sa banalité et sa quotidienneté, nous nous en dégageons cependant pour entrevoir autre chose. Ce pouvoir de désenchaînement et ce pouvoir allusif qui émanent de l'équivoque, s'expriment d'une manière particulièrement signifiante chez certains êtres privilégiés dans l'œuvre de Breton. Nadja-Mélusine, la femme-enfant dans la multiplicité de ses apparences « Et c'est Balkis aux yeux si longs que même de profil, ils semblent regarder de face, et c'est Cléopâtre au matin d'Actium, et c'est la jeune sorcière de Michelet au regard de laide, et c'est Bettina près d'une cascade parlant pour son frère et son fiancé et c'est, plus oblique encore de par son impassibilité même, la fée au griffon de Gustave Moreau, et c'est toi³⁰. » Ce qui subjugué le poète dans ces êtres, c'est qu'ils sont les vivants symboles de l'émancipation - à l'égard des règles, des

conventions et même à l'égard du temps - ils représentent la liberté même à laquelle Breton aspire. Au « génie libre » incarné par Nadja, répond « la figure de la femme-enfant [qui] dissipe autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise ³¹. » En suivant leurs traces, Breton nourrit l'espoir d'entrer dans un monde absolument neuf et d'acquérir un « autre prisme de vision ». « Je choisis la femme-enfant, non pour l'opposer à l'autre femme, mais parce qu'en elle et seulement en elle, me semble résider à l'état de transparence absolue *l'autre* prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte... ³² »

Parvenue à un certain degré de concentration et quand l'équivoque se donne dans sa forme la plus pure, comme son précipité le plus dense, elle apparaît miraculeusement non plus ambiguë, obscure, opaque, mêlée, mais d'une totale transparence: le soulier de verre, le cristal et « la maison que j'habite, ma vie, ce que j'écris: je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme ³³. » De même, l'être équivoque, dans la perfection de sa nature « fait sa substance d'un croisement de rayons ³⁴. »

Le sphinx, symbole même de l'équivoque, qui se caractérise par l'obscurité de sa double nature, surprend, intrigue, bouleverse. « Qu'il vienne ce jour où deviné, le sphinx se jettera à la mer ³⁵ », s'écrie Breton, pour signifier que l'équivoque ne peut être levée, mais transcendée. Le sphinx devient Osiris, le dieu noir, Osiris qui recèle en lui toutes les contradictions et rayonne pourtant d'une lumière noire qui éblouit et s'impose au poète comme une révélation. C'est toute la gamme des significations de l'équivoque qui se devine dans cette métamorphose symbolique.

On aurait pu, à cet endroit, délimiter aussi tout le champ sémantique qui se déploie autour de l'équivoque. En effet, toute une modulation de connotations peut être relevée: l'équivoque, c'est le non-défini ou l'indéfinissable, le douteux, le scabreux, le louche, l'insolite, le pervers, le subversif, l'hermétique ou l'énigmatique. Nous préférons cependant, après avoir tenté de cerner quelques-unes des expressions de l'équivoque, mentionner pour conclure, la source dont elle nous paraît jaillir. Elle n'est autre, à notre sens, que la zone interdite de l'inconscient. Nous avons évoqué, plus haut, « la sensation d'une aigrette de vent aux tempes », qui accompagnait chez Breton la perception de l'équivoque ³⁸. L'auteur n'hésite pas à relier cette sensation au plaisir érotique. Il est certain qu'il entre dans l'équivoque et surtout, bien entendu, quand elle prend la forme du scabreux et du pervers, le plaisir de la transgression. Le désir, force vitale, se heurte au défendu, à toutes les convenances, à toutes les règles sociales

et morales. Plus profondément cependant, l'équivoque rejoint ici le creuset même de la vie qui, dans sa double composante d'Eros et de Thanatos, *est* l'équivoque, par excellence. C'est elle, pensons-nous, que Breton poursuivra indéfiniment auprès des êtres que le hasard place sur sa route. C'est elle encore qui le hante lorsqu'il s'interroge au début de *Nadja*: « Qui suis-je? » Car, il y a une *équivoque de l'être* vers laquelle tendent toutes les autres en même temps qu'elles en procèdent. C'est elle qui se manifeste dans la dialectique de la création comme force de négation et force d'affirmation, c'est elle enfin qui se donne comme le but ultime de l'entreprise surréaliste: la beauté, manifestation exaltée de la vie elle-même, « la beauté convulsive, érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ³¹ ».

Ecole Normale supérieure
Abidjan

NOTES

1. *Arcane* 17 (« 10/18 »), p. 8.
2. *Ibidem*, p. 63.
3. *Les Pas perdus* (Idées-Gallimard), p. 70.
4. *Ibidem*, p. 64.
5. *Ibidem* (« La confession dédaigneuse »), p. 12.
6. *Point du jour* (Idées-Gallimard), p. 7.
7. Laplantine, *les Trois Voies de l'imaginaire*, éd. Universitaires, 1974, p. 78.
8. *Les Pas perdus* (Idées-Gallimard), p. 66.
9. *Ibidem*, p. 138: « Les mots sans rides », et suiv.
10. *Ibidem*, p. 141.
11. *Ibidem*, pp. 139-140.
12. M. Riffaterre, « Intertextualité surréaliste », *Mélusine* 1, p. 29.
13. *L'Amour fou* (« Folio »), p. 70.
14. *Ibidem*, p. 73.
15. Notons que l'humour, définit dans *le Surréalisme A.S.D.L.R.* comme une « inaccommodation convulsive », contient le même principe. D'ailleurs, le sphinx représente le symbole par excellence de l'équivoque. Nous le retrouvons lié notamment à l'humour défini par Breton (*Humour noir*, Livre de Poche, p. 11): « Le sphinx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer, sur la route qui poudroie, la route de l'avenir, le sphinx blanc du hasard objectif et que toute la création humaine ultérieure serait le fruit de leur étreinte. »
16. *Les Pas perdus* (Idées-Gallimard), p. 94.
17. *Nadja* (« Folio »), pp. 14-15.
18. *Les Pas perdus* (Idées-Gallimard), p. 45.
19. *L'Amour fou* (« Folio »), p. 45.
20. *Les Pas perdus* (Idées-Gallimard), p. 90.
21. *L'Amour fou* (« Folio »), p. 13.
22. *Ibidem*, p. 61.

23. *Ibidem*, pp. 45 et suiv.
24. *Ibidem*, p. 46.
25. *Ibidem*, p. 46, souligné par nous.
26. *Ibidem*, p. 43.
27. *Ibidem*, p. 49.
28. *Ibidem*, p. 49.
29. *Ibidem*, p. 50.
30. *Arcane 17* (« 10/18 »), p. 67.
31. *Arcane 17* (« 10/18 »), p. 68.
32. *Ibidem*, p. 69.
33. *L'Amour fou* (« Folio »), p. 17.
34. *Arcane 17* (« 10/18 »), p. 68.
35. *Les Pas perdus* (Idées-Gallimard), p. 119.
36. *L'Amour fou* (« Folio »), pp. 12-13.
37. *Ibidem*, p. 26.

LES FIGURES HIÉROGLYPHIQUES DE PAUL ÉLUARD

C. MAILLARD-CHARY

Affirmer qu'une parité secrète relie la poésie d'Eluard aux figures rituelles de la haute magie pourrait tenir du paradoxe, eu égard aux derniers développements de sa création. Le règne multipolaire des « Perspectives », la mise à l'index, en termes de bilan sans concessions, des « tours sensationnels » de la sorcellerie surréaliste (II 893) ¹, l'art « usuel », surtout, de la « poésie de circonstance » branchée sur l'événement, y puisant son inspiration et sa vigueur (II 931-944), tout cela ne traduit en rien l'urgence d'une « occultation » des sortilèges de l'irrationnel défendu jalousement, interdit au profane. Quoi de plus étranger à l'absolue sévérité d'un tel retranchement que l'ouverture incessante d'Eluard, que son besoin irrépressible de « fraternisation » ?

C'est pourtant d'une recherche de médecine spagirique que relève l'entreprise équilibrante du « Phénix » :

*En ce temps divisé par l'orage et l'espoir
Mauvais temps et printemps
J'écrivis ce poème pour me concilier
Les formes de l'amour les formes de la vie. (II 432)*

C'est pourtant à une quête régénératrice de la Pierre que tend philosophale prenait enfin son poids et sa lumière au fond de l'association avec l' « ami sublime », avec Picasso: « La pierre

l'âme, au fond du corps, et leur transmettait ses pouvoirs» (II 454). Et toute la gradation paléographique de remontée du «Grain-d'aile» en porte témoignage: il faut aérer le fruit, libérer la graine de force, éventrer la coque de naissance pour la conduire au seuil tremblant de sa germination et de sa mue.

Thaumaturge de son nom, voleur d'ailes et voleur de feu². Eluard ne pouvait manquer d'être soulevé d'enthousiasme par ce haut faire sans origine et cependant concret: délivrant, à coup sûr, «la signature des choses³». Un complexe étendu de résurgences mêlées forme la trame du Grand Œuvre éluardien pointant résolument vers son apogée. Par le biais de ce courant d'énergie désirante, une intense circulation ornithomorphe se dessine, et bien loin de dévier en hypertrophie⁴, elle perdure, elle s'«inscrit». L'ami des peintres et des musiciens, le transmutateur des «cinq sens en chœur» peut enfin totaliser sa passion, affranchir ses images, parler «la langue des oiseaux⁵», fonder son utopie et vivre au présent.

L'incendie animal ne prend pas subitement. Il y a des signes précurseurs. Un limon d'espèces, de teintures nourrit en permanence la pépinière générique. Noir, blanc, rouge: la gamme primordiale de l'Opus recouvre pratiquement la palette ornithologique du poète⁶. Du «langage des couleurs», Eluard ne détache aucune «préférence» (II 779). En revanche, il est aisé de s'apercevoir que les valeurs dominantes de sa poésie s'enchaînent selon une progression analogue à celle du Magistère: au primat de «l'œuvre au noir» fait suite la poussée éclaircissante de «l'œuvre au blanc», elle-même débouchant sur l'apothéose pourpre. En aval du couple résurrectionnel chauffé au rouge sur son bûcher, il importe de reconnaître les jalons de l'escalade.

Sans doute, l'évolution n'est pas linéaire. Avant que l'entente se soude, mariant d'un seul jet Adam et Eve, le Roi et la Reine, l'eau mercuriale et le soufre igné, les vicissitudes abondent. Ici, le poète ramasse en une formule décomposée sur quinze équations «la nécessité» incontournable de son aiguillage: «J'établis des rapports L.] Entre les rails aux embranchements et la colombe rousse» (I 369); là, il s'embourbe et piétine, trébuche et fait demi-tour pour rendre toutes ses chances à une décoction mal partie. Long est le temps de l'incubation, vase clos des origines, ténèbres de la prima materia retournée en tous sens, «Comme si la nuit - Était la terre des couleurs» (II 132), comme si l'oiseau charognard devait, à point nommé, accoucher du Phénix. A chaque instant, les aléas de la traversée diffèrent la délivrance, chavirent la certitude, contredisent le terrain gagné.

«Léda», en particulier, nous en donne la mesure. Une source hermétique soutient à l'évidence le mythe dépecé: au régime

jupitérien du Cygne - étape rituelle des ablutions du compost-succède le règne du mercure philosophal fécondé par sa substance et mis au monde par lui⁷. Pour toucher le but, et provoquer le virage attendu de l'eau mercuriale enceinte des particules sulfureuses, Lédà doit sacrifier l'oiseau d'Hermès et fondre le « principe » royal à ses propres « éléments ». Ce qu'elle fait. Or, dans une préface légèrement antérieure, tout aussi imprégnée d'alchimie, Eluard renverse le processus. Au point de rebroussement de la voussure de l'oiseau, la «nigredo» dissoute rattrape subitement l'avance prise par l'éclaircissement et l'irrisation: «Il y avait un cygne suffisamment arqué pour voir noir à travers l'arc-en-ciel de Lédà» (II 868).

Et, certes, la magie tournoyante du zootrope d'Eluard n'a ni la virulence ni le fumet des fermentations bretoniennes. Si la base de départ est identique, à l'avant des «Draperies noires et blanches» que le poète, «Témoin toujours surpris de la mort des couleurs », s'apprête à dérouler (I 1071), si les semis sont les mêmes sur la glèbe ameublie par la transe bénéfique du «corbeau familial» (I 384) :

*Dans les coupes de glaise on a semé des corbeaux
Aux ailes fanées au bec de tremblement de terre* (I 397).

les stades ultérieurs sont loin de se correspondre.

Eluard a beau dire: «L'acharnement des piqueurs, des louvetiers, des ratiers, des pourfendeurs de dragons à poser leur soulier sur la bête découronnée n'est rien comparé à la rage» (I 450), sa fureur de terrasser l'immonde fait rarement long feu. Afin de venir à bout du monstre - d'ailleurs enseveli dans un sommeil léthargique - il n'a bien souvent que sa main droite, que son aile lumineuse, indemnes de corruption:

*La main droite répand des ailes
Fuit vers la mer avec les animaux
La main droite modeste
Modeste sans trembler modestement la modestie
Fuit les cadres d'étoiles les dragons
Qui dorment en terre et dans les champs arides* (I 392-393).

Pour cette fois - le balayage agacé du paradigme en témoigne - le combat des deux natures tourne court. L'archange mutilé a distancé l'homme de chair.

A peine amorcées, les convulsions s'évaporent en volutes. Le bouge fétide dégorge des parfums. Un kaléidoscope suave

accélère la rotation des couleurs: «Les anges des bouquets dont les fleurs changent de couleur» (I 105). La campagne de labour de l'agriculture métallique n'est pas plutôt lancée, le mince glacié de la raison rasée de près n'a pas plutôt cédé sous le couteur des trois cornes aiguës de l'imagination (I 928), que la pourriture, elle aussi, lâche pied, s'évapore dans la fraîcheur: « Je me vois moi ma jeunesse - Parmi les couleurs volatiles - Des premières végétations» (I 619). D'où la teneur versatile de l'œuvre au noir éluardien, ses démarrages fougueux s'effilochant en sourdes ankyloses. La fumure interne, tout ce loess infect macérant la nuit d'encre du Corbeau, se fait mal: trop vite et pas assez. L'amendement électif d'Eluard, c'est « la pourriture astrale» (I 379). Sitôt effleurée, la souche labile émigre à l'étage supérieur :

Corbeaux menus et l'enfant noir
Ouvrit ses yeux de neige (I 816).

Du lent travail de maturation, le poète retient les pôles extrêmes, qu'il rapproche et fait fusionner sous le coup de son impatience :

Demain le loup fuira vers les sombres étoffes de la peur
Et d'emblée le corbeau renaîtra plus rouge que jamais
Pour orner le bâton du maître de la tribu (I 403).

A l'image de ce totémisme fulgurant⁸, érigeant en insigne du pouvoir le raccourci des enluminures, la vélocité du transfert multiplie les chassés-croisés en ajournant d'autant la vraie métamorphose. Le bain lustral qui tarde à sourdre, le magicien de « Donner à voir» le fera jaillir des teintures organiques:

Petites ailes des oiseaux pièges des perles
Je vous plonge en la pourpre des raisins du sang (II 338).

Ou bien la progression s'arrête au terme provisoire du drainage, faute d'un « appât» suffisamment attractif:

Carré d'étoiles vertes
Les oiseaux desséchés
Prenaient des poses immortelles (I 816)⁹.

Toutes ces réserves, allant jusqu'au souhait d'une élimination pure et simple de la non-valeur irradiée par la lumière: « L'arc-en-ciel s'imposera. Et même le noir, qui n'est pas une

couleur, le noir du désespoir fera rire nos fils d'un rire tendre et doux» (II 901), ont amené plusieurs critiques à mettre en doute l'authenticité du haut faire éluardien¹⁰. Par manque d'une valorisation des vertus immanentes du compost, la crédibilité serait entamée. Un faisceau de simulacres, à peine démarqué du minodrame des « Possessions », tiendrait lieu de révélation. Toute la magie opératoire des figures entrelacées forgerait une belle mise en scène, sans fondement. Nous n'en croyons rien. La nécessité, le Devoir de faire voler sont au moins aussi forts chez Eluard que chez Breton. Simplement l'axe des métamorphoses est différent. Breton habite l'œuvre au noir. Sa tendance prioritaire consiste à pérenniser l'obscur, par un hypnotisme à rebours refusant de prendre en compte un optimisme frelaté. Eluard aspire de tout son être à la confiance, à la clarté. Il veut « Voir ». Plutôt que de céder à la fascination du chaos, il préférera désertter, restant par conséquent à la merci d'un retour de manivelle.

De là, ces oscillations de noir et de blanc. De là, ces versants opposés du même pic, si rude à escalader : « D'un côté de mon cœur la misère subsiste - De l'autre je vois clair j'espère et je m'irise » (II 337). De là encore, ces oiseaux brusquement sans vie, « décharnés », « exténués », « brisés », alors même que l'œuvre entière multiplie les rampes vers les sommets :

*L'escalier en prière laisse monter la fange
La fièvre et les oiseaux brisés et les serpents* (I 1207).

Un manichéisme bicolore menace d'isoler l'un de l'autre les battements de la dialectique, de « couper la vie en deux », de « diviser l'élan ».

Comme antidote à la paralysie d'un tel divorce, Eluard développe les ressources de son double régime vital. Rebondissant du gouffre de ses rêves¹¹, il relie d'un même mouvement l'ascension et la chute, le serpent et l'oiseau :

*L'œuf de l'aube lâche ses ois'eaux
Fils des reptiles au cœur de marbre
Aux yeux de griffes* (I 408).

Jonction rituelle que celle du gardien des forces telluriques avec l'agent principal du soulèvement. Les deux font un : par la figure du serpent ailé sorti de sa torpeur, il s'agit d'accompagner à son terme la maturation des substances prisonnières de l'écorce terrestre. Le labyrinthe interminable qui retarde l'échappée à l'air libre. Eluard le peuple d'un réseau vivant, animal et végétal,

ligué pour faire triompher la lumière: « Dans des souterrains infinis - Sensible retour à tâtons - Des serpents continuent leur course - Vers le lait lisse d'un seul jour - Vers la verdure du ciel fixe - Qu'un enfant montrera du doigt» (I 506)¹².

Le raccordement des extrêmes constitue l'enjeu de l'opération à deux flèches des derniers livres. La bipartition menaçante s'y trouve résolue: « Gloire le souterrain est devenu sommet - La misère s'est effacée» (II 424). Simultanément, l'évidence poétique trouve sa formule, amplifie les battements de son balancier: « Est-elle montée sur la tour ou chante-t-elle au fond de la mine, la poésie? c'est évident» (II 561). Une figure associative, doublet du reptile volant, entretient le branchement de « l'abîme des hauteurs» (I 439): le plomb et la plume.

De la *prima materia* opaque au symbole du vol chamanique¹³, une chaîne subtile existe « Qui lie la plume de midi au plomb des cendres» (II 70); et, comme dans la chrysopée, les plumes jalonnent le trajet initiatique, aménageant le parcours de plongée: « Belle alignée de plumes jusqu'aux limbes» (I438). Pesanteur et légèreté, esprit et matière se rejoignent en « duvet de plomb» (I 869), en « tonnes de plumes» (II 868), selon l'intensité de l'échange vibratoire qui se communique entre les deux pôles:

*Nous étions deux à nous chauffer au même feu
Chargé d'amour comme de plomb comme de plume
(II 315).*

A ce déploiement accéléré rythmant la circulation du courant volatile d'un bout à l'autre de la relation s'ajoutent les maillons d'une grande confrérie par laquelle le poète, « à l'affût des obscures nouvelles du monde », cherche, comme Breton, l'or du temps, mêle sa voix aux hiéroglyphes de la cabale intarissable.

Sa famille spirituelle, Eluard la regroupe dans les pages chronologiques de « Poésie involontaire et poésie intentionnelle¹⁴ ». Dès les premiers fragments réunis en tête du répertoire, sitôt après la citation en exergue de Gérard de Nerval exaltant « l'alphabet magique» et « la lettre perdue », les références pleuvent: Richard de Saint-Laurent, Raymond Lulle, Léonard de Vinci. Au sein de ce parrainage aux affinités si marquées qu'elles se conjuguent à la poésie « intentionnelle» du collecteur¹⁵, la glose de Nicolas Flamel sonne brusquement comme le rapt de « Volé!¹⁸ », à ceci près que le kidnappeur est un lion ailé, et la proie un homme rouge, hiérophanie du principe céleste tirant à soi la matière pondérale: « Sur un champ violet obscur, un

homme rouge purpurin, tenant le pied d'un Lyon, rouge de laque, qui a des aisles, et semble ravir et emporter l'homme» (I 1136)¹⁷.

L'inscription n'est pas seulement le rappel sublimé de la biographie¹⁸. Elle fournit la clé de maintes énigmes de l'œuvre. Montante ou descendante, la gamme alchimique d'Eluard s'ajuste à l'échelle carnassière du maître-forgeron.

Le lion dans sa poésie est un précipité d'animalité instable, fixe et volatile, aérien et terrestre, évoluant à mi-distance de l'homme et de la faune aviaire, comme l'atteste le poème qui précède immédiatement le registre merveilleux : « La main le cœur le lion l'oiseau¹⁹ ». Figure androgyne que le martyr de « L'argyl'ardeur » écartèle au moyen de qualités antithétiques répercutant l'empoignade des substances : « Et tous les lions que je représente sont vivants, légers et immobiles (I 89) » ou qu'il fiance à la nature femelle par un crescendo de volubilité ascendante :

*Les lions les biches les colombes
Tremblants d'air pur regardent naïtre
Leur semblable comme un printemps (I 1074).*

Chaque fois qu'un lion surgit, un oiseau, ou l'élément porteur de l'envol: l'air, lui fait face, lui sert d'amorce et de pendant : « Les jours clairs du passé - Leurs lions en barre et leurs aigles d'eau pure » (I 429). Dans la fresque lumineuse de l'orpailleur, toute épreuve se décide comme sur le cartouche « A la gueule céleste des lions », par l'enlèvement abrupt et la déglutition de pesanteur:

*Comme un enfant glorieux jeté aux lions
Un enfant nu au ventre pur et purifiant
Jeté aux mâchoires des nuages (I 1205).*

En l'absence du lion emblématique chargé de démembrer le compost en l'ingérant voracement, l'agent purificateur est un rapace au regard hypnotique braqué sur sa proie. Chouettes, hiboux et vautours se partagent le privilège, alors que le gibier convulsif, traqué dans ses retranchements, traduit la fuite étale de la matière esquivant la prise : « Le lièvre court pour mettre un point - Au regard fixe de la chouette » (II 688). A l'instant de la capture, « la bête au sourire encorné » jubile, comme dans cet hymne à la « Facile proie », où le poète accompagne l'assaut vainqueur du peintre:

« *Etoiles de granit que le vautour enseigne* » (I 845).

La seconde créature empourprée de l'arcade, c'est l'Homme, le prédateur et la victime du fauve, le soufre effervescent qui retrace par ses soubresauts les degrés de la transmutation. La plupart des traités hermétiques dont se réclament les surréalistes le font intervenir, non en tant que propriétaire du cosmos, mais tel un indice chargé de réfléchir le stade de fusion des éléments et, du même coup, la révolution interne qui secoue l'expérimentateur. Comme « Le livre des figures hiéroglyphiques », « La monade hiéroglyphique » déchiffrée par Leiris²⁰ installe au cœur des échanges « L'Homme-de-toutes-les-heures », cadran solaire vivant ponctuant de ses pulsations les saccades de la germination métallique. La clé de « Mes heures », poème en douze fragments succédant aux « Rosaces » du « Livre ouvert » (I 1078-1081) se trouve sans aucun doute dans cette trame de manifestations saisonnières, au rythme circulaire d'une gestation. Zodiaque à lui tout seul, investi des facultés émulsives de la flore, de la faune et des minéraux, le rêveur décrit les étapes du circuit de distillation matérielle.

La composition de l'œuvre accentue la filiation cabalistique: douze séquences isochrones de quatre vers²¹, que domine le théorème de la monade, égrenant à l'avance la ronde des métamorphoses, comme dans « Le phénix » :

*Je fus homme je fus rocher
Je fus rocher dans l'homme homme dans le rocher
Je fus oiseau dans l'air espace dans l'oiseau
Je fus fleur dans le froid fleuve dans le soleil
Escarboucle dans la rosée
Fraternellement seul fraternellement libre.*

Le chemin tournant de l'éclaircie est une suite de formules denses, à partir de figures persistantes reparaisant d'heure en heure: l'arbre, le feu, l'oiseau.

« Soutien du ciel » (I 79, 138), support et confluent de la vie ailée, l'arbre creux, la bouillante « Plante-aux-oiseaux » (I 622-623)²² est un motif central de l'alchimie d'Bluard, non seulement par la vitesse entraînant de son jaillissement, mais aussi par son rôle cosmogonique de pilier. Une chaîne médullaire croissante, née de la graine, aboutissant à l'arbre, traverse l'univers, lui sert de chenal d'irrigation et de tuteur :

*Un ordre grandissant de graine en fleur en arbre
Un vif échafaudage étayant l'univers (II 216).*

Le poète évoque toujours avec un respect voisin de l'adoration le «Jeune arbre idole mince et nue» (I 1037) qui fournit tout à la fois le creuset et le tisonnier des opérations de filtrage accaparant la grande cucurbité :

*Le matin les branches attisent
Le bouillonnement des oiseaux (I 1026).*

Point de sacrilège plus accablant que de «briser un rameau de l'arbre de vie» (II 530), que d'entamer, si peu que ce soit, l'infatigable «ressort d'oiseaux» (I 836), le miraculeux «épi de l'univers» (II 662).

S'attaquer à l'arbre, c'est en effet blesser le pont charnu jeté de la terre au ciel: «Ces arbres bariolés dont un fruit limite la terre et un autre le soleil» (II 156), amputer le réseau distributeur de l'Axe du Monde 23: «Et la liane verte et bleue qui joint le ciel aux arbres» (I 148), gâcher la relation cosmique sous l'empire de la crainte ou de la frénésie: «Les arbres ont brisé le ciel» (I 265). Pour l'auteur des blasons sylvestres, l'arbre ajouré, l'«arbre accessible aux couleurs et aux hommes» (I 1082) convoie toutes nuées fécondantes, active et réactive tous gisements de vitalité.

Aussi l'adepte itinérant de «Mes heures» prend-il soin de l'idole : « Que je vive pour que l'arbre - Ne perde pas ses feuilles». Au cours de sa gravitation initiatique dans un flux d'oiseaux, il devient cet arbre, échangeur de «la sève des routes », tremplin auroral pour le Phénix :

*Tout au long des branches
Mes feuilles renaissent
Mon chemin est couronné
De bien-être ensoleillé.*

Le feu volant qui circonscrit l'Année n'a certes pas encore l'ardeur dévorante de son sommet. D'est en ouest, une clarté se dispense, gagne progressivement l'horizon: « Pauvre chaleur grande lumière - Regard s'éclairant du dehors - Petite terre feu sublime - Qui nourrit la vue au lointain », pour réintégrer la Chambre Nuptiale au terme de la giration: «Je t'enferme chaque soir - Flamme naine souveraine - De l'humide maison noire. »

Un zodiaque frémissant sertit le périple :

*Fleurs et bêtes tremblent dans l'air
Où retentit le premier chant.*

Ce ramage lustral, c'est celui du coq, le fer de lance de la distillation éluardienne, l'artificier du forage magmatique éclaboussant les substances au repos :

*La lune enfouie les coqs grattent leur crête
Une goutte de feu se pose sur l'eau froide
Et chante le dernier cantique de la brume (I 1033).*

L'irruption du principal ferment de l'incendie animal déclenche l'embrasement des éléments fixes, sous l'empire d'une pyrotechnie contagieuse:

*Comme un roc et un coq
Une mine de lumière
Un coq comme un incendie (I 1196).*

Une soudure autogène, brasée dans la frappe du nom ²⁴, semble vouer l'un à l'autre les deux pôles antagonistes de l'Œuvre, que l'avidité de quelque charlatan agglomère dangereusement:

*Il [l'homme absorbé par le mal] est à la fois comme un roc
Dans la tempête et comme un coq
Dans la marmite (II 366-367).*

Pour contrer le maléfice, il faut ménager des transitions, peupler l'espace intermédiaire tragiquement refermé. Le poète de «Tout dire» le répète en lettres d'or dans sa correspondance : «Les oiseaux marquent les heures : midi, le serin brûle, six heures l'étourdi tremble (le jour est fêlé) ; minuit, c'est un trouble-fête rageur qui lance des boules de nuit dans des yeux vides ²⁵. »

Et toute la décoction zoomorphe du «Blason dédoré de mes rêves» (II 684-688) porte la trace de ces bouleversements rejaillis de la brume de chaleur ambiante que le poète n'a pas cessé d'écumer, dans les ténèbres comme au point du jour, «à l'échelle animale» aussi bien qu'« à l'échelle humaine»:

*Des animaux cachots tunnels et labyrinthes
Sur terre et sous terre oubliés
Des animaux au sein de l'eau qui les nourrit
A fleur de l'air qui les contient
Et des animaux décantés
Faits de tout et de rien
Comme les astres supposés*

L'élixir de jouvence qui perle de la cuve, c'est l'ornithogale, équivalent physiologique de l'eau mercurielle : « Doux monstre tu tiens la mort dans ton bec - Doux monstre à tes seins perle le bon lait » (I 1030)²⁶.

Le circuit achevé du raffinage rejoint l'arc-en-ciel déployé de l'Horloge du Monde²⁷. Par-dessus la ronde des heures, l'épuration se poursuit, soignée par « La brise chantante d'oiseaux » (II 686), au rythme ascendant d'une résurrection hors des souterrains. Morceler la clepsydre, opposer terme à terme le zénith au nadir, le phénix au corbeau, c'est esquiver en bloc le sens de la trajectoire. La course de l'oiseau-temps suppose l'obscurité jumelle d'une tranche d'opacité à résoudre : « Ma fenêtre aux belles plumes - Allume la porte sèche », Elle dresse face à face, pour de futures « Noces Chymiques » mariant les éléments réconciliés, « Le guerrier et la coquille », autre icône de l'Année, autre archétype de l'Œuvre²⁸.

Pour cette nouvelle figure alchimique au carrefour des règnes, nous retrouvons l'adepte heurtant de front la matière enkystée : « La coquille fusion des angles » emprisonnant toute vie « Comme un œuf dans sa gangue » (I 1073). La barrière étanche doit céder : la terre, le ciel et l'eau doivent s'unir ; soufre, mercure et sel vont s'allier, tel « le vautour aux trois ailes²⁹ », combiner leurs propriétés en « poterie émue et fraîche », débarrassée de ses enveloppes.

Là encore, nous côtoyons le premier palier existentiel d'Eluard. Là encore, l'étau immémorial se desserre. Là encore, le sourcier de « Grain-d'aile » redore à neuf son blason héraldique. Comme dans les opérations de bonne venue, la cellule libérée se pare d'une couronne scintillante : « Etoile sur un œuf éclos » (I 1010) ; d'autres cloisons éclatent en gerbe pour former une constellation : « Les étoiles des œufs s'amassent » (I 1088)³⁰. L'effraction réussie, le principe subtil cohabite avec le substrat pesant, parmi les débris calcaires étalonnant la mue :

L'alouette et le hibou dans le même jardin
Etoilé d'œufs brisés par des becs et des ailes » (I 1026)³¹.

Le poète est à même de réaliser le rêve directeur de « L'immaculée conception » : celui d'une génération s'extrayant toute seule du magma, sans avoir à supporter le sordide ratage imposé au fils de l'homme : « Le berceau comme un égout dans lequel on le déverse avec l'eau sale et le sel de la bêtise qui a laissé attendre sa venue comme celle d'un phénix obéissant » (I 310). Rien de tout cela pour l'initié qui s'élève de la glaise bouillonnante : « Dans un gargouillement je suis la bulle éclos » (II 685).

Si la coquille émue dans sa vitalité latente par l'attouchement du forgeron-accoucheur sonne le réveil de la triade élémentaire, elle participe, comme le Zodiaque et l'Horloge du Monde, au mouvement ellipsoïdal de l'Opus. La souche germinative autour de laquelle s'élabore le code de la grammaire alchimique d'Eluard, c'est la sphère ailée, l'Ouroboros générateur³², origine et fin de l'incubation. De la boule calorifère hissée vers le jour, au concert des planètes fécondées par les astres, le poète de l'«Horloge des subtiles noces» décline et recompose la substance rotative de l'arcane.

Toute rondeur développe chez Eluard l'appétition du vol. Figure dynamique de la macération qui s'arrache à elle-même, crève sa membrane et ses téguments, la « roue fusée en ailes» engrène l'essor, relance l'Oméga de sa trajectoire d'éclosions. Aucune possibilité pour l'Œuvre de démarrer, d'avancer, de repartir sans ce tressaillement qui « grée» la coque de naissance des battements de son embryon:

*C'est le bouleau la coquille
Et les roues fusées en ailes (I 1089).*

A priori, le «territoire» de l'oiseau n'est guère propice à l'accueil de cette plénitude. Bien mieux adapté apparaît l'ovoïde scarabée, le coléoptère-soleil, véhiculant par surcroît, tel un Hélios miniature, la pelote de fange fertilisante³³. «Le trésor diaphane» enfoui « au fin fond des ors et des émeraudes » (I 443) fascine le poète pour son épaisseur luisante en voie de calcination, bûcher processionnel incarnant par sa lente remontée vers la lumière le mûrissement du compost: « Le scarabée épais gagne midi. Des flammes rondes et dures autour d'un jour de fange» (I 1008). A l'autre extrémité de son bestiaire, Eluard élira le taureau, emblème spiritualisé des énergies circulaires qui régissent le cosmos: «Un taureau comme une roue (...) plume et plomb d'accord» (II 335-336)³⁴. C'est pourtant l'oiseau, et lui seul, qui donne le branle au cycle des métamorphoses éluardiennes, en ouvrant et refermant la Voie animale des transmutations. On ne s'étonnera donc pas de l'embonpoint des silhouettes ornithologiques tracées par le poète. Les angles émoussés, les sacs d'air rebondis, l'oiseau arbore sa véritable apparence alchimique: poche curviligne dans la houppelande des ailes, sans arêtes ni pattes pour ébrécher la masse vulcanisée³⁵. L'apanage de l'escarbot, l'auteur de «Ronde, toute ronde» (I 1351) ira même jusqu'à le transférer à l'unique bon conducteur qu'il connaisse: «Des boules de soleil adoucissent ses ailes (I 150). Il l'agrandira,

en multipliant les cercles concentriques autour de l'animal chanteur :

*Il chante sur une boule de gui
Au milieu du soleil* (I 137).

Terre, mer, forêts, reliefs : tout l'univers éluardien, gagné par le mimétisme, s'arrondit, lève comme une pâte, prend son envol.

Dans ses rêves de «Dialogue» étendu à la matière inerte, Eluard caresse le projet de faire monter l'écorce terrestre, sous l'effet d'une étreinte empourprant la rugueuse carapace : «Je veux faire fleurir la rondeur cramoisie - Du ciel sur terre et de la possession» (II 229). Il veut faire descendre des hauteurs, pour hâter le bombement «le ciel qui fait sa tortue» (I 1240)³⁶. Il veut voir la glaise frissonner, renier sa fixité létale, abandonner sa morne pesanteur:

*Et la terre qui s'élève
Qui tremble au bord de l'eau* (II 180).

A l'égal de Breton gravissant les degrés du château prismatique, il songe

A ces palais absents qui font monter la terre (I 500)

qui l'émeuvent en son tréfonds, comme une graine. Dans ce parterre en gestation, toute surface devient voûte, creuset, coquille tressautant sous les coups intérieurs qui la martellent. C'est à qui fera le premier éclater son armure. «La coque étoilée de la mer» (I 876) ne résiste pas mieux que «la coque de la forêt» (I 950). Et pas davantage «les astres des œufs couvés», questionnés ardemment (II 55), que l'oosphère géante, fruit de la conjonction de la terre et du jour :

*Il n'y a de fête qu'ici
Dans cet œuf que la terre et le jour ont couvé* (I 869).

Nichée cosmique bouillant de prendre l'air, la planète est en effet tout à la fois le mâle et la femelle d'une longue pariade où se joue la fusion des éléments. Au temps de l'irisation, le principe masculin l'emporte, sous les traits étincelants du coq, dont nous avons vu la vitalité frénétique :

*Terre moirée, irisée,
Gaie comme un coq
Et tendue comme un fruit!* (II 858).

Mais, plus souvent, la terre - ou la mer - est l'instance portante, la couveuse, protégeant de ses ailes rondes comme elle (II 773) le ferment vulnérable de l'union : «Les fruits du jour couvés par la terre» (I 399), «Second bourgeon première feuille verte - Que la mer couvre de ses ailes » (II 107).

Et la lourde cuirasse se distend, s'élève doucement dans la lumière, entre en lévitation sous l'influx chaleureux qui la ranime. La mer joint le ciel: «Vers une mer au loin nouée au ciel perdu» (II 157), se dissout dans sa masse « Et la mer dans le ciel n'est qu'une goutte d'eau» (I 1083) ; la terre joint le ciel, s'érige jusqu'à lui: «Le ciel est d'un seul bloc la terre est verticale» (II 185) ; terre et mer s'assemblent, forment l'oiseau :

Et les ailes qui sont attachées comme la terre et la mer
(I 116).

Ainsi reconstituée dans sa mobilité première et pivotale, la roue ailée tourne à plein. L'Opus circulaire est complet. Pas encore. L'œuf couvé qui se craquelle, l'oisillon maladroit qui s'agite, à peine émergés de la tourbe, la grande poule solaire les prend sous son aile : «Le soleil met la terre au monde» (I 1240).

Archétype de la rondeur céleste³⁷, le disque incandescent fournit le modèle achevé de cette «circulatio» indispensable à l'accomplissement de l'Œuvre. Il chauffe le germe, il carbonise les impuretés, il est l'or pur, inabordable sinon pour le Phénix. Confronté aux charniers, à la vermine, aux ombres molles de l'abjection, Eluard sait «Où est le mouvement constant - La roue du soleil et des sèves» (I 1270). La guerre, dans laquelle il s'abîme et se débat comme dans un lac de noirceur, il en fait le borbier méphitique d'une recrudescence. De la bauge de l'inhumain sort l'astre-chardonneret

Le soleil vêtu de haillons
Comme un oiseau dans des chardons (II 1093).

Et l'instant de l'espoir, quand de nouveau l'horizon s'éclaircit, ressuscite d'un même élan le passereau terrestre et le soleil oiseau, protecteur du feu cosmique :

Un petit oiseau marche dans d'immenses régions
Où le soleil a des ailes (I 1263).

Toute renaissance, toute confiance se décident sous un ciel amélioré, dans l'orbe fécondant des « semences d'or vif» épandues comme un levain sur le désert (II 159). Passées les épreuves, la

poussée reprend. Grain-d'aile, la fine-fleur d'Eluard, en bénéficie: « Il faisait si clair que le soleil lui-même semblait avoir des ailes » (II 416).

Le tourbillon des teintures, le Lion volant, l'Homme-de-toutes-les-heures, le Serpent et l'Oiseau, le Plomb et la Plume, l'Arbre creux, l'Horloge des subtiles noces, le Guerrier et la Coquille, la Sphère ailée : nous arrêterons là l'inventaire des figures hiéroglyphiques d'Eluard. A multiplier les sources occultes, nous perdrons de vue l'objectif prioritaire du poète, qui n'est assurément pas d'exploiter en épigone un trésor dormant de vieilles images, mais de transmuier concrètement, visiblement, la réalité vécue. Il est sans doute temps de le rappeler avec force: l'or philosophal d'Eluard, le Phénix bicéphale de ses «Noces Chymiques », c'est le couple, totalisateur des énergies de combustion et réincarnation de l'Androgyne primitif³⁸.

Son matras et son athanor, la gerbe indicielle d'oiseaux montant et descendant autour de la forge, Eluard les engendre au laboratoire central de son amour:

*L'écume féminine a dessiné ses plages
Il frise de partout il lâche ses oiseaux* (II 326).

L'incantation majeure de sa poésie s'adresse à l'autre, au toi indispensable qui attise le mûrissement, dissipe le malheur, trempe le squelette :

*Je t'aime j'ai dans les vertèbres
L'émancipation des ténèbres* (II 429).

Pour l'interprète et le continuateur de « Léda », le Magistère s'identifie au traitement passionné de la somptueuse substance charnelle³⁹. La pyrolyse des organes rejoint et détrône la torréfaction des métaux⁴⁰.

Désintégrer toute rudesse, polir l'or du sang commun jusqu'à l'amener au seuil de son envol, faire du corps, appréhendé comme un réservoir de vitalité sous séquestre, le « Vaisseau de matière subtile » (II 229), l'arc rutilant tendu vers son ardent sommet importent tout autant que d'acquérir une maîtrise sur les éléments testés dans leurs affinités. Les deux sont liés. Impossible, pour Eluard, de connaître sans naître avec, d'un seul jet, d'une seule flamme, porté par le courant ascendant d'une troupe d'oiseaux.

!Le prestige de l'amour consiste à rehausser le corps déchu par deux millénaires de chrétienté cafarde, à pulvériser les écrans du moi, à propulser l'être de désir - le Phénix, ou son

effigie terrestre, le «Diable-dindon» - au centre du monde, en accord de résonance avec lui : «Il [l'amoureux] sait qu'il possède un corps, corps animal et corps solaire, flamme et matière, centre et phénix» (II 578).

Un être de cristal et de feu surgit de la coque de l'union. Pour étalonner la transmutation, Eluard retrouve le langage éminemment concret de la haute magie;

*Le corps a des fièvres heureuses
Nommées la Perle de midi
Ou la Rumeur de la lumière* (II 661).

Du sein de son ébrouement gemmipare, le poète entend le rubis éclore (I 592), il fait tinter les «échos du soleil, cristal des oiseaux» (I 922), il taille

Des oiseaux de diamants entre les dents d'un lit (I 423).

Et jusqu'aux empreintes phosphorescentes des pas de la femme aimée, qu'à l'égal de Breton il cisèle en papillons philosophiques: «Les diamants que tes pieds fouleront je les ai fait tailler en forme de papillon » (I 323).

La Pierre d'Eluard⁴¹, l'élixir de jouvence qu'il n'a cessé d'extraire pour prévenir et cautériser les mutilations de l'homme moderne, l'essor charnel en délivre la formule dans sa parade d'accouplement:

*J'ai rabattu les ailes de l'amour
Tiré le drap sur un corps lourd de sang
Autour de moi je suis fort je suis nu
Je parle haut je vois clair et je flambe* (I 1122).

Il existe chez le lapidaire du «Phénix», comme chez les poètes de la Pléiade, une gnose séminale du monde, qui culmine dans les derniers recueils après s'être développée au fil de l'œuvre. Dans sa plus haute affirmation, le désir fait germer l'univers en réalisant sa propre finalité. Des racines tortueuses au faite sublime, du serpent à l'oiseau, de la terre au ciel, le flot montant des sèves érige l'arbre de vie:

*Dans les ramures hautes
Tous les oiseaux et leur forêt.
[...]
Avec l'aube aux yeux de serpent
Qui se dresse, solitaire,
Sur le sperme des premiers jours* (I 222).

L'oiseau-semence crève le sac des désirs, jaillit de la nuée du cœur solaire : « Leur cœur voulait couvrir le ciel » (II 695), met le monde sous son aile : « Notre cœur couvre tous les horizons » (II 330). De proche en proche, grâce à la femme médiatrice, la chaîne fraternelle se forme. Les secrets de l'alchimiste, sa quête interminable et jalouse, Eluard les retrempe au foyer commun. L'aventure personnelle débouche nécessairement sur « l'illumination sociale ». Bien loin de faire sécession, pour empêcher les miasmes d'enténébrer le Prisme, le poète du Phénix poursuit en public sa chrysopeée. Au lieu de tenir à distance, il réchauffe et transfigure. Au lieu de dédaigner, il réveille. C'est à une telle entreprise exaltante que conduit l'alchimie d'Eluard, préférant à l'ultimatum d'une nouvelle glaciation la promesse efficiente du dégel.

Université de Paris-III

NOTES

1. Toutes nos références à la poésie d'Eluard proviennent des deux volumes de ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

2. Pour cette trajectoire émancipatrice du « vol », incluant au cœur du nom-passerelle Grindel-Eluard les signifiants géminés de l'enfermement et de l'essor, nous renvoyons à notre thèse de 3^e Cycle, *Le Thème de l'oiseau dans l'œuvre de Paul Eluard*, Université de Rouen, juin 1981.

3. Formule des anciens alchimistes reprise par R. Caillois, in *Obliques*, Paris, Stock, 1975, p. 237.

4. Contrairement aux formes habituelles de la pathologie, c'est l'oiseau qui a servi de plaque tournante et de support à la simulation par Eluard et Breton de la paranoïa délirante dans « L'immaculée conception » (1325-326). Bachelard a montré combien l'imagination aérienne, la plus déliée qui soit, est avide de « mettre des ailes partout » - cf. *l'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943, p. 31. On sait, d'autre part, la prégnance du corpus avien dans la stratégie hermétique - Cf. en particulier C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970 et G. Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 149. A la jonction de ces deux foisonnements, R. Alleau a souligné la pente délirante qui guette les apprentis-forgerons - cf. *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Paris, éd. de Minuit, 1953, p. 64.

5. En affinant, dès 1917, qu'il « connaît tous les chants des oiseaux » (126), Eluard se situe d'emblée en accord de résonance avec la cabale phonétique, cabale abondamment illustrée par l'article « Oiseau » du « Dictionnaire abrégé du surréalisme » qu'il rédige en 1938 avec Breton, et plus encore, comme nous le verrons, par les aphorismes convergents de « Poésie involontaire et poésie intentionnelle » (1942), d'où ressort cette étonnante réflexion de Jean Scutenaire : « Par un privilège extraordinaire, les oiseaux apprennent et parlent sans effort la langue de l'homme tandis que l'homme ne parvient que très rarement à comprendre et à parler la langue des oiseaux. Ils entendent ce qui se passe dans le monde entier et sont les arbitres souverains de la destinée des

peuples. Ils donnent le signal des batailles, annoncent les victoires et commandent à ceux-là même qui commandent au monde» (I 1177).

6. Les tonalités fauves des premiers poèmes mis au pilon (I 714, 715) passent du registre des insectes butineurs à celui des oiseaux pour marquer avec force le « coup de feu » des manteaux immaculés (I 173, 369). Une seule couleur nouvelle, depuis 1936, dans le prisme simplifié des tons purs associés à l'oiseau : le bleu, indice de profondeur et de réflexion (I 1202, II 34).

7. Cf. Fulcanelli, *les Demeures philosophales* (1930), Paris, Pauvert, 1964, p. 194 et A.M. Schmidt, « Haute science et poésie française au XVII^e siècle », in *Cahiers d'Hermès*, 1947, n° 1, p. 41.

8. Le symbole alchimique des opérations court-circuitées se fond aux emblèmes polymorphes de « L'art sauvage », tel les divinités emplumées d'Eluard : « l'oiseau-flamme » (II 814), « l'oiseau-temps » (11095), « l'oiseau-Tonnerre » (11 816) ou le plus éclatant, le « Diable-dindon » (I 1122). De pareils croisements sont fréquents chez les surréalistes. Breton fait ainsi se rencontrer, par l'entremise de l'aigle philosophai, les deux Voies, occidentale et orientale, du chamanisme : « Un aigle blanc comme la pierre philosophale planait au-dessus de la Nouvelle-Guinée » - cf. « Poisson soluble » in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1972, p. 102.

9. L'apparition du vert - « l'émeraude des philosophes » - correspond à l'étape intermédiaire de dessiccation qui achemine traditionnellement la « nigredo » jusqu'au seuil de l'« albedo ». Cf. Fulcanelli, *op. cit.*, p. 147.

10. C'est le cas, notamment, de M. Carrouges, qui oppose à l'ascendant véritablement alchimique de Breton retrouvant les clés de la divination par la voie du message automatique, le parti pris esthétique d'Eluard « mimant à la perfection » les pratiques hermétiques. Cf. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 83.

11. Eluard cherchera toute sa vie à s'extraire du « gouffre effrayant de ses songes », gouffre creusé. nous l'avons montré dans notre thèse, par sa maladie pulmonaire, laquelle s'inscrit littéralement dans le corset de son patronyme.

12. L'Enfant, autre nom de la pierre philosophale accomplie, est avec l'oiseau un des médiateurs attirés du Grand Œuvre. C'est lui notamment, par le biais de la trilogie narrative: « Volé! »/« Appliquée »/« Grain-d'aile », qui permet au poète de franchir les barrières de sa réclusion, en soulevant le « nom insignifiant ».

13. Cf. M. Eliade, *le Chamanisme*, Paris, Payot, 1951, p. 395. Les plumes sont également liées aux manipulations hermétiques, par la naissance sur les parois de la cornue de paillettes imitant le duvet des oiseaux - Cf. Fulcanelli, *op. cit.*, p. 200. Deux vers d'Eluard reportent à l'échelle d'un paysage de montagne la cristallisation de bon augure: « Le verre de la vallée est plein d'un feu limpide et doux - Comme un duvet » (I 443-444).

14. Parmi les sources hermétiques d'Eluard, il faut également mentionner l'auteur des « Etats et Empires du Soleil », dont la figure hardie émerge de la préface à la « Première anthologie vivante de la poésie du passé »: « Cyrano fait voler le plomb » (II 386) et les trois citations figurant dans le glossaire de 1938 à l'article « Oiseau », en préalable aux morceaux poétiques de Lautréamont, Eluard et Breton: « C'est luy qui renaît de ses cendres; et si ce n'est pas luy même, parce qu'il est et n'est pas un même Oyseau, ayant acquis par le bien de la mort une vie nouvelle » (Lactance). « L'aigle, l'épervier et tous les oiseaux au vol élevé craignent l'eau » (Hermès). « Voilà donc l'oiseau blanc dans le temple de la grande guenon couleur de feu (Diderot), (I 762).

15. Cf. notamment la citation de Léonard, qu'on dirait empruntée directement aux ébats de « L'enfance maîtresse »: « Le poids d'un petit oiseau qui s'y pose suffit à déplacer la terre » (I 1136).

16. Première œuvre recensée d'Eluard, dans laquelle il transpose la disparition réelle de son petit cousin, Albert Grindel, en un récit éche-

velé d'enlèvement par des romanichels. Le signataire - E. Grindel fils, 12 ans 1/2 - s'identifie visiblement au héros du rapt, meurtrier œdipien du chef de la bande (II 759-760).

17. Extraite du *Livre des figures hiéroglyphiques* (1413), Paris, Bibliotheca Hermetica, 1977, pp. 136-137 - et commentant le huitième et dernier cartouche de la seconde arcade, souvent reproduite, surplombant la sépulture de l'alchimiste dans l'ancien cimetière des Saints-Innocents, la phrase est suivie de son interprétation qu'Éluard laisse de côté, sans doute pour préserver le caractère nettement emblématique de la formule: « Elle [la Pierre] est comme un Lyon, dévorant toute nature pure métallique et la changeant en sa vraie Substance, en vrai et pur Or plus fin que les meilleures mines. » Une citation de Max Ernst, recueillie dans le même livre, relève d'une veine similaire, sans présenter le même impact biographique: « Les forgerons gris, noirs ou volcaniques, tournoieront dans l'air au-dessus des forges et forgeront des couronnes d'autant plus larges qu'elles s'élèveront plus haut » (11169).

18. « Le monstre de la fuite » (I 173) qui rythme la nouvelle enfantine est au cœur des vellétés de disparition d'Éluard, de son appétit de voyages, de son « besoin d'aller aux îles » (II 218). L'alchimie, comme d'ailleurs la mythologie et le conte féerique, réactive les pulsions en les fertilisant.

19. Poème final de « Poésie et vérité 1942 » (I 1126-1127) qui insère le fauve au sein de la litanie des « battements ». Éluard a proposé d'intituler « La gamme » la montée chromatique de la mélodie, composée par Francis Poulenc.

20. Traité hermétique en vingt-quatre théorèmes de l'astrologue anglais John Dee (1527-1607). Leiris fait le point sur l'ouvrage et, simultanément, sur la place de l'alchimie dans les sciences contemporaines oubliées de leurs dettes, imbues qu'elles sont de certitudes vérifiables. Cf. *la Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1-10-1927, pp. 61-63. Parmi les figures marquantes de l'opuscule, l'auteur d'« Aurora » cite « l'Œuf et le Scarabée, le Phénix et l'Homme-de-toutes-les-heures ». Sa chronique est précédée de la citation de Nerval que reprendra Éluard.

21. A l'exception de la dernière, qui instaure le dialogue - un tercet, un distique - par-dessus l'agenda des métamorphoses.

22. A l'exemple des nombreux courants de l'hermétisme, tant occidental qu'oriental, - cf. C.G. Jung, *op. cit.*, p. 41 - le motif de l'arbre aux oiseaux - sans traits d'union dans le dessin de Man Ray « illustré » par le poète - fait partie intégrante de l'imagerie surréaliste. Aragon le mentionne dès 1919 dans *les Aventures de Télémaque*, dédiées à Paul Éluard (*l'Œuvre poétique*, t. 1, Paris, Livre Club Diderot, 1974, p. 240) et une citation de Jean Scutenaire, reprise dans « Poésie involontaire et poésie intentionnelle » évoque les macreuses, germées selon les fables à même le bois: « Les oies de Cravan naissent des mâts pourris des navires perdus au golfe du Mexique » (11177). L'image se trouve également à l'intérieur d'une page de Marie d'Aulnoy que le ciseleur des blasons végétaux fait figurer dans le second volume de son anthologie de la poésie du passé, Paris, Seghers, 1978, p. 291.

23. Cf. en particulier l'interprétation du canevas cosmologique Arbre-Oiseau donnée par M. Eliade, in *le Chamanisme*, *op. cit.*, pp. 245 sq, et *Images et Symboles*, Paris, NRF 1976, pp. 56-58.

24. Une croyance occulte appuie l'analogie phonétique des deux monosyllabes: la « Pierre de Coq » - « Gemma Alectoria » - que l'on disait extraite du gésier de l'animal, et dont la poésie d'inspiration hermétique s'est emparée à la Renaissance. Cf. A.M. Schmidt, *art. cit.* p. 31. Pour étayer la relation, on peut également évoquer l'Oiseau Roc, symbolique du premier œuvre - Cf. R. Alleau, *op. cit.*, p. 137, ainsi que Michael Maier, *Atalante fugitive* (1617), Paris, Librairie Médicis, 1969, p. 104.

25. Cf. la lettre à Gala (vers 1930) reproduite dans *Paul Éluard, Livre d'identité*, Paris, Tchou, 1967, p. 84. Le poète renverse le sobriquet dû à l'étymologie commune: « étourdi » pour « étourneau ».

26. Cf. Fulcanelli, *op. cit.*, p. 151. La référence hermétique remonte

aux premiers temps de l'alchimie. Dans *les Oiseaux*, Aristophane présente l'ornithogale comme une chose rare et précieuse, le comble des délices terrestres (vers 734 et 1673).

27. « L'Année », « l'Horloge du Monde, »: figures alchimiques traditionnelles de l'homme régénéré, remis par le truchement de l'Opus dans le cycle cosmique. Cf. C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 252, 270 sq. Eluard y consacre un poème entier: « Horloge des subtiles noces », poème en douze distiques, des ténèbres jusqu'au jour, totalement assonancé en O ouvert, dans lequel apparaît le vers-clé: « Je suis au cœur de ce qui meurt d'éclorre (II 312-313).

28. Tableau rituel de l'alchimiste-Vulcain faisant avec son glaive de feu office de sage-femme pour dégager de sa gangue l'oiselet vainqueur. Cf. M. Maier, *op. cit.*, p. 102.

29. Dans l'iconographie forgeronne, la coquille intacte (jaune, blanc, membrane dure) représente les trois principes originels - soufre, mercure et sel - contenus à l'état séparé dans l'œuf philosophique, au début du Magistère. Cf. *Cahiers de l'hermétisme* 1978, n° 4, p. 157. Cité dans l'envoi autographe de *Nuits partagées* à Breton, le rapace monstrueux d'Eluard, comme toutes les figures bestiales basées sur le chiffre trois - cf. C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 366, 577 - se situe dans la même inspiration que le réservoir d'images thériomorphes donné pour cible au guerrier: « Es-tu le vautour aux trois ailes qui laisse derrière lui le trouble et l'orage aux deux couleurs » (I 1440).

30. L'apparition d'une étoile à la surface du précipité métallique dans l'œuf matriciel marque la fin de l'Œuvre au blanc et signale la libération des énergies telluriques. Cf. *Cahiers de l'hermétisme*, n° 4, art. cit. p. 145.

31. Eluard reprend pour le pacifier le motif oriental des oiseaux anti-thétiques s'affrontant autour d'un arbre. Cf. E. Male, *l'Art religieux du XIIIe siècle*, Paris, Colin, 1922, pp. 360-361. Le vent de fraternisation touche également d'autres adversaires traditionnels du belluaire hermétique: « Les agneaux et les loups dans les mêmes beaux draps - Dans le lait débordant de leur gloutonnerie. »

32. Figure centrale des alchimistes, symbolisant la totalité de l'Opus. L'animal mère du Zodiaque: le serpent ailé enroulé sur lui-même en est le prototype. Cf. M. Berthelot, *Introduction à l'étude de la chimie des Anciens et du Moyen Age*, Paris, Librairie des Sciences et des Arts, 1938, pp. 9, 159.

33. Cf. T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 32-33. L'auteur étudie la formation du palier symbolique, selon le double rapport de ressemblance et de contiguïté qui unit le scarabée à sa boule de fumier, et, par elle, au Soleil.

34. Cf. Fulcanelli, *op. cit.*, p. 355. Le taureau qui s'élève dans les airs, symbole du mouvement vibratoire de la lumière délestant toute pesanteur, fait partie de l'iconographie de base d'Eluard, comme l'atteste le frontispice de Valentine Hugo pour la réédition en 1938 du premier bestiaire.

35. La plupart des graphismes d'Eluard ont pour thème d'inspiration des parades d'oiseaux de forme arrondie. Cf. notamment les illustrations du poète qui accompagnent *Une longue réflexion amoureuse*, Paris, Seghers, 1977.

36. L'écaille dorsale de la tortue tient lieu du ciel dans les pratiques occultes de l'ancienne divination chinoise, par contraste avec la carapace ventrale, plate et carrée, symbolisant la terre. Cf. R. Alleau, *la Science des symboles*, Paris, Payot, 1976, pp. 204 sq.

37. L'image très ancienne du soleil ailé domine bon nombre de légendes alchimiques notamment celle rapportée au xv^e siècle par l'astrologue anglais George Ripley laquelle fait intervenir un monarque enfant « nourri sous les ailes du soleil » et contraint de retourner à la prima matena pour vaincre sa stérilité. Cf. C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 521 sq.

38. Pour l'Antiquité, le Phénix est le symbole de la renaissance, mais aussi de l'identité bissexuelle qui se cherche à travers ses composants dissociés. Cf. G. Rosolato, *Essais sur le symbolisme*, Paris, Gallimard,

1979, p. 29. Le couple-phare du poète ranime et développe le vieux mythe de l'Androgyne.

39. Parti pris qui s'oppose globalement à la branche gnostique de l'alchimie, pour laquelle la finalité de l'Opus consiste précisément à émonder la chair corruptible en faisant l'économie de la mort. Cf. *Cahiers de l'hermétisme*, n° 4, p. 21. Sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, Eluard se rattache à la veine orientale de l'hermétisme.

40. Cf. ce distique des « Mains libres » accompagnant le dessin d'une femme en décolleté levant les yeux au ciel:

*Elle se forge son travail
Avec des métaux indolents* (1 587).

Le reproche d'inertie rend d'autant mieux perceptible l'effervescence continue de la « chair bouillante et vivace » (II 675), base de départ de « la langue des oiseaux ».

41. La référence aux vertus guérissantes de la pierre philosophale apparaît surtout dans les derniers écrits du poète. Comme antidote et « cordial », elle restaure l'intégrité de l'homme moderne souillé par la boue fétide de l'oppression: « Il faut que la pensée humaine retrouve la santé, cette pierre philosophale, qu'elle retrouve son unité, qu'elle puisse annihiler ce qui n'est pas, purement et simplement, la vie et le bonheur de vivre » (II 396, 936). Comme élément plastique triomphant, elle infuse dans l'âme et le corps les dons bienfaisants de possession intime de la matière (II 454).

Le titre est en boutade. Comment prendre élan sur l'image d'Artaud que sarcle le public américain? Celle d'un torturé aux poings crispés, celle du regard intense et pénétrant d'un perpétuel aliéné de soi? Godard a joué sur ce mythe dans les séquences de *Vivre sa vie*: images d'il y a dix bonnes années. images qui traduisaient bien une éthique d'engagement dont, non sans une touche de nostalgie, on n'a pas oublié la force. Les photos représentaient un corps lançant des paroles de l'autre côté de la pellicule du monde, de l'autre bord du langage. Image-paradoxe d'un être total et vide, elle marquait - si l'on peut entamer la dimension quasi-historique d'Artaud en Amérique du Nord - un virage qui n'a pas fini de se dérouler. Car Artaud faisait partie du mouvement général d'un expressionisme abstrait où les arts, depuis les années cinquante au moins, voulaient figurer un lieu vide qui aurait résorbé les pragmatismes et les idéologies œdipales de la vie quotidienne américaine. Il s'agissait de projeter des intensités sans borne à l'intérieur des cadres du tréteau, du châssis, de la page imprimée. Mais en même temps que l'expressionisme visait des intensités, il en produisait l'effet inverse, une platitude toujours élaborant son élément neutre, en deçà de ce produit des idéologies américaines qu'aurait été tout investissement physique ou dramatique.

En un sens, la figure d'Artaud aux Etats-Unis était le garant des deux aspects contraires d'un mythe créateur. Elle demeure,

semble-t-il, à la crête de ce paradoxe; mais aujourd'hui, c'est le côté non-psychique et non-dramatique de sa force qui en apparaît le signe le plus propice.

Le legs d'Artaud est avant tout un mythe et une anthologie. Pour une bonne part, le théâtre américain contemporain s'est développé autour de l'ignorance de sa propre écriture, ignorance centrale que l'on relit comme un état inconscient de la modernité. Artaud a été publié par une maison d'édition californienne - City Lights Books - en 1965. Il semble que les grandes tentatives d'une avant-garde américaine (quand cette notion était encore envisageable, dans l'après de l'après-guerre) aient eu l'effet à la fois d'une interprétation et d'une réalisation du *Théâtre de la cruauté*. Une activité a pu, enfin, trouver une logique dynamique et référentielle qu'elle ne pouvait articuler avant la parution d'Artaud. Dès 1965, l'apparition des textes en Amérique aurait pu fournir une théorie confirmant les pratiques théâtrales innovées à Black Mountain par John Cage, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham quelques années auparavant.

Rappelons nos premières rencontres avec Artaud: en 1949, il y a eu «Van Gogh, suicidé de la société» dans *The Tiger's Bye*, traduit par Bernard Frechtman; en 1954, sept de ses poèmes dans *The Black Mountain Review*, traduits par Kenneth Rexroth; en 1958, *The Theater and its Double*, que publie Mary Richards. Par là, nous voyons que le travail de l'avant-garde à Black Mountain s'est développé en quelque sorte d'une connaissance marginale - mais pertinente - de ses écrits. Pendant les années 1950, Artaud était partout et nulle part en Amérique du Nord. Mais lorsque *The Bvergreen Review* a présenté des lettres de Rodez en 1960 et en 1963, son nom a été scellé aux USA.

Alors, viser une coïncidence du *happening* - ou de ce qu'on a appelé plus récemment la «performance structurale» - et de la lecture d'Artaud en Amérique ne ferait que forclure une différence entre deux lectures du corps se rejoignant dans un même ensemble d'écritures. Dans les paragraphes qui suivent, notre but est au contraire de marquer, voire de soutenir, cette différence entre l'Artaud tel qu'il se lit de nos jours dans les histoires du théâtre, et un texte effectuant l'aplatissement de l'aspect imaginaire de tout psychodrame. En nous situant à l'arête - ou à la faille - de deux continents, nous nous mettrons dans le mouvement virtuel de son texte.

Artaud à l'envers: remis en Amérique du Nord le théâtre d'Artaud, et surtout le théâtre des *Tarahumaras*, aurait comme fonction propédeutique - privilège d'une écriture communale

ou d'un rassemblement théâtral - pour la dislocation des notions d'espace, de site et de lieu. Il aurait l'effet, presque intemporel, de renverser nos sens et de libérer le performant des structures du jour, qu'auparavant le drame avait comme tâche fondamentale de mimer. Dans ce sens, en tant qu'héritier d'une tradition remontant à Jarry et au bas corporel de la fin du Moyen Age, lorsque la folie s'enveloppait dans un raisonnable de dialogue et de fête, Artaud serait exemplaire du topos « le monde à l'envers ». Les rôles de spectateur et d'acteur se trouveraient échangés; le monde extérieur au théâtre en serait l'extension; l'excès marquant un énorme changement périodique où, à l'axe entre deux saisons, le drame serait le catalyseur et l'effet d'une béance d'ordre, nécessaire au mécanisme de son système toujours *renais-sant*. On verrait chez Artaud l'inscription des fêtes saturnales, des lustrations où des lois du jour sont mises à l'épreuve de la nuit. Et il y a bien des moments percutants dans le texte d'Artaud qui nous tenteraient de lier ce topos, ancré dans la tradition européenne médiévale, à celui des cérémonies du Peyolt, ou bien de la foire aux traductions de la folie verbale de Lewis Carroll, surtout dans son *Dodu Mafflu*¹. Mais à ceci près que, du monde à l'envers, il ne reste qu'un thème, encore et toujours un site imaginaire, et même une explication nostalgique d'ordres homéostatiques et écologiques d'un antan illusoire : une ruse de la raison historique. Lorsque le texte d'Artaud s'écrit en français, en dérive de son déplacement au Mexique, ou lorsque les dernières versions de ses poésies « en marge de la culture indienne » retrouvent en 1946 les scènes de 1936, il se fait sans l'appui de l'espace ou d'un thème. Le mouvement va vers un non-lieu qui à peine a eu lieu. Les mots transcrivent un « état » en dehors de la langue, lequel, paradoxalement, engendre des notions de territoire. En raison du fait qu'ils s'appuient sur celui du site ou du locus, les zélateurs du concept de renversement retombent dans le psychodrame. Il psychodrame dépendrait d'un endroit où une communication aurait lieu. Mais trahissant le souffle d'une communication totale d'essence, selon quelques lecteurs d'Artaud, gnoséologique, le texte vu d'envers vise un refus d'échange. En tant qu'œuvre d'art, le texte doit supprimer tout résidu de destinataire, d'expéditeur ou de message; et en supprimant ces notions, le texte déplace le support d'un locus ou d'un nom. Bref, démuné d'un local et d'un ordre verbal, le texte aurait à évoquer une atlérité à l'intérieur de ses replis, au moyen de forces multiples traversant le « lieu » textuel, quand bien même, et de toute façon.

C'est pourquoi il nous importe de mettre l'envers à l'endroit en conférant au texte un topos encore plus mobile, celui du

translatio studii. Si par cette étiquette est suggéré, d'une part, un remaniement de modèles antérieurs et, d'autre part, le déplacement d'un écrivain d'un lieu à un lieu autre (autre, mais combien familier), nous serons plus proche de la force du texte tel que nous le cernons en Amérique. Tournure par laquelle le corps enseignant devient sa propre métaphore, le *translatio studii* assure une continuité dans le mouvement entre deux mondes, entre deux testaments, entre deux langues, et entre des variétés de discours : se déplacer afin de redécouvrir dans une analogie universelle et invisible une matrice originelle - ou le *translatio studii* lui-même. Il est clair que le Mexique fut le leurre d'une idée d'ordres purs et globaux qu'Artaud n'aurait pu trouver en Europe. Et dans «Ce que je suis venu faire au Mexique» (5 juillet 1936), il s'identifie à un panthéisme pur de tout système scientifique; il préconise une religion franche de ligatures - de méthode, voire d'instruments, de stratégie, de modalités - religion rendant l'homme à même d'aborder une investigation dynamique de l'univers². Mais cette logique pré- et post-scientifique déferle sur elle-même à l'intérieur des mouvements qui la trahissent : afin de capter l'originel au-delà et en-deça de la généalogie et des images de chaque « âge » de l'homme, Artaud doit affronter la traduction dans les formes les plus générales. Il doit écrire un texte qui est toujours *en train de* traverser les deux continents occidentaux; il doit replier deux (ou quatre) langues dans son discours français; il doit présenter l'appât du non-sens à travers son propre travestissement. De là nous voyons qu'il élargit les bords du principe de la métaphore. Surtout, allant d'un sens strict - d'un mouvement entre deux termes (ou deux sites) se liant à travers le langage - à un autre sens d'envergure bien plus vaste, il procède encore de la métaphore qu'est la clôture de l'origine, d'où l'on reste divisé pour de bon, en tant qu'être vivant, en tant qu'avorton ambulante. Il procède en vue de la métaphore qui distingue l'oral, le phallique et l'urinaire de l'anal; en vue de la métaphore qu'est le cercle de la famille nucléaire où l'idéologie du capital par excellence, héritée autant des épigones du théâtre de boulevard que des traditions scientifiques ou platoniciennes; en vue de la métaphore qu'est le langage poli dans le sens narratif, et par lequel une continuité esthétique est maintenue.

Il reste au texte de s'écrire à la limite de cette figure, afin de la contourner, ou bien de l'invaginer. Le texte se sert des notions de place et de voix tout en les fracassant dans des répétitions translinguistiques. Du biais d'une lecture multilingue, la trame qui découle des textes se faufile dans un énoncé signifiant une prise tortueuse de l'essence du monde. Le glissement

des langues est l'expression la plus minimale - mais la plus résonnante - en un trait, d'une indicible totalité de langues au-delà de toute origine de sens ou de site national, mais qui contiendrait ou figurerait la place du corps dans le monde. Il est bien plus facile, avouons-le, de répéter le principe de translation par voie de marques textuelles que d'en compliquer ses mouvements. Alors, en extrait de la deuxième version de « La Culture indienne », nous lisons les souvenirs de son premier voyage:

1. LA CULTURE INDIENNE

Je suis venu au Mexique prendre contact avec la terre rouge.

*Et elle pue comme elle embaume,
elle sent bon comme elle puait;
cafre d'urine de la pente d'un vagin dur, et qui se refuse
quand on le prend.*

*Camphre urinaire de l'éminence d'un vagin mort et qui
vous soufflette quand on l'étend.*

*Quand on mire du haut du mirador du pitre, tombe
cloutée du père affreux, le trou à creux, l'âcre trou creux,
où bout le cycle des poux rouges, cycle des poux solaires
rouges, tout blancs dans le lacis des veines de l'un d'eux.
Qui ça, et lequel des deux, - qui les deux, pitre affreux
de père mimire, immonde pitri, parasite, dans creux
mamiche retirée du feu^s.*

Evocation synesthétique d'une première fois au-delà des cinq sens? Confusion des images de la mort et celle d'une naissance impossible? Si le lecteur reste fidèle à la force imaginaire des mots, ou au potentiel d'un mouvement total et vide selon une stratégie rimbaldienne⁴, le poème fera appel au corps en délire devant un surplus d'impressions. Le texte perd le sens de sa démarche narrative et tombe dans une suite illogique de demi-phrases. Mais le glissement d'un ordre grammatical et topique (voire, presque touristique, à la manière d'un « Club-Mexicain » ou d'une affiche blasonnant un mois d'août exquis: « Je suis venu au Mexique prendre contact avec la terre rouge ») vers le tourbillon d'un accouchement du béant met en évidence une autre logique qui trace la route du détour des sens. C'est l'irruption de langues et mortes et vivantes qui font travailler le texte dans un sens quasi-catachrestique. Dans le fragment,

*Quand on mire du haut du mirador du pitre, tombe
cloutée du père affreux, le trou à creux, l'âcre
trou creux, où bout le cycle des poux rouges,*

les débris de la « scène » sont coagulés d'abord dans le renversement du mouvement vertical dans la couche descriptive du texte : on mire à la fois d'en bas et d'en haut, à l'envers, du mirador au-dessus et au-dessous de la tombe du père. Cela marque les limites totales - mais encore spatiales - du théâtre mexicain, limites qui rappellent les extrémités d'un monde ancré dans une cosmologie chrétienne.

Mais le texte encercle l'espace métaphysique par son appel à une violence : la tombe cloutée du *père affreux*, le *trou à creux*, l'*âcre trou creux*, où bout le cycle des poux rouges fait glisser une figure dite autoritaire vers rien que son signe en-deçà d'une non-figure, le *trou*, dans la succession d'images : *trou* résonne *true*, vrai, de sorte que « la vérité âcre » serait un trou-du-père démarquant un lieu équarre (*acre*, fragment d'hectare ou d'un pré présent, etc.) par le fantasme d'un chiasme - qui n'a pas tout à fait lieu :

*le trou à creux
l'âcre trou creux*

Ce qui disparaît de la ligne, c'est le souffle du X chi, signe insonore répété dans le creux du texte et manifesté au centre du rectangle « clouté » et à l'axe du cycle des *poux solaires rouges*.

Une fois qu'une autre langue émerge des plis de l'énoncé français, énoncé du vieux monde, nous voyons jusqu'en quelle - extrême - mesure la translittération désigne des moments infiniment itérables de cette « vérité » - ci-trou - en contorsion. Toujours la dérive du site revient aux marques inaugurales. Mettons que, hallucinants et terrifiants au premier regard, les *poux rouges* se muent en *d'époux rouges*, versions du père détenteur d'un trou creux qui n'est que l'invagination des langues excédant leur espace et leur événement contextuel. Par voie de répétition de cette répétition qu'est le fantasme du texte, « le cycle des poux rouges, cycle des poux solaires rouges, tout blancs dans le lacs des veines de l'un d'eux », s'avèrent comme signes de cultures indiennes et indigènes, nantis de la possibilité d'un retour saisonnier... qui serait le monde à l'envers. S'agirait-il des « peaux » rouges distinguées des blancs qui collent à la *terre rouge* du lieu-dit Mexique? Le Mexique est moins la scription d'un lieu du nouveau monde qu'un signe de mélange total. Entre

le S et le Z dans l'inconscient verbal indo-européen, le signe du *Mexico* laisserait voir et entendre un mixage, une *mes-* d'une *mezcladura* ou *mezclamiento*. Le mot *Mexique* se met à fixer le texte par son rapport superstitieux (au sens littéral, glyphique) avec la description courant sous sa figure. Planant bien haut, en tête et au centre du début, le titre indique en phantasme d'indifférence, ce qui se trace dans la suture, au travers du poème : les différences œdipales et familiales héritées de la famille nucléaire.

Dans la version du texte publié en 1948, on trouve dix vers intercalés qui établissent l'écho de *l'un deux, Qui ça deux, et lequel des deux?*:

*au temps
septante fois maudit
où l'homme
se croisant lui-même
naissant fils
de sa sodomie
sur son propre cu
endurci
Pourquoi deux d'eux,
et pourquoi de DEUX (pp. 71-72)*

S'agit-il d'une métaphore qui se généralise en économie familiale, à savoir en génération, de ses propres plis embryonnaires d'une forme close? Le redoublement de *de pourquoi deux d'eux* retrace la croisée du corps évoquée par l'autocopulation du corps propre. Le drame nucléaire se déjoue au moyen d'une écriture lançant deux suppléments, deux restes apparemment inutile à la symétrie textuelle. D'abord, le *et* reliant des clauses identiques, et puis le *de* fracturé des graphèmes *deux, d'eux* et *DEUX*. Vers eux deux : chiasme incomplet en résulte, laissant dans les marges, entre la graphie et le souffle de la performance du poème, un X encerclé. L'écho d'un dieu en deux - un daimon au sens propre - se manifeste par la forme unisyllabique qui peut se répéter ostensiblement à l'infini. D'où l'urgence des lettres en majuscules qui en arrêtent la voix, monumentalisent et figent le vers. L'aspect psychique est éliminé de la couche descriptive. En même temps, marquant l'axe - donc la mort - même de la métaphore, il y a une prolifération de chiasmes insonores qui confèrerait au texte du poème génération ou vie psychique.

En expliquant l'inceste verbal que le poème vient d'esquisser, le texte se ressasse et s'inventorie à chaque instant de sa scansion ou de sa glossalie.

Qu'est-ce à dire?

*Ça veut dire que papa-mama n'encule plus le pédé
raste inné, et que le fils s'est retourné, l'immonde
boutis des partouzes chrétiennes, interlope entre
Ji et cri, contracté en jiji-cricri (p. 250).*

Immobilisées en écriture, les dits *drives* ou «pulsions» d'un rêve de phonation, exprimé en *ji* et *cri*, renvoient plutôt aux signes du lieu paradoxal du titre la culture indienne, et à sa localisation dans le graphème *Mexique*. Le cri du *ji* ne peut que s'aligner avec l'énoncé flottant entre indigène et indienne. Eclaboussure de (j) sans forme différenciée, la marque mixte, semi-voyelle entre un phonème et une trace, influe sur le toponyme *Mexique*, tout en dilatant - et en faisant ainsi se mêler dans l'indifférenciation - les couleurs, les races, les sexes et les langues dans le *trou* au centre du mot même. Si *ji* et *cri* se font arrêter l'un l'autre dans un silence que le lecteur ne perçoit qu'en «hallucination», la terreur qu'il éprouve reste celle des lettres qui - et le verbe est celui d'Artaud - tuméfie les langues qu'elles sont censées véhiculer selon une structure métaphorique.

Or au Mexique l'enflure des codes mixtes est la cuve en creux d'une impression dactylographique. Le paysage du site se généralise en une totalité de langues figées. L'arrêt de la lettre fait partie, bien sûr, de l'expansion de la figure écrivante. Mais ce qui choit c'est encore des langues en formes perçues d'envers, mais en guise de langues non maternelles, virtuelles plutôt, pures, douées de force:

*reste dans le vieux trou ancré de la terre vue de
haut et en perce, tous les bouts de langue éclairés et qui
un jour se crurent âmes étant à peine des
volontés,
reste tous les éclairs de la schlague de ma main
morte en milles langues divisée, mille sexes de
volonté (p. 250).*

Le mouvement de croissance va dans le sens d'une dépression; le reste est la suite de la marque corporelle tirée du paysage mexicain. Sorte de rêve en mezcal, où la drogue des mots en liquéfie sa flore si âpre et épineuse, le texte se relance à partir de son débris verbal. C'est pour cette raison que la *schlague* allemande englobe les plis graphiques et sonores en mi-chiasme entre les bouts consonantaux en une syllabe. Le coup de langue est en partie la percussion d'un sens béant. Le drame du soli-

loque est évidé par la quasi-ressemblance des mots mêmes, tous poussés d'un trou indifférent; ce sont des mots

*qui sont à peine des mots jetés, lesquels n'ont pas pu
prendre d'être, mais restent mieux que des soleils,
projeté dans la cave où s'entretuaient papa-
mama et pédéraste, le fils avant que ça puait
quand l'âne solaire se croyait bon! (p. 250).*

Il serait facile de suivre la trajectoire du mot déchu du titre jusqu'à la figure du pédéraste. Car ce dernier s'avère comme une métaphore paradoxalement vive et morte, totale, figée en forme parfaitement mousse. Métaphore inutile vis-à-vis du monde qui l'a produite. Toute la terreur de souche existentielle s'efface devant le mouvement du trope qui englobe la famille, la langue et le testament de son résidu. L'équivalence du mot-cave-soleil-famille-fils-pédéraste-âne a l'effet de transformer toute différence perceptible en une totalité de restes «horriblement» symétriques. Encore s'agit-il de la mobilité d'un site, ou bien, de sa prolifération en formes identiques. Parcelles d'énergie à jamais chargée, les mots s'excèdent par leur aspect rond et creux.

Le mouvement saisonnier, générateur de la métaphore, garant autrefois de la poésie lyrique et satirique, se replie sur son axe.

*Où était le ciel dans le rond ?
Où l'on était, dehors,
tout con de sentir le ciel dans son con,
sans rien qui pût faire barrière entre le vide
où pas de fond, et pas d'aplomb, et pas de face, ni
de haut,
et où tout vous rapplique au fond, quand on est droit
tout de son long (p. 250).*

Le Mexique cède à un lieu métaphysique de contraires, une « contrée » d'antinomies qui s'enferme dans une matrice indifférente. En se réduisant à ce - con -, sorte de dérision et expression d'unité au fur et à mesure que le sexe se mue en préposition espagnole copulant le soleil et la lettre, le texte vise une chute de sa naissance en caractères imprimés.

Ici nous n'aurions pas tort d'aligner ces allusions à une nostalgie de la nature perdue devant les machinations humaines, surtout les mécanismes des généalogies et des formes brutes du symbolique qui marque le corps avant son accouchement. Mais ce topos de la plainte de la nature⁶, où en effet le paysage est transformé en une surface âpre et creuse sous un soleil figé, n'a

plus son référent saisonnier. Il ne reste rien à pleurer, parce que la nature est un effet de langue coupée de son origine. Sans nature, le texte perfore le deuil de son artifice. Un genre de lecture tiendrait que le poème évide la nature (ou la plantureuse mère Natura) afin de la rendre présente, afin de garder une dialectique entre le monde et la fonction symbolique du langage. Ceci remonterait à la réouverture qui récupérerait le texte et de son aspect incestueux provenant de l'identité de lettres et de leurs référents.

Pour nos buts il vaudrait mieux respecter la translation perpétuelle du texte. De cette façon, à savoir d'un point de vue topologique, le résidu d'une nature érigée en fétiche serait un effet tout à fait absent du poème. Par là nous entendons que le lieu-dit du texte ne peut être que sa graphie; que la translation des sites ne nous accorde aucun panorama donnant sur un lieu théâtral sous le nom de la culture indienne, car autrement la force des mots serait réduite à une équivalence ou à une dialectique entre le corps et des données naturelles. Sans des noms propres comme « Mexico City », « Tlaxcala », « Oaxaca », « Xihuatenao », « Mexquital », « Zacapoaxtla », et « Xochihuehuetlan » qui seraient des signes d'un itinéraire touristique et métaphorique, le texte affronte sa propre voix en tant que non-reste. Si les signes d'une culture indienne génèrent la condition d'un psychodrame par lequel le « moi » (soit actant, soit spectateur, soit tous les deux) est infusé de sa place, c'est-à-dire celle d'une « nature », les noms propres absents iront l'occulter simultanément. En occultant les effets de nature, le texte d'Artaud se supplée. En l'effaçant, il supprime le mouvement entre un sujet et un monde, et de cette manière les ruses d'une culture marquant - tout en refoulant, en pillant, en exploitant et en nommant - une nature sont avortées. Démuni de tout titre autre qu'un « Mexique » flottant sur la surface du poème, et criblé par un jeu de caractères, le paysage qu'il dicte dénie la possibilité d'un statut authentique de mouvement communicatif. Aucune description de l'altérité mexicaine n'est possible dans la couche d'une langue française.

Par contre, en multipliant les langages de son texte à l'intérieur des caractères, Artaud referme (et fait briser) le cercle autrefois ouvert entre les concepts d'une nature et d'une culture, site enfin des choses « indiennes ». Tout le drame et le refus du drame proviennent de cette clôture sans trace qu'est une écriture sans nom.

Si nous allions mettre Artaud à l'endroit, il faudrait insister sur la manière dont les fragments de langue aplatissent les codes familiaux hérités du théâtre mimétique. En se figeant en

écriture qui s'écrit dans sa paralysie, et en produisant - à l'infini - des ronds métaphoriques, le poème neutralise tout ce qui serait appelé énigme, torture, engagement, hystérie, et même psychodrame. L'exemple du texte, s'il y a exemple qui peut circuler de bouche à bouche, serait sa platitude, voire sa virtualité théâtrale. Car, tout en étant à la fois au centre et en marge des *topai* qui prolifèrent dans la description du je torturé, le texte est ouvert à toutes sortes de traverses. C'est peut-être ce que John Cage avait ressenti lors de la première audition d'Artaud aux Etats-Unis. Quoi qu'il en soit, nous voyons que l'effacement progressif de tout effet d'une langue naturelle et uniforme dans les figures reconnaissables mène à une indifférenciation générale qui refaçonne nos notions du corps et du sens. Pour cette raison, si nous suivions la remarque de Susan Sontag - que le développement du théâtre en Europe et en Amérique peut se diviser en deux périodes, avant et après Artaud - il serait fort à propos de voir le théâtre américain étiqueté *structural* ou *performatif* sous le signe des poésies d'Artaud. Car là, surtout chez un Guy de Cointet ou un David Gordon, la perturbation du signe plein de sens se trouve - à l'âcre trou - théorisé - mis en profil, défilé mais sans reste de terreur qui serait son dernier geste du désir mimétique - en bribes de mots, de copules, d'objets, de discours et de choses. Avec ces deux dramaturges contemporains, notre enjeu est de mettre en question la poussée des articulations, leur effet de mise-en-place dans un décor, et d'interroger leur statut métaphorique en ce qu'il légifère un va-et-vient entre une psychologie et une scène théâtrale. Après Artaud, mais toujours avec une mise en jeu des bribes de son texte, le côté véridique de la communication au moyen de la mimésis est projeté aux plis du corps et sur une surface sans bord. Le théâtre se généralise et se savoure en gestes d'écriture sans cadre théâtral. Démuni de sites, de fauteuils, de tréteaux et rampes, les poésies neutralisent ces cadres par la voie de leur marques sans nom. Avec Artaud, un théâtre structural aurait eu la force de faire éparpiller les notions de place, de communauté, de figuration et de retour aux états dits primaires, déjà ancrés en psychologie et en rectitudes de la langue du jour.

Université du Minnesota

NOTES

1. Il est à noter que, vue de loin, la critique de Julia Kristeva est très proche de ce lien, car son éloge de la folie, perçu déjà dans son appui sur Bakhtin à partir du *Texte du roman*, se mue pour le déplacement de son sujet dans ses études sur Artaud (dans les actes du colloque de Cérisy, 1973). Le lecteur dirait que, pour elle, le point de repère entre la fin du Moyen Age et Artaud est profondément théologique. Accoucher d'un monde à l'envers serait signe d'une plénitude dont le résidu se voit dans ses études de la voix du « sujet en procès ». Ceci fournirait un travail métacritique un peu en dehors des cadres que nous proposons ici.

2. Voir le beau chapitre de Ronald Hayman, *Artaud and After*, Oxford, University Press, 1977, p. 106.

3. *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Gallimard, 1974, p. 249.

4. Leo Bersani souligne le rapport entre la poésie de Rimbaud et le texte d'Artaud dans « Artaud, Birth and Defecation », *Partisan Review*, 43 (1976), 442. Selon lui, « Afin de s'échapper de la tentation d'une cohérence structurée du soi, Rimbaud doit s'échapper également de son intérêt dans l'instrument principal de toute opération ratiocinante, c'est-à-dire, son intérêt dans le langage » (440). Nous dirons que les deux poètes s'immergent dans *les* langages plutôt que de fuir d'une « langue maternelle ».

5. Tous les thèmes que nous soulignons (le monde à l'envers, *translatio studii*, le texte comme objet, *de planctu naturae*, etc) sont ancrés dans la tradition de la littérature latine telle qu'Ernst Curtius l'a expliquée dans son *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, Francke, 1961). Pour autant que les lecteurs enthousiastes d'Artaud veulent le voir en dehors de cette tradition, il se trouve, nous le répétons, collé à son centre. D'où la force éclatante de son texte, parce que, justement, son axe est d'une historicité totale.

6. Voir *The Drama Review*, « Structuralist Performance Issue », 83 (September 1979), pp. 11-20 et 33-48. Leur théâtre serait le sujet d'un autre exposé. Il suffit de signaler leur mérite vis-à-vis du projet de théoriser le langage, que fut d'abord celui d'Artaud.

LE SURREALISME DANS LES REVUES DE PROVINCE (1919-1939)

Yves BRIDEL

Une bonne connaissance de la réception du surréalisme ne peut ignorer l'accueil qui lui a été fait hors de Paris et les études entreprises jusqu'ici, en particulier par le Centre de recherches sur le surréalisme de Paris-III, laissent généralement de côté cet aspect ¹. On a trop tendance à dire, qu'à part en Belgique, il a été ignoré ou rejeté dans le monde francophone. Nous avons montré que le cas de la Suisse romande est plus complexe qu'il y paraît au premier abord ² et nous pensons montrer ici que c'est aussi le cas pour la province française ³.

Notre enquête a porté sur 34 revues parues entre 1919 et 1939 hors de Paris et dont nous donnons la liste en annexe ⁴. Nous ne prétendons pas que notre enquête ait été exhaustive, mais nous pensons avoir une vue suffisante pour tracer un tableau exact de la réception du surréalisme en province.

Parmi les 34 revues consultées, 10 sont muettes sur le surréalisme. Cela tient parfois à leur orientation résolument locale, comme par exemple *l'Auvergne littéraire*, à laquelle s'ajoute parfois une marque politique comme pour les très catholiques-conservatrices *Amitiés foréziennes et vellaves*, ou à leur orientation littéraire. Parmi les 24 revues où nous avons trouvé des éléments utiles, certaines consacrent très peu de place au surréalisme, d'autres lui attribuent une importance assez grande et l'une même une place si importante qu'il est nécessaire de

traiter son cas à part: ce sont les *Cahiers du Sud*. Précisons enfin que si notre enquête a porté sur la période 1919-1939, notre effort principal porte sur les années 1922-1939. Il nous a paru cependant intéressant de faire quelques sondages sur la période Dada: notre butin, on le verra, est mince.

Dans toutes les revues que nous avons consultées, nous avons cherché à repérer les textes (poèmes, proses, etc.) des surréalistes ou d'anciens surréalistes, les articles, chroniques ou comptes rendus consacrés soit au surréalisme, soit à des surréalistes ou à d'anciens surréalistes et enfin les allusions, échos, revues des revues consacrés aux mêmes sujets. C'est à une présentation chronologique de ce matériel que nous avons nous attaché, en découpant la période en quatre moments: 1919-1921, 1922-1925, 1926-1929 et 1930-1939. Nous voulons ainsi mettre à la disposition de tous un maximum d'informations et de textes, en réduisant autant que possible le travail d'interprétation. En introduction nous donnerons quelques indications statistiques, déjà très révélatrices.



Nous avons relevé au total 287 textes consacrés de près ou de loin au surréalisme. Les comptes rendus sont les plus nombreux: 99, puis viennent les textes de surréalistes: 91. Il y a 45 divers (allusions, échos, etc.), 29 articles et 23 chroniques (ces 2 catégories sont parfois difficiles à distinguer). Ces chiffres peuvent paraître considérables, mais il ne faut pas oublier que la période étudiée s'étend sur vingt ans et que, si l'on part de 1922, elle est de 18 ans pour 277 textes, soit un peu plus de 15 textes par an en moyenne pour 24 revues! Et le tableau statistique est encore modifié si l'on remarque que sur cet ensemble une seule revue, les *Cahiers du Sud*, a publié 158 textes contre seulement 129 pour les 23 autres revues! Le tableau suivant met bien en évidence ce phénomène.

En comparant le nombre moyen de textes publiés par an par les *Cahiers du Sud* d'une part et par les autres revues d'autre part, on constate par exemple qu'entre 1926 et 1929 les *Cahiers du Sud* publient en moyenne 20 textes par an, soit 1,6 par mois, alors que chaque autre revue en publie en moyenne 1,4 par an.

On notera d'autre part que c'est dans la période 1926-29 que le surréalisme a suscité le plus d'échos (130 au total, dont 79 pour les *Cahiers du Sud*) et qu'entre 1930-39 il y a un évident fléchissement de l'intérêt à son propos (98 textes seulement) et que ce fléchissement est surtout évident dans les revues autres que les *Cahiers du Sud*; il se marque avec une particulière

	CARRIERS DU SUD							AUTRES REVUES							Nb. moyen de textes par an, Entre parenthèse : Nb. moyen de textes par an et par revue
	Textes	Articles	Chroniques	Comptes rendus	Divers	Total	Nombre moyen de textes par an	Textes	Articles	Chroniques	Comptes rendus	Divers	Total	Nombre de revues	
1919-22	-	1	1	1	1	0	0	6	1	1	-	3	10	2	2,5 (1,3)
1922-25	Retour	:	-	6	:	8	2	13	4	2	11	11	41	10	10,25 (1)
	-	:	-	6	:	8	2	13	4	2	11	11	41	10	10,25 (1)
1926-29	42	3	7	24	3	79	20	18	6	3	13	11	51	10	12,75 (1,2)
1930-39	12	10	8	37	4	71	7	-	5	2	8	12	27	7	2,8 (0,4)
TOTAL	54	14	5	67	8	158		37	15	8	32	37	129		

importance dans la diminution des textes surréalistes: les *Cahiers du Sud* n'en publient que 12 et les autres revues aucun, contre 42 et 18 dans la période précédente.

Si nous tentons d'analyser d'un peu plus près ces chiffres, nous voyons se préciser l'accueil qui a été réservé à certains auteurs. Le tableau de la page 245 donne une idée de cette réception: il n'est pas exhaustif, mais tient compte des cas les plus intéressants, en intégrant parfois des auteurs qui n'ont jamais fait partie du groupe surréaliste, mais qui furent proches de Breton et de ses amis à certaines périodes, comme G. Ribemont-Dessaignes, ou d'autres qu'on a plus ou moins assimilés aux surréalistes à certains moments, comme J. Delteil, ou enfin d'autres encore qui ont quitté le mouvement ou qui en ont été exclus, comme Baron ou Artaud.

En ce qui concerne les textes, on est frappé par le fait qu'Aragon et Breton n'ont été publiés qu'avant leur période surréaliste et plus du tout par la suite, alors que Soupault, le plus souvent publié de tous, l'est surtout *avant* sa période surréaliste et *après* sa rupture avec Breton en novembre 1926. Les quatre textes de Char datent *d'avant* son appartenance au groupe. En revanche les textes de Baron datent tous de sa période surréaliste, alors qu'Artaud voit la plupart de ses textes publiés soit avant sa présence active dans le surréalisme, soit après elle. On est frappé aussi par le nombre relativement important de textes de Leiris, de Vitrac et de l'ancien dadaïste Ribemont-Dessaignes, ainsi que d'auteurs qui nous semblent aujourd'hui mineurs, tels Baron ou Hugnet et du relativement petit nombre de textes d'Eluard, de Desnos et de Péret. Doit-on en conclure que les revues de province se méfient, ou refusent les textes des écrivains les plus résolument surréalistes, ou que ce sont ceux-ci qui refusent de publier ailleurs que dans leurs revues ou qui n'en sentent pas la nécessité ou qui se préoccupent peu de ce qui se passe hors de Paris?

Si l'on examine maintenant les échos rencontrés par les œuvres surréalistes, dans les comptes rendus, les chroniques ou les articles, on constate que celui qui a le plus retenu l'attention est Breton (11 comptes rendus, 5 chroniques et 2 articles) ; cela est d'autant plus vrai que les articles ou les chroniques d'ordre général consacrés au surréalisme se réfèrent tous plus ou moins à l'œuvre de Breton. Ce qui étonne c'est que Soupault soit, après lui, le plus souvent pris en compte: ici l'on doit se demander si cela ne tient pas au fait qu'il écrit des romans et qu'il apparaît comme un écrivain très peu surréaliste. Le même phénomène expliquerait que Crevel soit, lui aussi, très bien accueilli et suivi par la critique⁶, souvent peu encline à se préoccuper de poésie,

	Textes de					Articles sur				hroni- ques	Comptes rendus sur			
	Avant 1922	1922- 1925	1926- 1929	1930- 1939	Total	1922- 1925	1926- 1929	1930- 1939	Total	Total	1922- 1925	1926- 1929	1930- 1939	Total
ARAGOII	1				1		1	1	2	2		1	5	6
ARTAUD		4	3		7						1	1	1	3
BAIIION			5		5						2		4	6
BRETOII	2				2	1		1	2	5	2	3	6	11
CHAR			4		4							1	2	3
CREVEL			2		2		1		1	1		6	4	1a
DELTEIL		(1)			(1)		1		1		5	2	2	9
DESNOS			5		5					1		1	3	4
ELUARD	1		5		6		1	1	2	3	1	-	9	1a
HUGNET			5	1	6							1	3	4
LEIRIS			7	3	1a					1		1		1
PÉRET			1	1	2						1	2	1	4
RIBEMONT-DESSAIGNES			5	3	B			1	1			5	2	7
SOUPAULT	2	1	B		11	1			1	1	4	B	2	14
TZARA		6			6						1	1	1	3
VITRAC			5	3	B							2		2
SURRÉALISME EN GÉNÉRAL						3	7	9	19	9				

surtout quand elle est difficile. A part Breton, le seul grand poète du surréalisme à avoir rencontré un accueil généreux et ample est Eluard, dont cependant la plupart des critiques soulignent très vite qu'il échappe à toute école, et à la surréaliste en premier lieu. Si l'on tient compte non plus seulement d'indications quantitatives, mais du jugement porté sur les œuvres présentées (critère qualitatif), on constate que tous les comptes rendus consacrés à Eluard sont très favorables ou enthousiastes, ce qui n'est le cas pour personne d'autre, sauf pour Breton, sur qui cependant on distingue quelques comptes rendus réservés. Il est d'ailleurs frappant de constater que pour la plupart des auteurs à qui des comptes rendus sont consacrés, les jugements sont favorables : ils le sont très largement pour Soupault, un peu moins pour Crevel.

Reste le cas d'Aragon. C'est le mal-aimé du surréalisme : peu d'échos de ses œuvres dans les revues de province, alors même que beaucoup de ses livres sont en prose. C'est au moment où il rompt avec le surréalisme qu'il soulève l'intérêt, mais sa position politique et son attitude générale dressent contre lui tous les critiques : les fidèles du surréalisme parce qu'il trahit Breton, les autres parce qu'il devient communiste. Sur 6 comptes rendus, celui de 1927 consacré au *Paysan de Paris* est modérément favorable⁷ de même qu'un des 2 comptes rendus consacrés aux *Beaux Quartiers*. Les quatre autres, publiés entre 1934-36 sont très sévères et, pour un seul, modéré.

Ces quelques remarques à partir du seul examen des statistiques, affiné par des remarques qualitatives assez grossières, donnent déjà une première impression d'ensemble, révélant, ici ou là, quelques faits inattendus, tout en confirmant l'impression générale *a priori* que la province doit être méfiante à l'égard du surréalisme. Mais on peut déjà soupçonner qu'un examen plus attentif doit nous révéler une situation plus complexe.



Avant 1922, nous avons trouvé très peu de traces, en province, de Dada, du cubisme ou des activités de ceux qui allaient devenir les fondateurs du surréalisme. Cependant, de juin 1918 à mai 1919, il paraît à Grenoble une petite revue, surtout orientée vers le symbolisme, *les Trois Roses*, qui accueille en juillet 1918 un poème de Breton, « Age », très symboliste de facture. Dans le numéro suivant on trouve un second poème de Breton en vers libres, accompagné d'un portrait du poète par G. Fournier, intitulé « Façon » et un bref poème en prose d'Aragon, « Pur Jeudi »⁸. Enfin, dans le numéro d'octobre-novembre 1918, *les*

Trois Roses publient « Un seul être », poème en vers libres de P. Eluard⁹ et « La Fenêtre ouverte » de Ph. Soupault, en vers libres également. Ces textes n'ont rien de surréaliste, et ils s'inscrivent dans la ligne symboliste de la revue.

Promenoir, une revue d'avant-garde, « cubiste » comme on disait à l'époque, parut entre 1921 et 1922, à Lyon, sous la direction de P. Deval, J. Epstein et J. Lacroix. Elle publie un petit poème de Soupault, en mai 1921, « Chanson », et signale favorablement le n° 18 de *Littérature* et, avec quelque réserve, le n° 1710. Mais surtout elle mentionne sans commentaire, dans sa revue des revues et des livres: « *Les Champs magnétiques*, André Breton et Philippe Soupault », en mai 1921. Enfin notons que la revue s'intéresse à la peinture: elle annonce l'ouverture d'une exposition Max Ernst, à Paris, au Sans Pareil, en mai 1921, d'une façon très sympathique: « Quelque chose de nouveau: Dada-peintre, comme Tzara est Dada-poète, si j'ose dire... Beauté des collages: points de départ nouveaux, lyrisme, liberté. » En novembre de la même année, la revue organise à Lyon une exposition où cubisme, purisme et expressionnisme se trouvent représentés et où l'on note la présence d'œuvres de Gleizes, Jeanneret (Le Corbusier), Léger, Kokoschka.

Tout ceci est mince, mais montre qu'il y a tout de même en province des gens et des revues attentifs à l'avant-garde et sensibles aux vrais talents poétiques, mais ce n'est là qu'une minorité très étroite.



Dans les années 1922-1925, nous pouvons repérer les premières réactions des revues de province au surréalisme. Avant la publication du *Manifeste du surréalisme* en novembre 1924, le mouvement ne se montre guère en public. Breton et ses amis (Aragon, Péret, Soupault, Desnos, Leiris, Crevel) ont rompu avec Tzara et constituent un groupe qui publie de nombreux livres, déjà nettement surréalistes¹¹, ou encore proches du symbolisme. Puis, à l'automne 1924 et en 1925, c'est l'affirmation publique et assez tumultueuse du surréalisme qui entraîne plusieurs réactions en province.

Pour ces quatre années, notre enquête a porté sur 10 revues qui se sont préoccupées des mouvements d'avant-garde et ont réagi à certains livres ou à certains événements surréalistes. Les trois premières années (1922-1924), on trouve quelques remarques plus ou moins favorables à des auteurs d'avant-garde, sous la forme de brèves allusions, par exemple dans la revue *Lucifer*, qui signale en octobre 1922 *le Premier Livre de*

Grabinoulor de P. Albert-Birot : «Eclairs fréquents dans un nuage gras et singulier» ou qui laisse tomber en juin 1923 : «Philippe Soupault, ce grand écrivain ». Ailleurs, dans la revue *Manomètre*, on trouve plusieurs poèmes de Tzara, entre octobre 1922 et février 1924 et un de B. Péret, et dans *la Criée*, en 1922, deux poèmes d'Artaud qui y publie par ailleurs deux critiques théâtrales (Artaud n'est pas encore surréaliste)¹². Mais l'essentiel, dans cette période, ce sont les comptes rendus, publiés dans plusieurs revues, sur Breton (*les Pas perdus* et *Clair de terre*), sur Eluard (*Répétitions*) sur Baron (*l'Allure poétique*: 2 comptes rendus), sur Tzara (*De nos oiseaux*), sur Artaud (*l'Ombilic des limbes* et *le Pèse-nerfs*), sur B. Péret (une brève critique d'*Au 125 du boulevard Saint-Germain*), sur Soupault (*les Frères Durandeaup, le Bon Apôtre, A la dérive, Le Bar de l'Amour*) et sur Delteil (brève critique sur *Choléra*, 3 comptes rendus sur *Jeanne d'Arc*, plus une polémique, *les Cinq Sens*). Dans l'ensemble, ces échos sont assez favorables, parfois même très élogieux; seul *le Fleuve* pratique une critique sévère et même agressive à l'égard de Delteil et de sa *Jeanne d'Arc*. Il semble donc qu'on ne fasse de comptes rendus que de livres appréciés ou au moins estimés intéressants. L'éreintement ou la condamnation demeurent rares.

Des condamnations de Dada d'abord, du surréalisme ensuite, on en trouve cependant. *La Criée*, par exemple, salue ironiquement la fin de Dada, proclamée par Picabia dans le *Figaro* du 20 août 1922, alors qu'en janvier déjà, dans la «Revue des revues», Paul Myrriam écrivait à propos d'un texte sur le symbolisme paru dans la *Revue de l'époque* : «... on avait espéré un grand renouveau lyrique. Il ne nous est guère venu que des manifestations d'Art nègre et la baraque dada. Sous leur déguisement de clowns, les dadaïstes étaient des jeunes gens bien élevés qui se donnaient un mal énorme pour paraître irrévérencieux et grossiers. La parade terminée, ils se montrent dans leur vérité naturelle; de jeunes snobs qui s'évertuent sans trop d'efforts à composer un dandysme peu compromettant... » et, à propos de *Littérature*, en septembre 1922, Henry Poulaille écrit: «*Littérature*, vieille fille fardée... »

Les réactions à la publication d'*Un cadavre* en octobre 1924 et aux incidents du mois de juillet 1925, *Lettre ouverte à P. Claudel* et bagarre lors du banquet Saint-Pol Roux, sont très vives: la réprobation est unanime et en parfaite conformité avec la presse parisienne, même si cette dernière paraît plus nuancée¹³. A propos d'*Un cadavre*, par exemple, on peut lire dans *la Mouette* (déc. 1924) : «Je suis de ceux qui croient que la gloire de M. Bergeret ira s'atténuant, mais le temps est là pour faire le travail; jeter ainsi l'insulte sur des cendres encore chaudes

a quelque chose de choquant que l'on préfère ne pas définir. Quant à Pierre Loti appelé *l'idiot*, sincèrement, M. André Breton, si l'on mettait la valeur de son bagage littéraire et ce que l'on connaît de vous en balance, comment faudrait-il vous appeler pour être juste?» Plus intéressante, parce que plus réfléchie, la réaction de Gaston Mourren, en septembre 1925 dans *Fortunio*, à propos des deux autres scandales : « " hausser les épaules serait ici le seul geste convenable. Mais je m'étonne de vous voir, vous, André Breton [...] et tous les vôtres escalader la tribune derrière Cachin, et prendre position sur le terrain le plus banal, le plus périmé qui soit, celui de la politique. [...] Ainsi, voilà l'aboutissement de ce mouvement surréaliste, qui devait renouveler notre civilisation : quelques pirouettes, des injures à une femme, un couplet de la rengaine à Guénon sur l'Orient guérisseur, et, pour finir, un plongeon dans le communisme. [...] Voilà qui est terrible : les surréalistes prennent position! » Ce sont les premières réflexions sur les rapports du surréalisme et de la politique: elles sont caractéristiques et apparaissent comme l'archétype d'une attitude tout à fait générale que nous rencontrerons souvent.

Enfin il faut relever, dans *Fortunio*, en novembre 1923, ces quelques lignes de Gabriel d'Aubarède, à propos du *Bon Apôtre* de Soupault, dans lequel le critique voit une tentative, assez réussie, d'expliquer le mouvement Dada: « Dans une certaine mesure, le dadaïsme est un signe de l'inquiétude moderne. C'est une des expressions du malaise intellectuel d'après guerre, expression puérile et déformée, troublante cependant pour tous ceux qui, au lieu de sourire, réfléchissent. » Position nuancée, sans rejet et sans approbation aveugles, qui tente surtout une explication du phénomène dada (et surréaliste bientôt) que nous retrouverons, non seulement chez le même G. d'Aubarède lorsqu'il fera le compte rendu des *Pas perdus* de Breton¹⁴, mais chez d'autres critiques. Cette attitude réfléchie est caractéristique pour la majorité des revues : on renonce de plus en plus à insister sur les aspects négatifs des mouvements d'avant-garde, et de dada en particulier, pour tenter de comprendre avant de condamner. On peut dire que la province est plus prudente dans ses prises de position, en particulier négatives, que Paris et que des réactions très négatives comme celle de Jean Hytier dans *le Mouton blanc* sont rares¹⁵.

Toutes ces réactions restent généralement ponctuelles et brèves : les revues réagissent à tel livre, à tel incident, à telle nouvelle. Cependant, entre avril et juin 1925, quelques textes plus importants paraissent en écho à la publication du *Manifeste du surréalisme*, ou à quelqu'autres publications des sur-

réalistes, considérés désormais comme formant sinon une école littéraire au moins un groupe cohérent.

Le premier de ces textes a paru dans *le Feu* daté du 15 avril 1925: il est consacré à André Breton et a pour auteur André Gaillard, dont le rôle dans la réception du surréalisme en province et dans le Sud-Est en particulier sera considérable, surtout lorsqu'il deviendra le directeur des *Cahiers du Sud* en 1928 après y avoir collaboré dès le mois de juin 1925¹⁸. Il avait consacré un compte rendu, plus ou moins réservé, à *l'Allure poétique* de J. Baron dans la même revue en juillet 1924 et le 1^{er} mars 1925, dans un texte consacré aux *Cinq Sens* de Delteil, il parle à son sujet de surréalité en opposition au surréalisme : « Breton a proclamé *le droit au rêve*; Aragon *la destruction du réel*; et collectivement les dictateurs et les partisans de *la Révolution surréaliste* ont décrété la négation des apparences, et la non-valeur du "réalisme". Il en est résulté un système littéraire et une doctrine métaphysique. Delteil - dont j'ai déjà noté l'attachante évolution, se trouve actuellement partagé entre les poncifs (déjà) surréalistes et le goût de libres et vivantes surréalités. [... Delteil] se sert du surréel (tout court) pour animer les plus vivants emportements.» Ces lignes sont parmi les toutes premières à signaler quelques-uns des traits majeurs du surréalisme, à percevoir l'attitude « dictatoriale » de certains¹⁷, à distinguer l'apparition de poncifs. Elles marquent aussi avec lucidité ce qui sépare Delteil des surréalistes : il ne soumet pas sa liberté à des poncifs et à des décrets d'école, ce qui pourrait bien être une des causes de la faveur qui entoure ses livres. Mais c'est le texte du mois d'avril qui est essentiel. Plein d'une sympathie pour Breton et le surréalisme, qui n'empêche pas les critiques de détail et l'affirmation des préférences, Gaillard montre qu'après une longue période où la poésie a été bafouée, un grand courant de renaissance de la poésie pure s'est dessiné à travers l'épuration provoquée par Dada et reprise par Breton: « Il est aisé de critiquer l'esthétique Dada; on ne peut plus nier aujourd'hui l'attachante, l'entraînante violence avec laquelle ce mouvement, actuellement en voie d'épuration, nous guidait vers une renaissance de la poésie pure. [...] André Breton veut une poésie qui s'exerce par delà la philosophie. Il compte qu'elle sera le tout grâce auquel l'homme franchira l'infranchissable abîme qui sépare le conscient de l'inconscient. Je ne pense pas qu'un homme digne de ce nom puisse se désintéresser de cette tentative. » Le surréalisme marque le retour à une tradition délaissée, ainsi qu'une « Renaissance lyrique et mystique ». Gaillard souligne encore deux points : on ne peut juger l'œuvre de Breton du seul point de vue littéraire, il voit bien qu'elle présente d'abord

des documents hwnains et relève donc d'un jugement plus large. Enfin il souscrit à l'esthétique de l'image, telle que Breton l'emprunte à Reverdy, tout en pensant que le « pape » du surréalisme (Gaillard est probablement le premier à qualifier ainsi Breton) ne réalise peut-être pas toujours dans son œuvre l'idéal de Reverdy.

Au mois de mai 1925, un long article, « Surréalisme », paraît dans *le Bon Plaisir*¹⁸. Son auteur, Andrée Martignon, conteste que le surréalisme soit fondé sur l'imagination: pour elle c'est la mémoire, « la remémoration involontaire », telle qu'elle apparaît au moment où surgit le sommeil « alors que nous passons du conscient à l'inconscient », qui est à l'origine des découvertes du surréalisme. L'imagination ne peut s'émanciper de la mémoire qui reste donc première. Andrée Martignon, toute imprégnée de Proust, définit le surréalisme: « un tourment d'imagination servi par la remémoration involontaire ». En tentant de le situer historiquement, elle insiste sur le merveilleux surréaliste qu'elle compare à celui d'Alain-Fournier: le merveilleux des surréalistes est opaque et celui d'Alain-Fournier sans incohérence est certainement plus accordé à son goût. Elle accepte cependant le plaidoyer de Breton pour le merveilleux imaginaire qui amène renouveau et richesses, mais elle craint l'apparition de formules: dans les œuvres, elle perçoit quelque chose de contraint. Elle ne peut croire à la spontanéité des images surréalistes, elle croit sentir une mécanique, une recherche et donc une école. Ce danger ne l'empêche pas de penser que le surréalisme apporte un espoir de renouveau. Cet article reste peu convaincant: Andrée Martignon est intéressée par le surréalisme, mais trop marquée par Proust, elle le comprend mal. Elle perçoit toutefois certains dangers qui le menacent et que Breton lui-même percevra bientôt. Ce caractère d'école, qui l'inquiète, trouble aussi Gaston Mourren, qui fait écho à son article, dans la « Revue des revues » de *Fortunio* en juillet 1925. Il craint le dogmatisme des surréalistes et s'en prend à l'écriture automatique: « elle me fait songer aux "modes d'emploi" qui fleurissent sur les enveloppes de produits nouveaux » et il conclut sévèrement: « Proposer la folie comme refuge à nos angoisses - peut-être plus bénignes qu'on ne le croit - cela est tout au plus une désagréable plaisanterie. »

Certaines de ces critiques se retrouvent dans le grand article de Georges Bourguet, « Considérations sur le surréalisme », paru également dans *Fortunio*, en juin 1925, qui est, à cette date, le texte le plus équilibré, le plus compréhensif aussi et le mieux informé qui ait paru en province sur le surréalisme¹⁹. Bourguet voit dans le surréalisme un symptôme de l'angoisse contempo-

raîne : l'esprit cherche, après la faillite du positivisme, à satisfaire son aspiration à l'absolu : «Le surréalisme doit son importance, non à la doctrine qu'il essaie d'élaborer, ni aux outrances de ses néophytes; il s'impose à nous comme la preuve de ce malaise qui atteint les cellules mêmes du cerveau.» Ce diagnostic sera souvent repris par la suite; il entraîne ceux qui le posent à accorder au surréalisme un intérêt réel et une importance assez grande sur les plans éthique, philosophique et social, mais à minimiser et à critiquer souvent ses positions esthétiques. - Bourguet poursuit par un bon historique: Dada a voulu imposer «un nouveau psychisme» et le surréalisme, qui en est issu, surgit de la découverte de l'automatisme. Il suscite «un élan dans la jeunesse française» jusqu'en province car, d'après Bourguet, « la province, que l'on se plaît à reconnaître lente à s'émouvoir et sage en général, reconnut là ses soucis ». Cette affirmation, qui fait référence à une remarque de B. Crémieux dans les *Nouvelles littéraires* est confirmée par Joë Bousquet²⁰. Puis Bourguet expose la doctrine surréaliste: « Le surréalisme tend à libérer l'esprit humain, et cette libération accomplit il s'ensuivra une éthique et une esthétique nouvelles », affirme-t-il d'emblée. Puis il insiste sur les procès que le surréalisme fait au réalisme, au rationalisme et au roman, pour valoriser l'imagination et le rêve²¹. Avec le surréalisme, l'esprit va se mettre à fondre le rêve et la réalité dans la surréalité et ainsi à faire triompher le merveilleux. Tout cela va bouleverser les données communes sur la raison et les diverses contraintes de la vie et entraîner des répercussions sur la société, car pour le surréaliste « l'existence est ailleurs ». Enfin Bourguet esquisse quelques remarques critiques à partir de cette affirmation synthétique que le surréalisme veut avant tout atteindre et établir une autre vie. Or le surréalisme, en proclamant la primauté presque absolue du rêve, crée un nouveau poncif. Toutes les productions surréalistes issues de l'automatisme ont un air commun « avec le premier état d'un poème quelconque », car l'écriture automatique ne peut produire un poème, qui est le résultat du choix et du travail à partir de l'inspiration première. Or les surréalistes font de l'art quoi qu'ils en disent et, dans cette perspective, leur méthode ne suffit pas. En fait les surréalistes jouent un drame : ils fuient dans un monde imaginaire le monde réel dans lequel ils vivent et qu'ils ne peuvent dominer : « Qu'on ne s'illusionne pas : nous assistons à une course au néant.» Conclusion sévère, certes, mais l'analyse du mouvement est compréhensive et Bourguet montre de la sympathie pour un mouvement pris au sérieux, même si les perspectives qu'il ouvre l'inquiètent. On trouve d'ailleurs une position

tout à fait semblable dans un article élogieux, consacré à Ph. Soupault par le tout jeune Daniel-Rops dans *les Cahiers libres* ²².

L'incompréhension totale et le rejet méprisant et violent sont également présents. Dans *les Cahiers libres* (mai-juin 1925), Maurice Igert écrit un article intitulé «Surréalisme» où il marque que le surréalisme veut annihiler la logique au profit du rêve, détruire la réalité et le réalisme au profit de l'imaginaire. Il souligne les rapports du surréalisme et de Freud, mais il pense que la tentative surréaliste est infidèle à Freud. Igert se contente d'ironiser: capter l'inconscient dans le rêve par l'automatisme: «En vérité voilà une excellente plaisanterie.» Tout cela se situe aux frontières de la folie et ne peut que mener à la névrose. «La littérature surréaliste lue naïvement avec cette candeur que donne l'espoir de la jouissance artistique, épouvante. Si Musset légitimait pour ainsi dire la recherche de l'inconscient en écrivant : "On ne travaille pas, on écoute; c'est comme un inconnu qui vous parle à l'oreille" ; je ne puis m'empêcher d'évoquer avec une légère inquiétude les Schizoïdes de Bleuler et cette phrase du docteur Resnard: "La rêverie systématisée qui empiète sur la réalité quotidienne sous forme d'un monde imaginaire cohérent et qui continue ainsi de longs mois, est très près de la Névrose." »

Une deuxième manifestation de rejet est celle qui apparaît dans *Manomètre*, dont le directeur, Malespine, est favorable à Breton et à ses amis jusqu'en février 1925 où, à propos du *Manifeste du surréalisme*, il déclenche une attaque en règle, d'une rare violence. D'abord en publiant lui-même une sorte de contre-manifeste : «Le Manifeste du suridéalisme» où il place l'idée au-dessus de l'image ²³. Puis il s'en prend à Breton, au *Manifeste* et à *Poisson soluble* : le surréalisme met l'image au premier plan, dit-il, et surtout reprend une vieille idée: pour écrire, il faut se mettre en transes. Quant à Breton, son écriture manque de spontanéité et ses livres sont très littéraires. Il n'y a là rien de bien original dans la critique, mais le ton est, lui, beaucoup plus significatif : «Le manifeste de M. André Breton n'est pas un manifeste. Ce n'est qu'une manifestation. [...] Se taire! C'est bien difficile quand on n'a rien à dire [...] La langue de M. Breton, très rimbaldienne jadis, est maintenant plus personnelle. Mais ce style impeccable l'est trop. Cette écriture soi-disant spontanée manque de spontanéité. Littéraire, très littéraire. Mais M. Breton a une excuse : il est le directeur de *Littérature*. »

Si l'on résume cette première période, on constate que la province n'est pas insensible au surréalisme, qu'elle ne l'ignore pas et que son accueil, s'il est assez critique dans l'ensemble, reste compréhensif. Rares sont les réactions de rejet pur et simple. On voit bien, en général, quels sont les buts du surréalisme, on l'explique souvent en le considérant comme un symptôme sérieux de l'angoisse de l'époque et de son malaise. Ce qui frappe dans le surréalisme, c'est l'automatisme, généralement condamné comme non-artistique, c'est l'importance donnée à l'image, au merveilleux, à l'imagination et la critique du réalisme, généralement mieux acceptées sinon toujours approuvées. Enfin il faut relever l'accueil favorable fait à certains livres, et la bonne presse de Soupault, qui est loué par beaucoup dans la mesure même où il fait de la littérature et donc se coupe plus ou moins du surréalisme (on sait qu'il sera exclu du mouvement en novembre 1926, précisément pour cela).

*

La période 1926-1929 s'achève par la publication, en décembre 1929, du *Second Manifeste du surréalisme*, imposée par la crise du mouvement due aux prises de position politique et à l'adhésion des surréalistes au Parti communiste. C'est, de l'aveu même de Breton²⁴, la période la plus éclatante du surréalisme. En province française, les réactions seront très diverses, certaines revues étant muettes ou presque et d'autres beaucoup plus attentives à cette floraison d'œuvres, à cette succession de querelles et à l'évolution du surréalisme durant ces quatre années.

Parmi les revues où le surréalisme est pratiquement ignoré²⁵, on peut noter que *le Fleuve* continue à ne s'intéresser qu'à J. Delteil, mais pour le louer cette fois²⁶ à l'occasion de *Mes amours... spirituelles* et des *Poilus*, et qu'un curieux texte d'Ida-R. Sée intitulé «Du Surhomme au surréaliste» (*sic*), prenant la défense de la vraie France, raisonnable et laborieuse, trouve les surréalistes moins dangereux que les réalistes et les partisans de Nietzsche. Puis c'est le silence. De même *le Feu*, où avaient paru quelques textes importants et enthousiastes²⁷, déserté par Gaillard puis par L.-G. Gros, ne s'intéresse plus beaucoup au surréalisme; il réussit même à publier un article signé Marguerite Jouve, où la littérature depuis la guerre est évoquée sans que le surréalisme soit mentionné²⁸ !

Le cas de la revue *Septentrion* est un peu particulier. Il n'apparaît pas une seule allusion au surréalisme en 1927, année de création de la revue. Puis, en 1928, sous la plume de Pierre-F.

Quesnoy, on relève deux articles assez importants, plus ou moins centrés sur le surréalisme, et sinon favorables au mouvement au moins compréhensifs et objectifs, ainsi que deux allusions, en mars et en juin, à *la Révolution surréaliste*, sans jugement et d'un caractère essentiellement informatif. Une allusion à propos de la création du *Grand Jeu* marque plus d'intérêt et de sympathie. Après 1928, c'est le silence total. La signature de Pierre-F. Quesnoy n'apparaît plus dans la revue, dont il faut préciser qu'elle compte dans sa direction le baron Michel Dard, maurrassien convaincu. Il est probable que ceci explique cela. En effet un sondage dans la *Revue fédéraliste*, organe de l'Action française pour les années 1927-28, nous a permis de constater son ignorance générale du surréalisme. Nous n'y avons relevé pour les deux années que deux ou trois allusions au mouvement, toujours négatives et se bornant aux plans politiques et anecdotiques²⁹. Il n'empêche que les deux articles de Quesnoy sont d'un réel intérêt. Nous reviendrons plus loin sur le premier, intitulé « Notre temps et l'aventure », publié en mars 1928. Notons seulement pour l'instant que cet article à caractère informatif et théorique, qui ne juge pas le surréalisme, présente le mouvement comme une des voies principales de la recherche moderne des valeurs poétiques, dans la mesure où le poète doit nous faire vivre l'aventure intérieure dans une sorte de quête désespérée du divin. Le second article, paru en novembre-décembre 1928 est consacré au *Traité du style*, à *Nadja* et à *la Révolution et les intellectuels*. Si le jugement porté sur *Nadja* paraît plutôt favorable, Quesnoy est sévère pour les efforts politiques de Naville dont il s'efforce de montrer l'inutilité : il n'y a pas de conciliation possible entre la révolution positive du marxisme et la révolution nihiliste et permanente du surréalisme dont Quesnoy dénonce la malfaisance. Mais c'est surtout au *Traité du style* qu'il s'attaque: il voit bien qu'Aragon a écrit là une sorte de nouveau manifeste du mouvement, mais il en dénonce la puérité des idées qui reprennent les plus vieux lieux communs de l'Humanité. Enfin il exécute le style d'Aragon, qui fait beaucoup de fautes de français : « Peu importe d'ailleurs pour Aragon qu'il écrive ou non en français. Tout ce qui est Français lui est trop peu cher pour que notre reproche porte. Mais que le ton du *Traité du style* ne soit somme toute que celui puéril et enflé des *Chants de Maldoror*, avec le génie et tout particulièrement le génie poétique en moins, voilà qui peut nous toucher plus. »

D'autres revues cependant, davantage attentives aux surréalistes, leur ont consacré plus de place. *Le Rouge et le Noir*, par exemple, publie six comptes rendus d'œuvres surréalistes ou d'anciens surréalistes : l'un, élogieux, est consacré au *Paysan*

de Paris; deux, assez réservés ou même sévères, se rapportent à *la Mort difficile* et à *Babylone*³⁰ de Crevel, et trois à Ph. Soupault, très favorables pour *Henri Rousseau, le douanier, le Nègre* et *les Dernières Nuits de Paris*; une chronique louangeuse est également consacrée à «Philippe Soupault ou le poète.» Ajoutons un compte rendu favorable au *Bar du lendemain* de Ribemont-Dessaignes. Dans la «Revue des revues», *la Révolution surréaliste* est très bien accueillie dans le numéro de décembre 1927 - janvier 1928 et l'apparition de la nouvelle revue, *le Grand Jeu*, est signalée en novembre 1928. Enfin, la direction de la revue, dans un numéro spécial consacré à la poésie, en avril-mai 1929, annonce un second numéro pour le mois de juin, qui n'a jamais paru et où une section devait être consacrée au surréalisme présenté par A. Rolland de Renéville. Il est intéressant de relever à nouveau l'intérêt suscité par Ph. Soupault, plus grand manifestement que celui qui se porte sur les vrais surréalistes que sont Aragon et Crevel³¹.

Des remarques du même ordre peuvent être faites à propos des *Cahiers libres*. En 1926 et 1927, on y relève deux poèmes et un extrait de roman de Soupault plus deux comptes rendus élogieux à son égard; deux textes très favorables à Crevel, un extrait de *Clara des jours* de Ribemont-Dessaignes et un compte rendu louangeur, un article consacré à Delteil et un texte très élogieux pour Eluard ainsi qu'un poème de Hugnet. Puis en 1928-29, c'est le silence. A nouveau, Crevel, parmi les surréalistes de stricte obédience, et Soupault sont les auteurs les plus suivis. On sent ici ou là des réticences face au surréalisme et cela est particulièrement évident dans un article publié en janvier-février 1926, «Erreurs et vérités du surréalisme», qui marque une évolution négative à l'égard du mouvement de la part de son auteur, Andrée Martignon³², qui reprend ici les critiques esquissées un an auparavant. Pour elle, le surréalisme a présenté quelque chose de nouveau, mais le groupe se désagrège (Delteil et Soupault, par exemple, sont en marge du mouvement) et il n'y a pas de vraie réussite sur le plan des œuvres : «L'inventaire des œuvres surréalistes pures nous donnera [...] seulement le fameux *Poisson soluble* d'André Breton, certains vers d'Eluard et de Robert Desnos, et quelques écrits de Vitrac et d'Aragon [...] Je crains que le destin du surréalisme soit de succomber étouffé sous des richesses dont il ne peut tirer parti.» L'erreur tient, pour A. Martignon, à la théorie : le surréalisme «restera, de par sa volonté même, une mine inutile qui ne veut pas être exploitée. [...] La préoccupation esthétique n'est pas assez forte pour avoir raison du chaos de l'inspiration.» Les surréalistes ont été des préparateurs, leur influence a été grande et féconde,

mais leurs réalisations restent douteuses. Le meilleur de leurs œuvres gît dans les images, brusques, brillantes, hallucinatoires, mais cette débauche d'images vieillit le style. En s'attachant à l'inconscient, celui de l'endormissement, le surréalisme apporte beaucoup; il en a tiré un parti extraordinaire, mais cette redécouverte a tourné à la recette. Andrée Martignon insiste sur le fait que l'abandon à l'inspiration ne constitue pas le meilleur moyen de devenir un écrivain, qu'il y faut le travail, que l'art est choix. Ainsi le surréalisme a-t-il donné une impulsion, redonné du prestige au mystère, au merveilleux, mais elle conclut : «ceci dit, n'attachons pas trop longtemps notre espoir à un mouvement qui a su mieux détruire que réaliser et demandons-nous qui reconstruira la ville neuve sur la place même des murailles abattues. »

Un autre texte important paraît en juillet 1926 dans *le Bon Plaisir* : des bonnes feuilles du livre³³ d'un jeune auteur de 25 ans, H. Daniel-Rops, qu'il intitule « Le goût de l'absolu ». Ce sont des pages remarquables au niveau de l'information sur Dada, son histoire et la naissance du surréalisme et qui font preuve d'une compréhension profonde et fraternelle du surréalisme, alors même que Daniel-Rops n'approuve pas les tendances nihilistes du mouvement. Cette distance apparaît peu dans les pages publiées en revue si elle est parfaitement claire lorsqu'on se reporte au contexte général du livre. Nous nous contentons d'analyser les pages qui ont paru dans *le Bon Plaisir*. La thèse centrale de Daniel-Rops est que Dada, puis le surréalisme dans son prolongement, sont les manifestations littéraires les plus importantes et les plus caractéristiques d'un «goût passionné de l'absolu» des jeunes, accompagné d'un sentiment d'impuissance radicale à produire quelque chose en quoi ils aient foi, qui leur apparaisse comme plus qu'eux-mêmes. «D'où naît un scepticisme furieux, une névrose d'angoisse.» Daniel-Rops fait une longue analyse de cette situation en remontant jusqu'au romantisme et en montrant que cet état d'esprit est antérieur au mouvement Dada lui-même, parti du subjectivisme et du mépris de l'objet matériel. Le surréalisme se situe dans son prolongement : «Mépriser le réel tout en cherchant l'essence, n'est-ce pas le dessein inavoué du surréalisme? » Il est une chute dans l'irrationnel, une manière d'aller jusqu'au bout de Dada et du désir de l'absolu: «Le surréalisme marque la systématisation de ce désir en un corps doctrinal, qui est sans doute quelque peu rigide, mais il faut tenir compte de ce fait essentiel que l'on ne peut pas toute sa vie garder toutes les possibilités de son enfance, qu'une tentative pour hypostasier l'être humain dans l'absolu (ce qui est évidemment le plus bel

espoir qui soit permis à l'homme) n'aboutit logiquement, ainsi que le note Plotin dans les *Ennéades*, qu'à la destruction de la connaissance, l'idée du néant et celle de l'absolu étant exactement pareilles.» Et Daniel-Rops donne en exemple Jacques Vaché, dont l'influence sur les surréalistes a été grande, qui alla jusqu'au bout de cette logique en se tuant et qui « empêcha ses amis d'être des "hommes de lettres", c'est-à-dire [...] de faire de la littérature l'essentiel de leur activité ». Les surréalistes, ainsi, donnent à la littérature une fin extrinsèque. Il apparaît enfin que, pour Daniel-Rops, Dada et le surréalisme doivent être combattus si l'on estime que, face aux périls menaçant la civilisation occidentale, tout doit être sacrifié à la cohésion de la société, mais que, si nous préférons vivre dangereusement pour élargir notre connaissance, nous pouvons adhérer à ces mouvements ³⁴.

Les positions avant tout éthiques de Daniel-Rops, sa recherche des origines du surréalisme dans l'esprit du temps ne sont pas isolées: nous les avons déjà rencontrées ³⁵. On les retrouve aussi, au moins partiellement, dans l'article de P.-F. Quesnoy, auquel nous avons déjà fait allusion, paru en mars 1928 dans *Septentrion*, « Notre temps et l'aventure ». Pour l'auteur, les jeunes cherchent leur chemin et se préoccupent beaucoup de métaphysique et de morale, car ils sont profondément angoissés à la suite de la faillite des prétentions scientistes, sensibles à l'inquiétude sourde de l'époque. Aucune réponse satisfaisante ne leur étant donnée par les maîtres de l'époque (Gide par exemple), ils se tournent vers Rimbaud et Lautréamont. L'influence prépondérante de Rimbaud ouvre deux voies: l'aventure extérieure ou l'action, représentée en littérature par Cendrars, Montherlant, etc., et l'aventure intérieure incarnée par le surréalisme : « Il ne s'agissait plus là de littérature, d'écrire pour écrire, pour faire une œuvre, fût-elle belle: il s'agissait de Poésie. L'art n'est plus une fin mais un moyen de découvrir le monde le plus intérieur et aussi le divin qui est dans les choses. » On peut se demander si Quesnoy n'a pas été influencé par l'analyse de Daniel-Rops, surtout lorsqu'on lit en conclusion que ces recherches manifestent une sorte de désespoir, de quête toujours vaine et que « c'est d'une recherche du divin qu'il s'agit et il est assez curieux à ce sujet de comparer les investigations d'un Maritain thomiste et catholique avec celle d'un André Breton. »

Ce tour d'horizon nous montre à quel point les réactions au surréalisme furent, dans la majorité des revues de province, peu nombreuses et finalement ambiguës. Lorsqu'elles sont favorables, elles s'adressent souvent à des œuvres marginales par rapport au surréalisme de Breton. Il semble que, pour la majo-

rité, le mouvement soit déjà un fait historique, qu'il ait donné tout ce qu'il avait à offrir et que l'on puisse tourner la page. Une telle interprétation n'est cependant pas suffisante. Elle tend à ignorer délibérément des réactions beaucoup plus favorables, voire enthousiastes. Et en premier lieu celles d'une petite revue paraissant à Carcassonne, *Chantiers*³⁶. Ici, c'est la ferveur qui règne, surtout grâce à Joë Bousquet, que nous trouvons pour la première fois sur notre chemin et qui, sans être lui-même surréaliste, va soutenir la poésie surréaliste de toute son énergie et de tout son talent. Dans le numéro d'avril, il consacre une page et demie à chanter les louanges de *la Révolution surréaliste*, « la seule revue que l'on reçoive avec émotion », et publie trois poèmes d'Eluard³⁷. Mais comptent surtout les deux articles, hymnes de louange et de reconnaissance, qu'il consacre, le premier en janvier 1928 à *Nadja*, le second en février-mars au *Paysan de Paris*. A propos de Breton, il écrit : « André Breton est l'écrivain le plus puissant de ma génération. Ses premiers pas ont écrasé des temples et des chapelles, cependant qu'enseveli en lui-même, il apercevait déjà des terres merveilleuses au plus obscur de son désespoir. [...] Son tourment nous a fait aimer notre inquiétude, et je n'arrive à pénétrer son œuvre qu'en indiquant grossièrement ce que recherchait la mienne, si je savais écrire, car, m'interroger sur *Nadja* c'est dévoiler dans les sources de ma propre inspiration les profondeurs illuminées de la sienne. » Et c'est à propos du *Paysan, de Paris* qu'il atteste la présence du surréalisme et son influence dans le sud de la France : « A Carcassonne, à Castelnaudary, à Narbonne, des exemplaires du *Paysan de Paris* ont circulé. Des mains invisibles transportaient en même temps un numéro de *Commerce* où l'on pouvait lire les pages éclatantes de *Nadja*; *Capitale de la douleur*, le livre inoubliable de Paul Eluard s'ouvrait à Capendu sur une petite assemblée d'heureux; et dans les bahuts de province, au grand scandale des pions, on s'aperçoit enfin que si on ne parle plus du mouvement surréaliste, c'est qu'il est déjà *caché dans la réalité de ce qu'il a créé*. » Ici, il n'est plus question d'hésitation, d'approbation ou de refus nuancés: c'est l'enthousiasme d'un homme dont la vie a été touchée dans sa profondeur par le surréalisme. Le ton a changé et c'est souvent celui des *Cahiers du Sud*, où nous retrouvons les noms d'André Gaillard dès 1926, de L.-G. Gros, de G. Bourguet et de Joë Bousquet dès 1928.

Nous avons déjà relevé l'importance considérable des *Cahiers du Sud* dans la réception du surréalisme en province³⁸, et vraisemblablement en France d'une façon tout à fait générale. La plus grande part des comptes rendus sont favorables et même enthousiastes, et la plupart des grandes œuvres du surréalisme

sont prises en compte. Seuls ouvrages sévèrement critiqués : *les Cloches sur le cœur* de R. Char, par A. Gaillard en juin 1928, et *De nos oiseaux* de Tzara, par L.G. Gros en décembre 1929³⁹. La plupart des comptes rendus sont assumés par A. Gaillard⁴⁰, puis Joë Bousquet et Gros le rejoignent. Mais d'autres apportent leurs voix, toujours fraternelles, à ce concert d'approbation: Georges Bourguet, Léon Duesberg, Henri Dalby, Pierre Menanteau. Georges Neveux consacre une chronique de cinq pages à Desnos en novembre 1928 et R. Daumal un compte rendu de quatre pages à *Nadja* dans le même numéro. Mais l'effort des *Cahiers du Sud* est plus visible encore au niveau de la publication de textes surréalistes : ils ne se contentent pas de parler des auteurs qu'ils aiment, ils les publient, et même publient plus de textes que de comptes rendus. Dans la liste suivante des écrivains que l'on retrouve le plus fréquemment dans les *Cahiers du Sud*, le premier chiffre entre parenthèses est celui des textes (poèmes ou proses) et le second celui des comptes rendus : Leiris 8 (7/1), Vitrac 7 (5/2), Desnos 6 (5/1), Soupault 5 (2/3), Artaud 5 (3/2), Crevel S (2/3), Baron S (S/-), Ribemont-Dessaignes S (3/2), Eluard S (2/3) - mais il s'impose tardivement, car les cinq textes datent de 1928-1929 -, Hugnet 4 (3/1). Breton et Aragon ne comptent que deux comptes rendus ou chroniques. Peu importe aux *Cahiers du Sud* l'appartenance ou non d'un auteur au mouvement : ceux qui s'éloignent ou rompent (Vitrac, Soupault, Desnos, Artaud) sont présents après leur-exclusion ou leur départ comme avant : la revue n'est pas une publication surréaliste, seule la qualité, la nouveauté vraie lui importent et son indépendance est évidente⁴¹.

Si le surréalisme est très présent, il soulève peu de réflexions, comme nous en avons trouvé dans les autres revues. Aux *Cahiers du Sud*, il a des sympathisants, des gens qui adhèrent au mouvement, qui le saluent mais qui ne cherchent ni à l'expliquer, ni à le situer. Peut-être A. Gaillard a-t-il senti le besoin de faire le point: cela expliquerait le numéro de décembre 1929 sur la poésie et la critique où le surréalisme tient une grande place. Au sommaire, les noms de Baron, Ribemont-Dessaignes, Daumal, Gros, Rolland de Renéville. Des textes sont consacrés à Aragon, Eluard (deux), à Max Ernst comme à l'inspiration ou aux «grands sommeils». Mais rien de bien neuf n'apparaît sur le surréalisme : il en est tenu grand compte mais on ne le juge guère et on ne creuse pas son message. Seul Rolland de Renéville apporte un élément nouveau dans un texte intitulé «Humour et Poésie» consacré à la *Grande Gaîté* d'Aragon: il souligne le rapport unissant ce livre au *Traité du style* où Aragon avait indiqué que l'humour détruisait l'anti-poésie et ouvrait la

voie à la poésie, ce qui définit, dit Renéville, « l'évolution présentée par l'Esprit moderne depuis la période dadaïste, au cours de laquelle les poètes accomplirent la destruction systématique de l'anti-poésie par l'humour, jusqu'au moment où les miracles de la parole redeviennent possibles, et sanctionnèrent la période positive du surréalisme. » Et de définir ainsi l'humour : « le déséquilibre inattendu des conditions logiques de la pensée, le plus souvent obtenu par l'effacement de la notion dite *de finalité*. Et ceci de telle manière que l'esprit, subitement allégé d'un concept étranger à sa véritable nature, retrouve l'usage d'une liberté qu'il avait depuis l'enfance aliénée au contact du monde réel ». On voit le rôle de l'humour dans le surréalisme : il permet la suppression du monde réel et rationnel et l'apparition du merveilleux ⁴².



L'étude des sept revues de province (mis à part à nouveau les *Cahiers du Sud*) que nous avons consultées pour la période 1930-1939 révèle un reflux très net de l'intérêt suscité par le surréalisme : on l'ignore de plus en plus ou l'on fait silence autour de lui. Aucun texte surréaliste n'est publié; on ne découvre que de brefs échos, quelques comptes rendus, parfois un article ou une chronique qui sont le plus souvent des constats d'échec ou d'agonie du mouvement. Plus on s'approche de 1939, plus le silence se fait profond.

Les Cahiers libres cependant, font, en 1930 (ils cessent de paraître à la fin de l'année), une place assez grande au surréalisme et à ses marges avec un grand article de Joë Bousquet sur Eluard, des comptes rendus du *Grand Homme* de Soupault et de *Corps et Biens* de Desnos et en signalant longuement le n° 3 du *Grand Jeu*. Intéressant est l'article de huit pages consacré en décembre à *l'Age d'or*, sous le titre « Le surréalisme et le cinéma », par André Caubet et Yves de Chomereau et assez favorable dans l'ensemble, même si quelques critiques d'ordre esthétique sont faites au film, qui « est une glorification de l'instinct sexuel, qui résume toutes les aspirations libératrices de l'individu, et une protestation contre tout ce qui tend à les combattre ou à les endiguer ». Cet article est le seul qui soit consacré à *l'Age d'or* dans les revues que nous avons consultées ⁴³.

La revue bordelaise *Jeunesse* est assez négative à l'égard du surréalisme. Dans son second numéro (avril-mai 1930), sous la plume de M. Fombeure, on peut lire : « Il faudrait donner à la poésie une nouvelle virginité. Aujourd'hui elle a mal à la tête. Avec les surréalistes c'est devenu une névralgie aiguë et continuelle. » Lorsqu'en 1933 Louis Parrot donne des comptes

rendus élogieux de *Peines perdues* de J. Baron, de *Comme deux gouttes d'eau* d'Eluard ou de *Grabinoulour* de P. Albert-Birot, c'est toujours en marquant la distance qui sépare ces livres d'ouvrages surréalistes. C'est particulièrement clair à propos du livre de Baron: « Relisons le premier livre de J. Baron, *l'Allure poétique*, pour nous convaincre qu'il a pleinement participé à la littérature surréaliste de 1923, et nous réjouir qu'il en ait, sans effort, oublié les poncifs. Le diabolisme surréaliste tel que le conçoit le préfacier⁴⁴ n'est que l'agitation inquiète du désespoir, la plainte sans issue d'un individualisme excessif. Jacques Baron oublie maintenant qu'il est un « poète surréaliste » et les *Peines perdues* dont il se souvient en prennent un accent de simplicité, de surprenante nouveauté. » Mais par ailleurs Jean Rousselot fait un compte rendu élogieux des *Pieds dans le plat* de Crevel en 1934, en relevant, sans critique, que cette œuvre « n'est pas étrangère au surréalisme. Elle continue son travail et prolonge sa principale portée ».

Dans d'autres revues, c'est l'ignorance du surréalisme qui frappe. *Le Bulletin des lettres*, organe du Cercle lyonnais de sélection, a fait en 1932 un sondage auprès des écrivains, puis des adhérents du Cercle, sur les livres que tout homme cultivé devrait posséder: les œuvres surréalistes sont totalement absentes, aussi bien chez les écrivains consultés (la plupart des grands noms de l'époque) que chez les adhérents, qui sont tous des membres de la moyenne et haute bourgeoisie avec quelques artisans⁴⁵. Et lorsque *le Bulletin des lettres* consacre des comptes rendus à J. Baron pour *Chardon de Mer* en novembre 1935 ou aux *Beaux Quartiers* d'Aragon en décembre 1936, c'est à un éreintement que nous avons affaire.

Depuis 1935, le mouvement de rejet ou d'oubli du surréalisme n'est brisé ici ou là que par quelques tentatives de bilan. *Existence*, qui a versé en 1935 dans le genre un peu puéril du poème-dérision qu'avait déjà utilisé *le Bon Plaisir* en 1931, marque un réel intérêt à l'exposition surréaliste de 1938. Mais surtout on y lit, sous la plume de Maurice Langlois, des « Notes sur le surréalisme » (octobre 1937), qui sont une tentative de bilan et la constatation de la mort du mouvement et de son échec : « Pourtant, le surréalisme a été immense. » Langlois retient surtout le manque d'œuvres proprement surréalistes, mais l'échec est « plein de grandeur » et en définitive « ce qui a tué (outre le germe très pur de mort qu'il portait en lui) le surréalisme, ce sont tous les petits, les ratés, les débrouillards qui ont emboîté le pas et forcé les portes. Le surréalisme est devenu entre leurs mains un procédé, alors qu'il était un art de vivre ». Sur le même ton attristé, Joseph de Belleville constate la fin de l'aventure

surréaliste et son échec en janvier 1936, dans un article de *la Part du feu*, «L'Esprit bohème et l'esprit paysan ». L'auteur voit surtout l'échec dans ce qu'il appelle la noyade du surréalisme dans la politique: «Le surréalisme ne peut plus être ce qu'on avait espéré qu'il serait, ce qu'il a été un moment : une véritable avant-garde apportant au sénile conservatisme anti-poétique la plus froide et la plus salutaire des violences.» Il constate que la vitalité poétique du mouvement est morte, qu'il fut probablement trop intransigeant, mais qu'il a donné des écrivains qui resteront. De même J. de Belleville n'accorde qu'une ligne sévère, en août 1937, à *Sur le champ* de Tzara et à *la Chevelure* d'Hugnet, et par la suite *la Part du Feu* se tait sur le surréalisme.

Enfin lorsque la revue *Reflets*, qui deviendra *Regains* en 1937, se présente dans son premier numéro, en février 1933, c'est contre le surréalisme qu'elle se définit: elle veut montrer « qu'il existe encore des jeunes qui ne sont pas des arrivistes, des poètes qui s'honorent de ne pas faire leurs vers par la méthode des mots tirés au hasard dans un chapeau... ». Mais dans un numéro spécial d'hommage à Supervielle, en 1938, *Regains* ne peut éviter de situer Supervielle par rapport au surréalisme et, même si le surréalisme est assez favorablement jugé, c'est à un acte de décès qu'on aboutit : «Aujourd'hui, au terme de l'expérience surréaliste, les jeunes, profondément influencés par ce dernier mouvement, se découvrent de plus en plus proches de Supervielle. Son œuvre poétique, par les découvertes qu'elle propose, leur fait entrevoir des prolongements à leurs propres recherches, que le surréalisme, à la période d'immobilité où il en est arrivé, ne pouvait entièrement satisfaire. » (René Lacôte) Dans un autre article, intitulé «Supervielle et le surréalisme », Lucien Becker faisant l'éloge commun de Supervielle et d'Eluard (très éloigné du surréalisme désormais), après avoir dit combien le surréalisme le passionnait à seize ans écrit : «Supervielle a rompu les chaînes nous liant à une existence appesantie d'obsessions, de fugues, d'ébauches de suicide. Il a éclairé notre route, il nous a garés en donnant un coup mortel au surréalisme "psychologique" dans l'atmosphère duquel nous nous sommes débattus pendant des années.» Ce constat de mort sera repris plus tard, même si on lit dans le même numéro du printemps 1939 un compte rendu très élogieux du roman de Gracq, *Au château d'Argol*.

Les *Cahiers du Sud* enfin, présentent un ensemble de réactions *beaucoup* plus riche et plus important que celui offert par les autres revues provinciales et peut-être parisiennes. Certes nous allons noter un changement: ici comme ailleurs, le surréa-

lisme recule et certains vont prendre leurs distances, tel L.-G. Gros. Si cela confirme un mouvement général, cela s'explique aussi par une réorientation de la revue à la mort d'A. Gaillard en décembre 1929. Les *Cahiers du Sud* sont repris, dès 1930, par Bertin et Gros et ils s'ouvrent plus largement qu'auparavant aux jeunes écrivains (ce que ne sont plus les surréalistes): « Les Cahiers s'étaient détachés peu à peu d'une stricte observance mais avaient opté pour la jeunesse, pour le renouveau des précurseurs ⁴⁶. » Cette réorientation créera d'ailleurs quelques frottements, par exemple avec Joë Bousquet, dont l'autorité reste cependant forte aux *Cahiers* ⁴⁷.

Durant les années 1930-1939, c'est tout de même un ensemble impressionnant de 37 comptes rendus, 8 chroniques et 10 articles qui paraissent en dix ans, répartis très également jusqu'en 1935, avec une pointe en 1934-1935, puis un tassement visible entre 1936-39, où il n'y a plus que 2 à 4 textes par an. Sont pris en compte: Eluard huit fois, Breton six fois, Aragon et Crevel quatre fois, alors que Hugnet, Ribemont-Dessaignes, Desnos, Char, Baron et Delteil le sont à deux reprises et Artaud, Soupault, M. Alexandre, Unik, Dali, Péret et J. Gracq à une seule. Mais c'est le nombre de textes de surréalistes qui marque le fléchissement le plus important: 12 textes publiés en dix ans, contre 42 dans les quatre années 1926-1929. Et ce sont le plus souvent des marginaux du mouvement qui figurent au sommaire: Ribemont-Dessaignes et Leiris à trois reprises et Hugnet, Maxime Alexandre et Daumal à une seule, et pour ce dernier avec un texte sur les Indes !

Entre 1930 et 1932, d'abord, le surréalisme continue à être suivi, mais de loin. Les scandales qu'il soulève, le bruit qu'il peut faire n'intéressent pas les *Cahiers du Sud*, mais bien les œuvres; tous les comptes rendus sont alors favorables à l'exception notable d'un article sévère de L.-G. Gros sur *Artine* de René Char (mai-juin 1931). Cette même année, en juillet, Gros marque nettement son approbation au surréalisme à propos de la publication de *l'Immaculée Conception* et souligne que la grandeur du mouvement n'est pas d'abord dans le renouveau des formes poétiques, dont la « portée est surtout littéraire donc accessoire », mais dans la découverte d'un monde intérieur fantastique mais vrai. Par ailleurs, ayant résumé la thèse du livre, qui tend à montrer « que la folie étant accessible aux esprits sains n'est qu'une position particulière de l'esprit au même titre que la raison », Gros montre bien, l'un des tout premiers que, « les surréalistes, loin de renier la raison, entendent simplement l'utiliser pour des fins didactiques et ne renoncent à aucune des activités de l'esprit ».

Dans le numéro daté d'octobre 1932, Jean Audard publie un long article sur «La Psychanalyse et le destin de la poésie», fort intéressant, mais dont la qualité principale n'est pas la clarté⁴⁸, si elle est d'être l'un des premiers textes un peu ample et sérieux à traiter le sujet. Audard unit psychanalyse et surréalisme dans la mesure où le surréalisme a emprunté à la psychanalyse «un riche matériel de rêves et de "fantaisies"»⁴⁹. Mais le problème qui le retient est un peu différent, c'est celui du destin de la poésie: «La création poétique n'est pas le résultat d'une inspiration divine; elle n'est pas le résultat d'un travail conscient et appliqué de l'intelligence. Telles sont les deux négations qui servent de point de départ à toute interprétation psychanalytique — psychologique — du destin de la poésie. Le problème se formule ainsi: Une poésie moderne, c'est-à-dire fondée sur ces deux négations est-elle possible?» En fait il faut examiner comment la poésie moderne pourra être une synthèse de la poésie brute, celle du «penser non-dirigé» et de la «poésie-activité-de l'esprit», pour reprendre la distinction et la terminologie de Tzara. Puis Audard tente de montrer que la psychanalyse opère une révolution qui doit amener à modifier la poésie et que, pour la psychanalyse, la poésie a une fonction de sublimation. Pour Audard, le dadaïsme puis le surréalisme, avec l'écriture automatique, font une poésie dont la fonction de sublimation est très grande et cela précisément parce qu'elle se veut révolutionnaire: «l'énergie que [les surréalistes] subliment en poèmes, c'est autant d'énergie qui ne se sublime pas en activité révolutionnaire.» Ainsi la poésie est utile «en sublimant les tendances anti-sociales», ce qui pose évidemment quelques questions à ceux qui, comme Audard et les surréalistes, espèrent transformer la société, et tend à condamner la poésie comme activité révolutionnaire⁵⁰.

On voit ici poindre le problème très important dans les années 30, des rapports entre la poésie et la politique. Ce sont bien les surréalistes qui ont mis ce problème au premier plan des discussions. Les *Cahiers du Sud* y feront très souvent écho, d'abord en juillet 1931, par la publication d'un excellent article informatif de V. Crastre, intitulé «Surréalisme et communisme» qui évoque la crise de 1929, le *Deuxième Manifeste du surréalisme* et les rapports du mouvement avec le communisme. Crastre explique très clairement les faits et souligne les compatibilités et les incompatibilités entre communisme et surréalisme⁵¹.

Un an plus tard, en juillet 1932, Léon-Gabriel Gros, lui-même, s'engage dans le débat: «A propos de l'affaire Aragon» part du livre qu'Aragon vient de faire paraître, *Persécuteur persécuté*. Appréciant beaucoup la plupart des poèmes («un lyrisme

étonnant »), Gros s'attache d'abord à montrer que l'inculpation d'Aragon, à la suite de la publication de son poème «Front rouge », est grotesque comme l'est sa défense par les surréalistes, dans la mesure où celle-ci tend à effacer la responsabilité du poète par la distinction entre la qualité poétique d'un poème et son sens littéral. Puis Gros expose les événements et les positions d'Aragon et des surréalistes⁵². Il prend position, d'abord en acceptant la remarque d'Alexandre et d'Unik, dans *Autour d'un poème*, selon lesquels il y a, dans le surréalisme, un virus d'idéalisme qui, pour Gros, a amené l' «adhésion morale des jeunes au *Premier Manifeste* ». Il donne Eluard en exemple: «Le souci d'un abandon parfait aux volontés de l'inspiration et de l'amour lui faisait reconnaître la nécessité de l'aventure surréaliste tandis que la même logique interne, le faisait sympathiser avec les tendances révolutionnaires de ce groupe, mais jamais, au grand jamais, il n'eut accepté cette soumission de l'activité spirituelle aux exigences d'une activité politique. [...] Je crois m'être leurré sur la valeur absolue du Mouvement surréaliste. Ses chefs eux-mêmes voient en lui un moyen, la révolution étant le but unique et suprême: nous faudra-t-il avouer que nous attendions une indépendance plus haute de la part de ceux que nous imaginions dignes de défendre la poésie ? » Ainsi Gros prend ses distances avec le surréalisme à cause de sa position politique, mais au nom de la poésie. Il ne renie rien et admet que la révolution qui rétablit l'ordre humain est souhaitable et s'oppose à l'ordre bourgeois, mais il est persuadé qu'une société prolétarienne, parce qu'elle sera toujours une société, ne sera pas meilleure: «C'est ravaler la passion de tous ceux qui n'ont, comme Lautréamont, haï que par trop d'amour que de vouloir faire servir la poésie, activité suprême de l'esprit, à l'instauration d'un ordre social. »

Durant les années 1933-1935, on peut constater, aux *Cahiers du Sud*, qu'une certaine distance est prise face au surréalisme, en particulier de la part de Gros. Mais l'ensemble des comptes rendus reste favorable à Eluard, Breton, Baron, Péret, Artaud, Ribemont-Dessaignes, Desnos, alors que des réserves s'élèvent à l'égard de certaines œuvres de Crevel et d'Hugnet et qu'on perçoit au moins de l'embarras, parfois même de la réprobation à l'égard d'Aragon et de ses textes politiques: cela va jusqu'à l'éreintement des *Cloches de Bâle* en février 1935. D'autre part les premières tentatives de bilan de l'activité surréaliste apparaissent et il est frappant de voir la très grande place que prend la discussion du problème des rapports de la poésie et de la politique: les *Cahiers du Sud* affrontent le problème de face, presque toujours à propos du surréalisme, alors que les autres revues tendent à passer sous silence cet aspect. Mais on trouve encore

des témoignages d'enthousiasme. Un bon exemple en est le texte signé Francis de Miomandre⁵³, qui tourne autour de « La Beauté sera convulsive », texte de Breton paru dans *Minotaure* en mai 1934: « me refusant à considérer [le surréalisme] comme un simple mouvement littéraire, comme une école entre tant d'autres, j'y vois je ne sais quoi de durable, et de futur, que je ne saurais pas du tout expliquer, mais dont j'ai l'aveuglante sensation à certains accents de ses poèmes, à certaines explications données par ses théoriciens. [...] C'est une conception de la vie, une conception en formation, et qui fait craquer toutes sortes de carapaces intellectualistes. D'où l'hostilité qu'il rencontre, et parfois même la hargne qu'il témoigne (préventivement). Mais dans cent ans on verra combien ces hommes étaient extraordinaires. » Dans la même livraison d'avril 1934, le philosophe Jean Wahl revient sur le n° 5 de *Minotaure* avec admiration, mais il fait une remarque qui attire une fois de plus l'attention sur une réaction de ses contemporains frappés par l'importance des *théories* surréalistes, le plus souvent acceptées au moins partiellement et dans leurs positions essentielles, et attristés par le relatif échec du mouvement sur le plan des *œuvres*: Wahl parle de « la disproportion entre le désir de grandeur [...] qui continue à faire du surréalisme le "mouvement" le plus important de la poésie contemporaine, et quelque chose de dérisoire, - si je puis employer ce mot -, dans le point d'application de ce désir ».

En décembre 1935, *Les Cahiers du Sud* publie un texte de Rolland de Renéville, « Les poètes et la société », deuxième partie d'un article consacré à la poésie contemporaine dans le tome XVII de *l'Encyclopédie française*. Cette mise au point situe le surréalisme dans l'ensemble des positions prises par les poètes face à la société, en marquant les deux attitudes, celle de Breton qui tente intellectuellement la « synthèse des doctrines surréalistes et communistes » et celle d'Aragon, qui simplifie le problème à l'excès en sacrifiant le surréalisme au communisme, consommant ainsi « un véritable suicide intellectuel ». Il y a là une tentative de bilan de l'activité surréaliste, tentative déjà entreprise par René Bertelé, en janvier 1935, à propos de la parution de quelques livres surréalistes⁵⁴. Bertelé retrouve l'enthousiasme de Gaillard ou de Bousquet. Il décrit l'évolution des surréalistes et inscrit le mouvement dans le courant des élans périodiques qui tentent de secouer les murs de « la prison des hommes civilisés » pour réaliser la vérité de l'homme. Le surréalisme tend à rendre à l'homme son unité perdue. Mais il est pris dans un dilemme dogmatique, généralement incompris: « servir la cause révolutionnaire en sacrifiant par ailleurs une activité qui est leur

raison d'être et qui se justifie à nos yeux: par les buts qu'elle poursuit; ou se résoudre à cette attitude d'intellectuel non agissant qui leur a été si souvent reprochée, et qui, au fond, leur pèse ». Après s'être consacré uniquement à explorer la «réalité intérieure» de l'homme, le surréalisme se heurte tout à coup à la nécessité de passer de l'idéalisme à l'action, à la transformation du monde: «Il ne s'agit plus de s'évader de la réalité, mais bien de la transformer, en lui intégrant le rêve. » Dans cette tentative, Bertelé constate l'échec du surréalisme sur le plan de l'action sociale, mais la découverte dans la poésie d'une solution au conflit: «Issue de ce conflit même, force de désordre créatrice d'ordre, médiatrice de par sa destinée, la poésie est l'arche éclatante qui joint le moi au monde - un moi en perpétuelle évolution à un monde en constant devenir. Par elle s'efface toute frontière entre la subjectivité et l'objectivité.» Dans son appréciation d'ensemble comme dans sa manière de situer le surréalisme, cet article est caractéristique par l'importance qu'il donne au problème des rapports de la poésie et de la politique. Peut-être cette importance est-elle excessive et occulte-t-elle par trop les vrais problèmes littéraires. Mais nous percevons ici l'origine des grandes discussions sur la littérature engagée qui vont jouer un rôle important dans la littérature française entre 1930 et 1970, et en particulier après la guerre. P.O. Lapie⁵⁵ fait remarquer que le surréalisme a entraîné les intellectuels à découvrir le communisme et que c'est lui qui a posé le problème du communisme dans toute sa dimension idéologique, avant Gide et Malraux; par lui le communisme quittait «le terrain matérialiste de la lutte des classes [...] pour entrer dans la sphère des pensées permanentes de justice et de libération ». Ici ou là s'élève bien une voix pour rappeler avec force que ce débat empoisonne l'art: pour Hermann Closson, par exemple, le surréalisme montre que l'art et la politique sont d'ordre différent, qu'une œuvre d'art est bonne pour des raisons esthétiques, qu'elle n'est révolutionnaire qu'en second lieu et accessoirement et que sa qualité ne dépend en rien de son éventuel caractère révolutionnaire⁵⁸. Mais P.O. Lapie voit le problème sous un angle différent, parce qu'il considère le surréalisme comme autre chose qu'une école littéraire et parce que le surréalisme donne l'exemple de l'insurrection permanente, de la fidélité à soi-même et d'une juste attitude révolutionnaire. Si l'article fait un bilan, ce n'est pas un constat d'échec, ni d'agonie, au contraire. Pour Lapie le message essentiel du surréalisme, «c'est d'une part, le fondement même de l'acte surréaliste avec les espoirs de libération qu'il soulève dans tous les ordres de choses; c'est, d'autre part et surtout, la question qu'il pose des relations de l'hom-

me ainsi libéré avec le régime social. Libération de l'individu vis-à-vis de lui-même, libération vis-à-vis du régime. Une conception absolument neuve de la liberté. » Puis, après avoir résumé la doctrine surréaliste de 1924, Lapie enchaîne: « La morale surréaliste, par son fondement sur l'acte, n'a pas besoin pour se développer, et c'est sa grande nouveauté, de se confronter avec les expériences de la communauté: pour la première fois la liberté est libre. Seulement, si elle n'est pas conditionnée par la communauté, elle doit cependant tenir compte de son existence. L'individu animé par l'acte surréaliste ou conduit par lui doit prendre position devant le régime. » Cela amène le ralliement du surréalisme au communisme: le surréalisme veut la libération de l'homme qui n'est possible que par sa libération sociale. Il a donc besoin de la révolution pour réaliser ses propres buts, donc il y adhère. C'est l'aller à Moscou. Or, pour beaucoup, il y a le retour. Face à la réalité de l'URSS, présentée par exemple par le film soviétique de propagande *Le Chemin de la Vie*, la vérité éclate: les Russes soviétiques sont manipulés, Staline a trahi et, au scandale de certains, la revue de Breton publie la réaction de F. Alquié: « " Ces jeunes Russes, mais ce sont des c... ! " ⁵⁷ [...] Alquié revendiquait contre le régime soviétique cette liberté personnelle à la conquête de laquelle Marx conduisait la Révolution et que l'on croyait que les Soviets voulaient obtenir; que, en adhérant à la Révolution communiste le surréalisme visait. » Ainsi donc, et c'est la conclusion de Lapie: « Pour la jeunesse contemporaine, le surréalisme représente la première tentative de rupture totale: il invoque la voix mystérieuse que chacun porte en soi; il provoque des réflexions sur les conditions de l'acte de chacun; il implique ses rapports avec la communauté sociale et se situe dans le régime politique. Il fait son apport - en particulier par ses relations avec le communisme - au grand mouvement d'idées qui actuellement apparaît dans le sens d'une rénovation des valeurs. S'il n'a pas fait la Révolution, il la sert. »

Cette période 1933-35 est aussi caractérisée par une progressive désaffection face au mouvement et une révision des positions d'adhésions enthousiastes. C'est le cas en particulier de L.-G. Gros. Nous avons déjà noté en 1932 ses premiers doutes, ses premières réserves ⁵⁸. En 1933, dans les quatre comptes rendus qu'il publie ⁵⁹, on relève des réticences à l'égard de l'un ou l'autre aspect du surréalisme à côté d'un jugement globalement positif. Ici il reproche à Eluard de trop se conformer à l'imagerie surréaliste, ailleurs il se met, avec d'autres, à penser que les œuvres et les livres des surréalistes ne sont pas aussi convaincants que leur théorie ou émet à nouveau des craintes face à un confor-

misme révolutionnaire qui prône l'établissement d'un ordre social nouveau qui « n'aura jamais que de très imparfaits rapports avec l'ordre humain ». Mais c'est en 1934 que ces réticences aboutissent à la rupture, ou plus exactement à la constatation de la mort des espoirs nés après la grande guerre. « Liquidation d'une poésie » est un très beau texte, plein de mélancolie, paru en juillet 1934, qu'on voudrait pouvoir citer en entier et où Gros, sans rien renier de ses enthousiasmes et de ses amours surréalistes, mesure la ruine de ses espoirs: « Au fil des années, entre tant et tant de cadavres qui pour demeurer étincelants n'en empoisonnent pas moins les sources les plus intimes de notre vie, se décomposent les plus éblouissantes de nos illusions. Si chères encore, si parées en leur corruption même que j'hésite à voir en elles des illusions et que je crois moins à leur déchéance qu'à l'affaiblissement inéluctable de mes propres pouvoirs. Dissolution, non pas, mais plus justement et plus terriblement, hélas, dispersion. Tant d'énergie gâchée et de fraîcheur et de bon vouloir, et déchirée à tous les vents des capitulations morales et des bassesses charnelles, la dévorante auréole de mon amour », mais il ajoute: « je crois encore et croirai jusqu'à la mort à la vérité absolue de notre attitude. » Gros souligne, parmi l'effacement des principes dont il se réclamait avec tant d'autres dans l'immédiat après-guerre, « la lente décomposition du surréalisme », qui se marque en particulier (et il y revient) par la « faiblesse croissante des productions poétiques », de toute la poésie, car: « Le Surréalisme dépasse en effet le groupe surréaliste et je tiens pour synonyme de tout ce qui, depuis 15 ans, présente quelque intérêt en fait d'activité poétique. Cela m'oblige, une fois de plus, à constater la décomposition du système. La plupart des livres de poésie qui me passent entre les mains se réclament, à tort ou à raison, du surréalisme. En fait, ils n'en représentent que l'abdication»: poésie-jeu, poésie-propagande, poésie-obscure. Mais malgré tout, le surréalisme reste son espoir: « La poésie ne saurait s'accommoder ni de l'idéologie abstraite des surréalistes orthodoxes, ni du papillotement des néo-fantaisistes, ni de la rhétorique plus ou moins heureuse des poètes de la révolte. Le surréalisme qui avait éveillé les espoirs les plus insensés se doit à lui-même de demeurer envers et contre tous le levain de la poésie à venir. » Et dans le même numéro des *Cahiers du Sud*, il pose à nouveau le problème des rapports entre la poésie et la littérature militante, à propos d'*Hourra l'Oural* d'Aragon, pour conclure une fois encore que le problème est insoluble, comme les platitudes d'Aragon le prouvent, et il appelle au renouveau du surréalisme à propos de *la Belle en dormant* de Hugnet. Puis Gros se tait sur le surréalisme presque totalement⁶⁰, non sans

rendre encore un très bel hommage à Crevel lors de sa mort (numéro de juillet 1935). D'autres critiques prendront la relève, mais les comptes rendus seront plus rares. Quelque chose s'était brisé.

Les années 1936-1939 marquent un effacement très marqué du surréalisme dans les *Cahiers du Sud* où nous ne trouvons que sept comptes rendus, tous favorables il est vrai, consacrés à Breton, Baron, Aragon, Soupault, Eluard (deux) et Gracq. Deux chroniques se réfèrent plus ou moins longuement au surréalisme sans apporter rien de nouveau⁶¹.

Dans un article consacré au Problème poétique, paru en février 1939, Henri Fluchère, qui se réfère au livre de R. de Renèveville, *L'Expérience poétique*, loue le surréalisme d'avoir, le premier, remis en question l'existence du poète et la fonction de la poésie. Il souligne « la fécondité spirituelle du mouvement » qui a tout remis en question et dont les œuvres théoriques au moins ont profondément bouleversé les conceptions qu'on se faisait de la poésie. (Henri Fluchère ne se prononce pas sur la création littéraire des surréalistes). Article très caractéristique de cette période dans la mesure où il situe le surréalisme dans le cours de l'histoire littéraire récente, considérant son apport et son sens du point de vue de l'histoire, qui s'occupe de faits incontestés (ou presque) parce que passés et que la vie ne viendra pas remettre en question: le surréalisme est un mouvement historique, classé, mort.

Un dernier texte doit retenir notre attention. Il s'agit de la première version, publiée en deux parties, en octobre et en novembre 1937, de chapitres du livre de Benjamin Fondane *Faux Traité d'esthétique*⁶². Ce long ensemble intitulé dans la revue « Le poète et le schizophrène » pour la première partie et « Conscience honteuse du poète » pour la seconde, constitue une vaste étude sur la poésie moderne, dans laquelle Fondane tente de situer le surréalisme. Il s'essaye à montrer comment la poésie moderne - et le surréalisme en particulier - s'est engagée sur une voie mortelle. Selon la thèse de départ, la poésie moderne a voulu devenir connaissance; elle s'est donné un air scientifique, abandonnant son non-savoir constitutif. Elle a voulu justifier son existence devant la raison, elle a voulu être « l'exploitation rationnelle de l'irrationnel » et elle s'est ainsi soumise à l'utilité et à la morale, devenant infidèle à elle-même. « Pour la première fois, nous avons à faire, avec les surréalistes, à une "théorie de la poésie, en tant que connaissance", pour la première fois nous assistons à une violation du droit poétique par les *poètes eux-mêmes*. » Le surréalisme apparaît ici profondément responsable et le bilan dressé est lourd: « on lui saura peut-être gré

d'avoir expérimenté à ses frais l'impossibilité d'un accord entre l'exigence poétique et l'exigence éthique, l'impossibilité d'une conciliation entre la fable et la raison et de n'avoir pas marchandé ses efforts afin d'insérer le poète dans le social et d'obliger l'action à devenir la sœur du rêve. L'échec du surréalisme est promis certes à un retentissement autrement plus fécond que ce qui, aujourd'hui l'assure de son succès. Mais nous sommes forcés, nous, de nous tenir à l'aujourd'hui et de courir au plus pressé: nous sommes forcés de voir en lui le créateur de ce que nous appelions: *la conscience honteuse du poète*. C'est à partir des surréalistes que la poésie s'efforcera d'être une connaissance, sacrifiera à la morale, à la politique, bref voudra être *quelque chose*⁶³. » Désormais la poésie tend à être définie et la raison la condamne plus que jamais à la futilité: c'est elle qui commande, qui « décide de la mobilisation de la déraison [...] elle veut obtenir un occulte "clair et distinct" ». Le mouvement naturel de l'artiste, donc du poète est d'aller vers le réel, vers le concret: il s'évade « du non-réel (l'ordre mécanique des phénomènes sans substance) *pour le réel* (les préjugés des sens, la mémoire affective, la participation au surnaturel: opérations efficaces de l'art) ». Or le réel, il le voit toujours plus maîtrisé par la raison et le poète, en faisant confiance au savant (qui précisément maîtrise le réel par la raison et par là en fait du non-réel), est « blousé ». Lorsqu'il tente de réanimer le réel en y infusant le songe, cela n'a plus beaucoup de sens: l'inconnu, maîtrisé par la raison, est désormais connu et il n'opère plus poétiquement. « En tant qu'homme [l'artiste moderne] croit à une réalité naturelle et mécanique, qu'en tant qu'artiste il ne peut que repousser de toutes ses forces; mais il ne parvient pas à croire, en tant qu'homme, à ce qu'en tant qu'artiste il tient pour vrai. Conflit déchirant et qui ne se peut résoudre par un compromis - et fut-ce un compromis hégélien. Encore moins pourra-t-il être résolu par le maintien des deux positions en conflit. Or, telle est l'ambition, telle est la folle gageure des surréalistes: être des penseurs strictement rationnels, dont la tâche suprême est de purger la nature du moindre irrationnel et, en même temps et au même degré, des poètes irrationnels qui tentent de promouvoir non seulement à la dignité de poésie, mais aussi et surtout à la dignité de *nature*, les troublantes puissances du rêve et de la libido. C'est cette *ambi-valence* affective, par laquelle ils reflètent au mieux la tragédie de notre civilisation, qui justifie leur étrange emprise sur les jeunes esprits; mais c'est cette même *ambi-valence* qui est la faille de leur système, la prémice de leur perte. » Et Fondane affirme que l'expérience poétique est « participation à la réalité de l'objet », ce qui n'a

rien à voir avec la connaissance rationnelle. Enfin B. Fondane critique l'effort surréaliste de ne livrer que le premier jet de l'écriture, dans l'idée que lui seul est un document authentique et vrai. Pour Fondane, c'est donner la priorité à un raisonnement éthique: le premier jet est d'une valeur morale plus grande, puisqu'il est vrai. La correction, dont la valeur esthétique est souvent évidente, ne participe pas de la vérité et de la spontanéité pour les surréalistes. « Le subconscient *devrait être* premier, admet Fondane, mais ici comme ailleurs, le subconscient est d'abord résistance, refus opiniâtre, fuite, mensonge; il ne cède et ne se livre qu'à une longue et patiente sollicitation. Aussi étrange que cela paraisse, l'irrationnel ne précède pas le rationnel; l'expérience fait croire qu'il le suit; et il faut chasser la conscience, et la faire taire de force, si l'on veut que l'absurdité puisse ouvrir ses beaux yeux. » Le poète qui rature le fait dans un état second, pour Fondane, et c'est alors qu'il réussit à faire sourdre la poésie. Si Breton a raison théoriquement, pratiquement c'est autre chose et les œuvres surréalistes, le plus souvent décevantes, le montrent. Alors la poésie meurt, car des valeurs éthiques (le vrai, la spontanéité) prennent le pas sur des valeurs esthétiques (le beau). « Dans la mesure où ils sont encore poètes, les surréalistes le sont *malgré eux*, malgré leur théorie et malgré leur dialectique; ils sont encore poètes dans la mesure où ils participent de leur propre "bêtise" à l'être inintelligible des choses. » Fondane ne prend pas à partie le surréalisme sur le plan politique, ce qui est rare à cette époque, mais il pose le problème dans la perspective de l'antagonisme de l'éthique et de l'esthétique et en second lieu, il souligne l'un des grands paradoxes du surréalisme: son étrange rationalisme que bien peu de gens ont vu ou en tout cas souligné⁶⁴.



Au terme de cette enquête, il est évident que le surréalisme n'a pas été totalement ignoré en province, mais que l'accueil qui lui a été fait a été modeste. Près d'un tiers des revues consultées sont muettes à son sujet, et plusieurs autres n'y consacrent que très peu de place. Les réactions exprimées oscillent en général du scepticisme à l'ambiguïté. Cependant certaines œuvres surréalistes ou issues du mouvement sont accueillies avec faveur; les études sur l'ensemble du mouvement, soit à sa création, soit dans les années trente, si elles sont souvent réservées, sont rarement méprisantes ou uniquement négatives. Certes, notre enquête a ses limites et ne peut prétendre dresser un tableau complet de l'impact du surréalisme en province: elle ne se fonde que sur des *revues*, presque toutes littéraires, et qui ne concernent donc

qu'un public attentif à la littérature ou aux arts; elle a négligé les journaux (quotidiens ou hebdomadaires)⁶⁵ et tous les autres moyens d'investigation possibles. Elle ne peut prétendre préciser comment le public moyen a réagi et si même il était informé de l'existence du surréalisme: l'enquête du *Bulletin des lettres*⁶⁶ est une des seules indications qui nous permette de penser que la plus grande part du public ignorait le surréalisme ou n'en tenait aucun compte, sauf peut-être les jeunes, comme le signalent Bourget et Bousquet⁶⁷. Nous nous devons donc de rester prudents dans nos conclusions générales.

Incontestable, en revanche, paraît l'accueil exceptionnel réservé au surréalisme par les *Cahiers du Sud*, qui nous a obligé à en parler très longuement. Là, la réception est excellente, parfois enthousiaste. Il s'agit d'un cas unique en province et probablement en France parmi les revues non-surréalistes ou assimilées.

On peut aussi noter que les revues de province recèlent très peu de choses sur l'avant-garde et sur le surréalisme avant 1924. C'est seulement après la publication du *Manifeste* que les réactions commencent et que l'on peut lire quelques articles informés et sérieux. La grande période surréaliste, celle des années 1926-29, reçoit un accueil réservé (peu de textes) et ambigu, à l'exception des *Cahiers du Sud* enthousiastes, mais où aucune réflexion en profondeur ne paraît avoir lieu. Les années 1930-39 marquent un reflux général qui confine au silence et à l'oubli. Dès 1935, lorsqu'on parle du surréalisme, c'est en général pour dresser des bilans, plus ou moins négatifs ou pour constater la mort du mouvement. Même les *Cahiers du Sud* consacrent moins de textes au surréalisme, le reflux étant ici surtout net à partir de 1935, alors que les premiers bilans datent de 1933.

On est d'autre part frappé par l'importance considérable donnée au problème des rapports entre la poésie et l'engagement politique: dès 1928, mais surtout à partir de 1931, le sujet revient souvent au premier plan, plus dans les *Cahiers du Sud* que dans les autres revues, qui tendent à minimiser ce problème⁶⁸. La presque totalité des diverses revues condamnent l'engagement politique des surréalistes: la position ambiguë et synthétique de Breton paraît mieux admise que celle d'Aragon, très vivement critiquée. Cet engagement politique est probablement la raison majeure du silence qui tombe sur le surréalisme dès 1930 environ, seuls les *Cahiers du Sud* affrontant le problème avec sérieux et nuances.

Pour la plupart des critiques, les surréalistes, en s'occupant de politique, ont trahi les espoirs poétiques qu'ils avaient soulevés. En effet, c'est sur le plan esthétique qu'ils ont d'abord été

jugés. Leur théorie esthétique a été généralement assez bien acceptée, ou au moins comprise. Le recours au rêve, le renouveau de l'imagination, l'importance donnée au merveilleux ont presque toujours paru heureux et souhaitables, alors que l'automatisme est généralement critiqué, et que la conception et l'usage de l'image soulèvent des réserves. Des critiques, de plus en plus fréquentes et sérieuses, visent les œuvres et les poncifs surréalistes, décevants par rapport à la théorie.

Enfin, certains voient très tôt que le surréalisme engage beaucoup plus que de simples théories littéraires, qu'il vise toute la vie, tout l'homme, et que la littérature n'est pour lui qu'un aspect de sa pensée et de sa visée. Cette ambition universelle du mouvement irrite d'abord et étonne, puis est généralement admise, mais critiquée dans la mesure où elle débouche dans l'éthique ou le politique, au détriment de l'esthétique. Sur le plan « philosophique », on s'attache aux critiques faites à la raison et au réalisme, à chercher les causes et les origines du mouvement, à en préciser la place dans l'histoire littéraire et philosophique, à en supputer l'influence et les conséquences sur les individus et la société.

Ainsi peut-on dire que les principales faces du surréalisme ont été prises en compte et discutées dans les revues de province et que même si cet accueil, à part celui des *Cahiers du Sud*, reste modeste et réservé, il a préparé la pénétration et l'acceptation du surréalisme après la guerre ⁶⁹.

Ecole des Hautes Etudes économiques et sociales
de Saint-Gall

NOTES

1. Voir Elyette Guiol-Benassaya, *La Presse face au Surréalisme de 1925 à 1938*, Paris, Editions du CNRS, 1982; Elyette Benassaya, « Le Surréalisme face à la presse », in *Mélusine I*, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, pp. 131-150; Eliane Tonnet-Lacroix, « Le Monde littéraire et le Surréalisme: Premières réactions », in *Mélusine I*, pp. 151-184; Elyette Benassaya et Michel Carassou, « La Réception du surréalisme par la presse en 1930. Étude des titres », in *Mélusine III*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, pp. 233-243. Signalons aussi le livre de Hans T. Siepe, *Der Leser des Surrealismus. Umersuchungen zur Kommunikationsästhetik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1977, dont il n'existe pour l'instant aucune traduction française, mais seulement le résumé de quelques éléments essentiels par l'auteur lui-même dans *Mélusine I*, pp. 123-130.

2. « Le Surréalisme en Suisse romande », in *Etudes de Lettres*, Lausanne, avril-juin 1974, série III, tome 7, n° 2, pp. 27-78.

3. Nous avons esquissé la comparaison entre la réception en Suisse romande et dans la province française dans une communication préparée pour le Congrès de AILC de New York en août 1982. Pour les autres régions francophones, il faut renvoyer pour la Belgique au livre de José Vovelle, *le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André De Rache, 1972 où l'on trouve quelques indications sur la réception et pour le Canada au livre d'André-Go Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, dont on peut conclure que le Surréalisme est totalement occulté au Canada français jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.

4. Notre enquête s'est faite essentiellement dans les collections parisiennes de ces revues, qui sont parfois incomplètes. Nous les avons consultées à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque J. Doucet.

5. Nous considérons ici que *Fortunio* et les *Cahiers du Sud* qui lui font suite dès 1926, forment une seule revue.

6. La même remarque vaut pour Delteil et pour Ribemont-Dessaignes.

7. Une chronique consacrée au même livre par Joë Bousquet dans *Chantiers* en 1928 est enthousiaste, alors que le *Traité du style* est accueilli avec quelques réserves dans *Septentrion* (nov.-déc. 28) par Quesnoy. Cf. plus bas.

8. Les deux poèmes de Breton sont repris dans *Mont-de-piété*, paru en 1919, et le poème d'Aragon dans *Feu de joie*, paru en 1920.

9. Ce poème a été publié dans les *Œuvres* d'Eluard, Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », 1968, tome 1, pp. 5-6.

10. « *Littérature*, n° 17 en baisse » et « *Littérature* n° 18, littérature ; mais c'est bien : Drieu, Rigaut. »

11. Il ne faut pas oublier que Breton et Soupault ont pratiqué l'écriture automatique dès 1919 au moins, date de parution des *Champs magnétiques*.

12. De T. Tzara : « Les Ecluses de la pensée », « Le Nain dans son cornet » et « Chaque ampoule contient mon système nerveux », dans le numéro d'oct. 1922; « Herbiers des jeux et des calculs », dans celui de mars 1923 et « Préalable » dans le numéro de février 1924. Le poème de B. Péret a paru dans le numéro de février 1924, c'est « La Mort du cygne », qui a été repris dans *le Grand Jeu*, cf. *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, É. Losfeld, 1969, p. 127. Les deux poèmes d'A. Artaud, « Navire mystique » et « Le Poème de Saint François d'Assise » paraissent en août et en novembre 1922 et ont été repris dans *Premiers Poèmes (1913-1923)*, in : *Œuvres Complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1970.

13. On trouvera des détails sur ces affaires dans M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1945, pp. 94-96, 116-120 et 296-97, ainsi que dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome 1, Paris, Terrain Vague, 1980, pp. 373-79. Sur les réactions de la presse parisienne au scandale du banquet Saint-Pol Roux: Cf. E. Benassaya, « Le surréalisme face à la presse », in *Mélusine* 1, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, pp. 131-150.

14. In *Fortunio*, juillet 1924.

15. Cf. l'article d'E. Tonnet-Lacroix, « Le Monde littéraire et le surréalisme: premières réactions », in *Mélusine* 1, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, p. 161.

16. Né le 4 mars 1898, mort le 16 déc. 1929, André Gaillard, sans avoir fait partie du groupe surréaliste, en a rencontré les membres dès 1923. Il fut l'un des plus ardents et des plus lucides compagnons de route du mouvement. Ses *Œuvres complètes* ont paru aux éditions des *Cahiers du Sud* en 1941 par les soins de son ami Léon-Gabriel Gros. On peut consulter sur André Gaillard les *Cahiers du Sud*, tome XLIX, n° 354 fév.-mars 1960, pp. 161-215.

17. Il est évident que c'est de Breton que Gaillard parle ici : il le dira clairement le 15 avril.

18. Cette revue qui paraît à Toulouse entre 1922 et 1939 est destinée aux médecins et soutenue par la publicité pharmaceutique, elle traite de littérature et d'art.

19. Ce texte a été utilisé par E. Tonnet-Lacroix dans l'article déjà cité: Cf. p. 164 et 180, note 47. Dans cet article, E. Tonnet-Lacroix a tenu compte des textes parus dans les quatre revues de province suivantes : *les Cahiers libres*, *Fortunio*, *Manomètre* et *le Mouton Blanc*.

20. Dans une chronique consacrée au *Paysan de Paris*, parue en fév. 1928 dans *Chantiers*.

21. Bourguet fait ici référence à Freud, mais aussi à tous ceux qui du XIX^e au XX^e siècles ont consacré des études au rêve.

22. Numéro de nov.-déc. 1925, où il montre que l'automatisme n'est pas vraiment possible, que le monologue intérieur ne peut être transcrit par le langage, s'il est indépendant de tout contrôle rationnel, car le langage est rationnel. S'il se laisse transcrire, c'est qu'il a « cessé d'être un monologue entre l'instinct et la logique ». Il faut donc trouver un équilibre, comme Soupault, sinon c'est le suicide, comme pour J. Vaché. Daniel-Rops ajoute : « le livre le plus dense, le seul livre de poésie pure qu'ait écrit Philippe Soupault, c'est celui qui porte la double signature Soupault-Breton: *les Champs magnétiques*, que nous tenons pour un des plus durables ouvrages de poésie parus depuis 1918, avec *Charmes*, de Valéry et *Androlite*, de J. Portail."

23. « Conscient et inconscient : il faut identifier ces deux termes dans un terme supérieur idéalisé. Le suridéisme sera donc, dans son expression la plus générale, une conscience réveillée par des inconsciences et cette conscience à son tour modifie les subconsciences."

24. In *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 134-135.

25. Par exemple *le Mail* ; revue dont le 1^{er} numéro date de déc. 1927, où l'on ne relève qu'un texte, non-surréaliste, de G. Hugnet en avril 1928 dans un hommage à Max Jacob.

26. Voir plus haut, p. 248.

27. Voir plus haut, p. 250.

28. Nous n'y avons relevé qu'un compte rendu de *Clara des jours* de Ribemont-Dessaignes et un du *Cœur d'or* de Soupault, publiés respectivement en juin et juillet 1927, et quatre poèmes de Char : en avril 1928 « Jours avides », en avril 1929 « Ce soir... » et en octobre 1929 « La Paix » et « Coin du feu ». Ces deux derniers poèmes sont signés Paul Char.

29. Cela confirme les enquêtes précédentes qui avaient mis en évidence cette attitude des publications d'extrême-droite: Cf. en particulier E. Benassaya, « Le Surréalisme face à la presse », in *Mélusine* I, Lausanne, L'Age d'homme, 1979, pp. 131-150. Voir aussi E. Benassaya et M. Carassou, « La Réception du surréalisme par la presse en 1930 », in *Mélusine* III, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, pp. 233-243.

30. Le même auteur, Georgette Camille, publie un autre compte rendu du même livre dans les *Cahiers du Sud* (janvier 1928) : il est plus long et plus favorable à Crevel. Les deux articles paraissent en même temps et cette différence d'appréciation ne peut, nous semble-t-il, s'expliquer que par l'attitude générale de la revue vis-à-vis du surréalisme et de Crevel, réservée pour *le Rouge et le Noir*, favorable pour les *Cahiers du Sud*.

31. Ajoutons que *le Rouge et le Noir* publie en décembre 1927 un poème de G. Hugnet : « Le Sommeil de la blessure ».

32. Cf. plus haut, p. 251 sur son article de mai 1925 dans *le Bon Plaisir*.

33. Le livre paraît à Paris, chez Perrin, en 1927 sous le titre *Notre Inquiétude*. Les pages publiées dans *le Bon Plaisir* figurent aux pages 119 à 131 du livre.

34. Les positions de Daniel-Rops, aussi bien cette dernière réserve que son explication de l'origine de Dada et du surréalisme, sont très proches de celles que Denis de Rougemont soutenait à la même époque. Cf. notre article déjà cité « Le surréalisme en Suisse romande », pp. 43-47.

35. Chez Georges Bourguet par exemple. Cf. plus haut, pp. 251-2. Guy Crouzet les commente dans *le Rouge et le Noir* (n° de juin-juillet

1927) en les approuvant. Daniel-Rops ne les reniera pas dans un article de *Méridiens* (avril 1929) où il se refuse à considérer que l'esprit dada soit mort et stérile. C'est dans *Méridiens*, qui ne paraît que d'avril à décembre 1929, qu'à cette dernière date, René Char publie sa déclaration d'adhésion au surréalisme le plus engagé: «Poursuivre ma collaboration à *Méridiens* et à tout autre journal ou revue, - j'excepte *la Révolution surréaliste* - serait trahir ma pensée, ma volonté d'action, donc approuver les manifestations d'une société que je vais dorénavant combattre de toutes mes forces. / Autour de moi faibles et fripons font la chaîne. En voilà assez. / La satisfaction facile de soi, l'isolement, l'ignorance, l'inertie imputables à une adolescence longtemps en péril, ont été les facteurs d'une neutralité à laquelle je ne puis penser sans rougir. / C'est désormais avec les hommes qui ont nom Paul Eluard, André Breton, Louis Aragon, que se traduiront mes efforts. / Mes yeux ont allumé toutes les forêts pour les regarder vivre. / Gens sans aveu, vos jambes ne me portent plus.»

36. Ephémère, puisqu'elle ne durera que jusqu'en 1930, elle est dirigée par Nelli et Joë Bousquet qu'on retrouve par la suite aux *Cahiers du Sud*. Nous n'avons pu consulter que l'année 1928.

37. «Je te l'ai dit pour les nuages...», «Porte comprise / Porte facile...», «Vous êtes chez moi. Suis-je chez moi?» Ces poèmes sont repris dans *L'Amour la Poésie, in Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1968.

38. Cf. le tableau p. 243.

39. «Dadaïste de profession il singe le charme, tous les charmes. Ce nihilisme de salon, cette littérature de Trissotin de l'Inconscient apparentent M. Tzara à M. Cocteau. Il est mieux maquillé peut-être mais c'est bien le même personnage sous une peau de lion soldée à vil prix.»

40. Notons en particulier dans une chronique consacrée à Breton en décembre 1926, l'aveu que Gaillard a rencontré Breton alors qu'il était dans un profond désespoir: «Je ne veux plus me souvenir que de la grande confiance qu'il m'a rendue envers tout ce dont je désespérais et en quoi je commençais à ne plus croire. Il m'a aidé à vivre - non pas à vivre comme vous mangez - à VIVRE; il m'aide à attendre, comme le ressort replié attend son implacable détente. Il n'est peut-être pas de jugement auquel je tienne tant qu'au sien. [...] J'ai douté, je crois de tous mes amis; je ne doute pas d'André Breton.»

41. Visible jusque dans les incidents suscités par la publication en nov. 1926 du poème de B. Péret *Dormir Dormir dans les pierres* et qui poussent J. Ballard à préciser l'orientation générale de la revue, ouverte à tous et à tout mouvement sincère: «il s'en suit que la plus grande liberté règne aux *Cahiers du Sud*, que les tendances les plus diverses y évoluent à l'aise, que les extrêmes s'y coudoient sans s'effaroucher ni s'exclure». (*Cahiers du Sud*, janv. 1927).

42. «A la faveur de la destruction des concepts logiques, le merveilleux peut s'installer en maître.» Nous sommes, avec cet article plus de dix ans avant la publication de *l'Anthologie de l'humour noir* de Breton qui date de 1937 et où nous pouvons lire que l'humour affirme «une révolte supérieure de l'esprit" selon Léon-Pierre Quint ou ces mots de Freud que Breton prend à son compte: «l'humour a non seulement quelque chose de libérateur [...] mais encore quelque chose de sublime et d'élevé». Par ailleurs Breton se montre ici assez dur pour l'Aragon du *Traité du style* qui «semble s'être donné pour tâche d'épuiser le sujet (comme on noie le poisson), mais l'humour ne le lui a pas pardonné et il n'est personne à qui, par la suite, il ait plus radicalement faussé compagnie.»

43. Cela peut paraître surprenant quand on sait que le film a déchaîné une vraie tempête à Paris: Cf. E. Benassaya et M. Carassou, «La réception du surréalisme par la presse en 1930», in *Mélusine III*, Lausanne, L'Age d'homme, 1982, pp. 233-243. Il semble, dans ce cas, que les revues de province soient peu sensibles à l'actualité (les *Cahiers du Sud* eux-

mêmes sont muets sur l'événement) et surtout ne s'attachent guère aux scandales parisiens : leur réflexion est plus posée, plus sérieuse.

44. Il s'agit de G. Ribemont-Dessaignes.

45. Les auteurs du **XX^e** siècle qui se trouvent au sommet du « hit-parade » de cette enquête sont : Maurras, France, Barrès et Claudel ! Evidemment que dans ces conditions on imagine mal dans la liste Breton, Aragon ou Tzara !

46. Jean Ballard dans les *Cahiers du Sud*, n° 373-74, sept.-nov. 1963, p.28.

47. Par exemple, en 1933 (Cf. n° de février) où le refus de publier des poèmes de Hans Arp, traduits par Hugnet et présentés par Bousquet, entraîne la démission de ce dernier du comité des *Cahiers*. Cela n'affecte cependant pas sa collaboration à la revue.

48. Cet article se réfère constamment, pour le discuter, à un texte de T. Tzara, souvent obscur lui aussi, paru dans le n° 4 du *Surréalisme au service de la révolution*, en déc. 1931.

49. Il rappelle que Ch. Baudoin, dans *Psychanalyse de l'art*, Paris, 1929, pp. 213-215, considère la psychanalyse comme partiellement responsable du dadaïsme et du surréalisme. Lui-même ne va donc pas aussi loin.

50. Dans un compte rendu des *Vases communicants*, en mars 1933, Audard revient aux rapports du surréalisme et de la psychanalyse et s'attarde aux conséquences politiques, montrant la fidélité des surréalistes à leurs points de vue, leur refus d'abandonner leur domaine, celui de la subjectivité, et leur conviction que le rêve permet de mieux connaître l'homme, ce qui n'apparaît pas incompatible avec le marxisme.

51. V. Crastre, qui vient du groupe « Clarté », est finalement sévère pour les communistes. Rappelons qu'il a publié en 1963, aux éditions du Temps, à Paris, *le Drame du surréalisme*, où il reprend le même sujet.

52. Sur toute cette affaire, voir M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1945, pp. 199 sqq (éd. 1960). On trouvera les principaux textes dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome I, Paris, Le Terrain Vague, 1980.

53. Né en 1880, mort en 1959, Francis de Miomandre est alors un romancier assez important, dont la veine romanesque, fantaisiste et poétique, le rapproche du surréalisme. Il avait signé en 1932 l'appel en faveur d'Aragon.

54. De Breton : *Point du jour et Qu'est-ce que le surréalisme?*, et beaucoup plus rapidement et avec beaucoup plus de réserves la *Petite Anthologie du surréalisme*, préfacée par G. Hugnet, parue à Paris chez Jeanne Bucher, *le Marteau sans maître* de René Char et *Onan* de Georges Hugnet. Ces deux dernières œuvres amènent Bertelé à cette remarque que « depuis deux ans, la poésie surréaliste est en sommeil. Je constate seulement le fait, bien loin d'en tirer des conclusions pessimistes ». En effet, contrairement à ceux qui font d'habitude des réserves sur les œuvres surréalistes, Bertelé espère que cela est le signe que les temps approchent où la poésie écrite pourra disparaître parce que « l'homme vivant librement, c'est-à-dire poétiquement ne souhaitera plus d'écrire des poèmes, encore moins d'en lire ».

55. Dans un article paru en janvier 1935 sous le titre de « L'Insurrection surréaliste », texte qui entraîne une mise au point de Tzara, dans le numéro de mars 1935 des *Cahiers du Sud*, mise au point qui n'apporte rien de nouveau au débat.

56. Une telle position se retrouve sous la plume de G. Derycke, avec quelques nuances différentes, en février 1936 dans un article sur *Positions politiques du surréalisme* où il marque sa réserve, non pas quant au choix politique fait par Breton, mais bien quant au fait qu'il fasse un choix politique. Le texte de Closson date d'août 1934.

57. Voici le texte exact d'Alquié : « ... mon indignation a éclaté lors de la représentation du *Chemin de la vie*, à la vue des jeunes cons pour lesquels le travail est le seul but, le seul moyen de vivre... » Extrait d'une

lettre d'Alquié à Breton, datée de Carcassonne le 7 mars 1933, in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, p. 43.

58. Voir plus haut, p. 266.

59. En mars compte rendu de *la Vie immédiate* d'Eluard et du *Revolver à cheveux blancs* de Breton, en mai du *Clavecin de Diderot* de Crevel et en novembre de *Comme deux gouttes d'eau* d'Eluard.

60. Il donnera encore un compte rendu de *De derrière les fagots* de B. Péret en décembre 1934 et un de *les Sans Cou* de Desnos en avril 1935. En 1937 et 1938, Gros revient sur Eluard et sur Soupault, mais dans le même état d'esprit qu'en 1934 dans « Liquidation d'une poésie ».

61. Signalons encore un curieux texte, paru en juillet 1939 sous le titre « Quand le surréalisme ne savait pas son nom ». F. Secret y parle du livre de Jean Cazaux, *Surréalisme et psychologie*, centré sur l'éloge de l'automatisme : Secret remarque que la littérature psychique ne date pas des surréalistes, qu'elle a été créée par le spiritisme. Ce texte avec les deux articles examinés plus bas fait s'élever à douze seulement le nombre de textes consacrés au surréalisme en quatre ans par les *Cahiers du Sud*.

62. Sous-titré *Essai sur la crise de réalité*, le livre paraît en 1938 chez Denoël (rééd. Paris, Plasma, 1980). Le texte des *Cahiers du Sud* qui nous intéresse couvre les pages 37-55 et 82-121 du livre, dans une rédaction plus ou moins semblable. Nous ne retenons de cet ensemble que ce qui est essentiel à notre propos.

63. Le problème de la poésie-eonnaissance est aussi abordé, mais dans une perspective différente et beaucoup plus positive par A. Béguin, auquel d'ailleurs Fondane fait allusion. Ce n'est pas seulement dans *l'Âme romantique et le rêve* (1937), où il montre la filiation entre les romantiques allemands et les surréalistes, que Béguin soulève ce thème mais déjà en 1931, dans un article intitulé « Le Chemin mystérieux » qui insère le surréalisme dans le courant des tentatives métaphysiques ouvertes par les romantiques allemands. Le point de vue de Béguin est opposé à celui de Fondane : il voit dans ces caractères un élément positif. Cf. ici notre article déjà cité « Le surréalisme en Suisse romande », pp. 49-50 et 55-56.

64. Déjà en 1930, le poète G. Roud avait senti cela, Cf. notre article « Le surréalisme en Suisse romande », pp. 51-53 et en 1931 L.-G. Gros dans les *Cahiers du Sud*, Cf. plus haut p. 266.

65. Voir sur ce point l'article d'E. Benassaya et sa thèse signalés plus haut (note 1).

66. Cf. plus haut, p. 262.

67. Cf. plus haut, pp. 251-2 et 259.

68. C'est surtout à partir de 1933-35 que ce problème devient primordial dans les *Cahiers du Sud*.

69. Je tiens à remercier mon assistant M. Noël Cordonier pour l'aide qu'il m'a apportée dans la réalisation de cet article.

REVUES CONSULTÉES

Les cotes sont celles de la Bibliothèque Nationale ou de la Bibliothèque Doucet (Doucet). Le sigle PRL indique que la revue figure dans le répertoire de R.L. Admussen, *les Petites Revues littéraires* 1914-1939, Paris, Nizet, 1970. Les revues consultées ignorant le surréalisme sont groupées sous B.

A

<i>Le Bon Plaisir</i>	Toulouse	1926-1939	8° Z 21715
<i>Le Bulletin des lettres</i>	Lyon	1931-	8° Z 28198
<i>Les Cahiers libres</i>	Toulouse	1924-1930	Doucet 0-1-2
<i>Chantiers</i>	Carcassonne	1928-1930	Rés p Z 2284 PRL Doucet P-III-2
<i>La Criée</i>	Marseille	1922-1925	PRL Jo 56585
<i>Existences</i>	Saint-Hilaire-du-Touvet (Isère)	1935-1938 (?)	4° T 1709
<i>Le Feu</i>	Aix-en-Provence	1919-1933	4° Z 2325
<i>Le Fleuve</i>	Lyon	1924-1928	8° Z 22664
<i>Fortunio</i> devient	Marseille, Aix	1914-1925	4° Z 2604
<i>Les Cahiers du Sud</i>	Marseille	1925-1966	8° Z 24037 microfilm m 446
<i>Jeunesse</i>	Talence-Bordeaux	1930-1935	PRL 8° Z 25558
<i>Lucifer</i>	Marseille-Lyon	1922-1923	PRL Jo 56704
<i>Le Mail</i>	Orléans-Paris	1927-1931	PRL 8° Z 24424
<i>Manomètre</i>	Lyon	1922-1928	PRL Doucet Ai-V-30
<i>Méridiens</i>	Visle-sur-Sorgue (Vaucluse)	1929	PRL microfilm m 287
<i>La Mouette</i>	Le Havre	1917-1926	8° Z 22805

<i>Le Mouton blanc</i>	Lyon puis Maupré (<i>Saône-et-Loire</i>)	1922-1924	PRL Doucet P-III-IO
<i>La Part du feu</i>	Duhort par Aire (<i>Landes</i>)	1936-1939	PRL 8° Z 27869
<i>Promenoir</i>	Lyon	1921-1922	PRL Jo 71920
<i>Reflets devient</i>		1933-1934	PRL Fol Z 1315 (➤ n° 10)/
<i>Regains</i>	Jarnac (<i>Charente</i>)	1934-1939	8° Z 27800
<i>Revue fédéraliste</i>	Lyon	1918-1928	8° Z 7499
<i>Le Rouge et le Noir</i>	La Madeleine-Iez-Lille (<i>Nord</i>)	1927-1931	PRL Doucet P' - V-4
<i>Septentrion</i>	Lille	1927-1931	4° Z 2644
<i>Les Trois Roses</i>	Grenoble	1918-1919	PRL Doucet N-III-IO

B

<i>Les Amitiés foreziennes et vellaves</i>	Saint-Etienne	1926-1939	8° Z 21400
<i>L'Archer</i>	Toulouse	1929-1940	8° Z 24861
<i>L'Auvergne littéraire</i>	Clermont-Ferrand	1924-	8° Z 25578
<i>Les Cahiers du Contadour</i>	Saint-Paul (<i>Alpes maritimes</i>)	été 1936 - mai 1938	PRL 8° Z 27368
<i>Les Cahiers poétiques de Corymbe</i>	Saint-Jean-d'Angély (<i>Charente inf.</i>) puis Limoges	1936-1939	PRL (signale ➤ 1937) 8° Ye 14342
<i>Les Dits modernes</i>	Vienne (<i>Isère</i>)	août 1919	PRL Doucet K-I-12
<i>La Jeune France littéraire</i>	Grenoble	1930-1934	PRL 4° Z 3063
<i>Le Point</i>	Colmar	jan. 1936 - juin 1939	4° Z 3198
<i>Le Taudis</i>	T,aninges (<i>Savoie</i>)	1925-1928	PRL 8° Z 23398
<i>Tentatives</i>	Grenoble	1923-1924	PRL 4° Z 2533

RÉFLEXIONS CRITIQUES

LETIRE A ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Alain-Pierre PILLET

Genève,
le 30 décembre 1978

*Il avait appuyé de toute sa force ou de
tout le poids de son corps, ce qui avait
enfoncé la longue lame, entre deux côtes,
comme dans une statue de beurre.*

Peau et couteau, p. PB.

Cher André Pieyre de Mandiargues,

Vous avez longuement expliqué la présence, dans vos récits comme dans vos poèmes, d'éléments tranchant au vif la blancheur de la chair. Chaude lame rouge ou froid couteau d'acier, vous en faites le moteur même de votre inspiration: «Dans le cas de l'écrivain devant la feuille blanche la simple pensée du couteau est inspiratrice au plus haut point» (*le Désordre de la mémoire*, p. 186). Vous en faites le principal facteur d'émotion pour le lecteur ou le spectateur: «Je crois que rien n'émeut autant le spectateur au théâtre ou au cinéma, le lecteur penché sur un livre, que l'apparition du couteau, lame nue, dans la main du meurtrier » (*id.*). Songeons, le temps d'un souvenir cinématographique, au merveilleux film de Pabst, *Die Büchse der Pandora*, où, dans un sombre taudis londonien illuminé par l'exceptionnelle

beauté de Loulou (Louise Brooks), Jack l'éventreur se trouve fasciné par un couteau à pain.

Vous entreprenez en ces tenues de faire la lumière (noire) sur ce que vous attendez de la littérature: «Le crime, l'acte sanguinaire, ou le suicide, ou le simple fait de la mort, qu'elle soit fatale ou inopinée, donnant à la nouvelle fantastique une noblesse et un éclat qui la rattachent au théâtre le plus chargé de puissance émotive depuis un passé lointain jusqu'à l'âge moderne» (*id.*, p. 250). Dans le théâtre mandiarquien de la cruauté (cette «soumission à la nécessité», pour reprendre les mots d'Antonin Artaud), la lame de couteau nue, comme le sexe nu, sont des instruments de théâtre noble (comme la corne et l'épée de la corrida, ajoutez-vous), les instruments utilisés pour la célébration d'un rite, «moins religieux, peut-être, que magique», dont l'auteur-sacrificateur se doit de vivre «la transe du sorcier dans les cérémonies des peuples primitifs» (*id.*, p. 252).

En ouvrent l'un de vos anciens recueils, le *Belvédère*, le lecteur peut prendre connaissance de votre recette pour apprêter un mollusque bivalve, le *solen*, appelé aussi couteau, parce qu'il ressemble à un manche de couteau. Jusque-là, rien de bien extraordinaire, sinon, comme d'habitude, l'étonnante sympathie culinaire que vous savez communiquer au lecteur, devenu en un tour de poêle, dégustateur, mais vous précisez: «J'ai mangé pour la première fois des *solens* pendant l'été de 1939» (p. 152). Dans vos entretiens avec Francine Mallet, vous dites avoir ramené dans une serviette éponge, à l'entrée du bassin d'Arcachon, une trentaine de ces gros «couteaux». Sur la plage, la mère de Léonor Fini vous annonce qu'elle vient d'apprendre que la guerre est déclarée entre la France et l'Allemagne (*le Désordre de la mémoire*, p. 100). Ainsi, dans votre vie comme dans votre œuvre, l'apparition des couteaux a coïncidé avec le signal du début de l'immense boucherie qu'on sait. Les couteaux dégustés par vous ce soir-là avaient déjà le goût du tragique.

Rébecca, lancée à toute vitesse file vers son amant et la mort comme une flèche. Mais c'est comme une lame qu'elle fend la nature qui se jette à sa rencontre et lui procure un faisceau d'érotique bien-être avant de se hérissier de «milliers de lames» comme la violence de l'étreinte amoureuse. C'est que, dans les récits mandiarquiens, le donneur de mort par lame ne s'éloigne jamais trop du but pour réussir son coup. Enveloppant comme la nature, étroitement érotique, son geste n'a de sens que non détaché du toucher et de l'odeur du corps qui se déchire. Plus que jamais alors la chair se fait tendre sous les doigts du tueur: «Entre l'index et le médus de sa main gauche, posés

chacun sur un côté, il appuie légèrement la pointe de la lame, qu'il lui suffira de pousser à fond d'un geste sec du poing droit, au moment que les portières se refermeront et que le train, avec un bruit plus strident, rentrera dans le tunnel» (*le Songe et le Métro*, p. 157). La métaphore érotique, utilisée, on s'en souvient, par Hitchcock à la dernière image de *la Mort aux trousses*, souligne l'union de la lame, du désir et de la mort.

C'est souvent sans explication aucune que le lecteur voit disparaître l'héroïne et se clôt le récit. Florine se rend à un bal chez les Brésiliens. Elle danse jusqu'à s'étourdir. Elle se réveille ligotée dans le fond d'une voiture. Après que les autres occupants l'en ont sortie, « elle les vit tirer chacun leur couteau, l'ouvrir; elle sentit les deux lames qui entraient ensemble dans son flanc gauche et dans son flanc droit, qui ressortaient, puis elles sentit son souffle passer entre ses côtes. Les Brésiliens, pensa-t-elle encore »... (*Feu de braise*, p. 21).

D'autres fois, la blessure est donnée pour éviter celle de l'agresseur. Véronique, depuis six mois, se réveille en s'imaginant être baignée de sang, celui du tueur qu'elle voit descendre du plafond: « Chaque fois, alors, elle tuait le tueur en enfonçant dans ce cœur battant un long poinçon qui ne manquait jamais à se trouver sous ses doigts» (*le Triangle ambigu*, p. 90).

Mais de l'agresseur désiré, peu importe la blessure: « Quand on aime un homme, l'aurait-il de fer brûlant, on ne sentirait point la douleur! » (*le Lis de mer*, p. 173). Aussi Vanina ne criait-elle pas quand elle sentit « la brûlure du fer ».

Quand la lame se fait sexe, elle devient « courbe comme un yatagan» (*Petite Oniroscopie*, p. 116) et les voiles qu'elle s'ouvre sont du tissu le plus doux: « Le sang et la joie courant follement dans mes veines, je tranchai l'écharpe» (*id.*). Comment ne pas penser ici au moment où Marceline sentait quelque chose se déchirer à l'intérieur d'elle-même « comme une soie fragile brutalement fendue de haut en bas » ? (*le Sang de l'agneau*, p. 25.)

Liée au fer, liée au sexe, liée au sang, liée aussi au poil, cette lame du rasoir « qui miroitait dans la main velue en lançant des éclairs bleus... au-delà de ce que pouvait supporter le cœur le plus endurci », cette lame « comme un feu tranchant, brandi brusquement par un singe »... (*Le nu parmi les cercueils*, p. 130.)

La première apparition de la lame dans *le Sang de l'agneau* est tinsidieuse. On ne la décèle pas tout de suite comme telle. Au moment où le prétendu agneau de lait se trouve sur la table, sous les yeux de Marceline inquiète, « M. Caïn prit une grande cuiller en bois d'olivier taillé au couteau » (p. 24). L'aveu du meurtre n'ayant pas été encore prononcé. toute idée de blessure

doit être évitée: le tranchant se fait arrondi (cuiller), comme l'acte cruel du père (égorgement de Souci) est dissimulé sous de « rondes » anecdotes (« travail de prisonnier », etc.).

La deuxième apparition est celle du couteau même du futur crime, « couteau de tuer », à manche d'ébène, comme le sexe de Pétrus, ciselé d'une tête de bélier. Pétrus l'envoie en l'air (1), il bande, « il mime, avec une habileté détestable qui est de son métier, le geste de saigner lame au poing un pauvre animal qu'il tient captif entre ses genoux » (p. 34). Son métier de boucher est fréquemment mentionné. Marceline le lui rappelle: « Crois-tu pouvoir faire ton métier de boucher à cette heure de la nuit, sur une petite fille? » (P. 38.)

Après l'amour, se balançant au bout d'une corde, Pétrus laisse échapper son couteau de sa poche (troisième apparition). Il se plante dans le sol « en résonnant comme un dard que l'on fait vibrer de la pointe de l'ongle » (p. 44). C'est l'érection du pendu. La lame devient sexe quand Marceline la caresse: « Un bel outil de boucher... puissant, robuste, capable des meilleurs travaux autant que des pires, et qui n'était pas sans apporter un certain plaisir à l'innocente enfant, rien qu'à le tenir solidement enfermé dans le poing » (p. 45). Elle redevient lame quand elle fend de haut en bas une jambe du pantalon de Pétrus. De ce moment à celui de son coucher, Marceline tient sa-main serrée sur le manche du couteau. La force de Pétrus est passée en elle, qui vient de naître de son propre déchirement. Comme vous n'avez pas décrit l'assassinat lui-même, l'ultime moment d'avant la vengeance est celui où Marceline voit briller dans sa main le couteau du nègre. Ce sont bien l'amour et la mort qui animent cette histoire « de fourrure et de sang ».

Si le couteau fait couler le sang, s'il est le principe actif modifiant la matière passive, s'il est l'instrument essentiel des sacrifices, il ne laisse de se corroder ou de s'affaiblir en retour du liquide à son tranchant collé. Face au sang, la lame se rouille. Bettina et Conrad, au spectacle de la fille de cire vomissant d'énormes fraises par la césarienne de son ventre, remarquent, « près d'un pied, sur le tissu de lin... un ancien rasoir, au manche incrusté d'or et de nacre, à la lame *rouillée* » (*l'Archéologue*, p. 67). Les deux visiteurs comprennent, à ce détail, que la cire masque un corps de chair dont autrefois le sang fut versé. La dégradation de la lame le signale. C'est dans cette perspective que la dégradation de Pétrus prend tout son sens. Sous les yeux de Marceline, après le coït dans la bergerie, Pétrus offre un pénible spectacle. Sa force antérieure semble disparue. Il est comme transparent, on dirait qu'il fond ou qu'il rapetisse. Marceline

« eut l'impression qu'il allait mourir de ce peu de sang répandu, en train de s'écailler sur ses propres jambes, à elle, comme si lui s'en fût vidé par quelque secrète blessure» (p. 42). Marceline le compare à un malheureux bourdon éteint qui traîne son ventre déchiré d'avoir laissé l'aiguillon dans la plaie» (*id.*).

La virginité perdue unit dans la mort, qu'on peut par pudeur nommer « petite », qui prend et qui verse le sang. A ce sang qui, lui seul, « unit le présent au passé », vous y revenez toujours. En cela vous vous sentez proche de Qarantotti Gambini, pour qui « la femme naît du sang de son propre déchirement, après avoir meurtri longtemps auparavant le ventre de sa mère », Gambini dont les personnages et tout le décor n'ont de propos et d'existence « que par rapport au rouge liquide dont une perte menue fait passer la jeune fille au rang de femme, mais dont l'épuisement ou une considérable perte amène au point de mort» (*Troisième Belvédère*, p. 231).

Bona et vous-même vouez aux couteaux un tel amour que vous les collectionnez. Bona, déplorant l'attitude de ses parents qui la privaient de sa collection, dit: « Il y a toujours quelque chose à couper, partout... Les adultes m'enlevaient mes couteaux parce qu'ils voyaient là des choses dangereuses, criminelles. Le couteau tue, donc il est néfaste. Et pourquoi cela? Le couteau sert aussi bien à des choses qui ne font pas couler le sang »... (*Bonaventure*, p. 122.) En effet. En considérant les nombreuses lames qui, dans votre œuvre, décortiquent avec jubilation et insistance tous les produits consommables de la mer, l'on peut, d'accord avec Bona, retirer au couteau une cruauté exclusive et sanguinaire: le mollusque et le crustacé ne laissent pas de trace!

Très amicalement

Alain-Pierre Pillet

MICHAEL RIFFATERRE ET LA LECTURE DU TEXTE SURREALISTE

D. DELAS

Un des apports les plus conséquents à une lecture objective de l'écriture du texte surréaliste est à mettre au compte de Michaël Riffaterre (voir bibliographie sommaire à la fin de l'article; désormais MR) : il a prouvé que l'écriture automatique et l'écriture surréaliste ne s'enracinaient pas dans l'inconscient de la psyché mais dans la matérialité de la langue; ce qui prouvait aussi que le texte surréaliste s'engendrait aussi comme tout texte littéraire. Ceci bien entendu tout en reconnaissant sa spécificité et en n'impliquant aucun jugement de valeur.

1. Une lecture scientifique?

Un mot avant de suivre la démonstration riffaterrienne et d'en évaluer quelques conséquences.

J'écris *il a prouvé* et prie de considérer l'expression dans toute son étendue. MR n'est certes pas le premier à avoir dit que la conception du message automatique comme « pensée parlée » faisait trop peu de cas de la résistance de la langue et des pesanteurs, comme on dit, de l'écriture. J.-P. Sartre par exemple l'a pointé², mais le discours de J.-P. Sartre n'est pas un discours scientifique et je reprendrais volontiers ce que Tz. Todorov a dit à ce sujet de Jakobson.

Notant que l'idée de l'autotélisme du langage est constant

dans une tradition romantique dont le point culminant se trouve chez Novalis, il écrit: «La seule différence entre Novalis (ou Sartre) et Jakobson n'est pas que les premiers définissent la poésie comme pur autotélisme du langage alors que le second permet d'entrevoir l'interaction des deux composantes: imitation et jeu. Il y a plus: le discours poétique ou prophétique de Novalis, le discours pamphlétaire de Sartre sont qualitativement distincts du discours scientifique de Jakobson. Il y a peut-être une grande ressemblance entre les formules des uns et de l'autre, lorsqu'on les extrait de leur contexte; mais la dissemblance apparaît, tout aussi importante, dès qu'on envisage l'utilisation qui en est faite. Leur sens est proche, leur fonction ne l'est pas.» Et Todorov de poursuivre en s'attachant à écarter, à propos de cette notion de discours scientifique «deux malentendus fréquents et complémentaires. Celui des technologues qui confondent scientificité et utilisation de symboles mathématiques ou de statistiques austères ou de procédures formelles; celui des «esthètes» qui récusent au nom de l'individuel toute abstraction et traitent volontiers avec mépris les savants attachés à «couper les cheveux en quatre³».

Mutatis mutandis, les analyses de MR concernant le fonctionnement textuel de l'écriture me semblent susceptibles de recevoir ce label de scientificité: une proposition scientifique n'est pas plus *vraie* qu'une autre, il n'y a bien entendu aucune adéquation de principe entre scientificité et vérité quoi que le scientisme ait prétendu; une proposition scientifique s'intègre dans un discours falsifiable-véritable par sa traductibilité synonymique.

2. Affirmations surréalistes

L'écriture automatique qui fut l'activité fondatrice du surréalisme, se pratique selon Breton ainsi : «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. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire [...] Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne trop claire. A la suite d'un mot dont l'origine vous semble suspecte, posez

une lettre quelconque, la lettre l par exemple, toujours la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra⁴. »

En pratiquant ainsi, on se trouve effectivement, pense Breton, face à la « pensée parlée », à une « dictée de la pensée » se faisant « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Bref, il s'agirait de produits bruts de l'inspiration.

Sans doute, dans son évocation de « l'infortune continue » (voir plus loin) de l'écriture automatique, Breton a senti le poids du culturel, la rémanence de certaines structures littéraires mais au lieu de prendre le phénomène en tant que tel pour l'intégrer dans une perspective historique *et* théorique, il s'est contenté de le mettre au compte d'imperfections pratiques, de « bavures » dues à telle ou telle inadvertance secondaire, tant sa croyance en la possibilité de connecter l'inconscient psychique et la voix était puissante, tant il croyait possible de court-circuiter le langage. Symptomatique d'ailleurs cette métaphore du court-circuit: Breton a sans cesse recours au vocabulaire de l'électricité pour parler des phénomènes psychiques : « Télégraphie sans fil, téléphonie sans fil, imagination sans fil, a-t-on dit. L'induction est facile, mais selon moi elle est permise aUSSÍ. »

Finalement, au-delà de la filiation discutée avec la psychanalyse freudienne, c'est bien plus souvent à la magie et à l'ésotérisme que fait référence la pensée surréaliste. Le poète est un médium voyant-aveugle qui par l'usage forcené de l'analogie passe de l'autre côté du miroir et sait reconnaître et provoquer les « signes », c'est-à-dire les intersignes, clés hiéroglyphiques du monde. Tout se passe comme si cette possibilité de traverser le langage dispensait de le considérer comme système, comme si l'insolite rencontre de *rosée* et de *tête de chat* dans l'expression *la rosée à tête de chat* sortait directement, tout armée et naturellement, des profondeurs de la psyché.

Ce médiumnisme ne convainc guère car nous savons de source sûre désormais qu'il s'en faut de beaucoup qu'il puisse en aller ainsi. La démonstration de MR prend ici tout son intérêt dans la mesure où les deux lois de l'écriture surréaliste qu'il dégage montre la « laïcité » du travail surréaliste : ni plus ni moins de sacré qu'en tout texte poétique. Suivons une démonstration concrète⁵ qui illustre la première des deux lois, la loi de brouillage :

3.1. La loi du brouillage

Soit ce quatrain collectif (Breton, Eluard et Char dans *Ralentir Travaux*) de l'époque héroïque du mouvement surréaliste:

*Le jeûne des vampires aura pour conséquence la soif qu'a
[le sang d'être bu
La soif qu'a le sang d'épouser la forme des ruisseaux
La soif qu'a le sang de jaillir dans les endroits déserts
La soif qu'a le sang de l'eau fraîche du couteau*

Au départ, un cliché (*boire le sang* associé à *buveur de sang*) dont la formulation métonymique et ambiguë (*soif du sang*, génitif objectif et génitif subjectif) déclenche une série de variations synonymiques du modèle (*la soif du sang du vampire*), variations qui s'enchaînent en entrelaçant deux systèmes descriptifs croisés, celui de *sang* (ruisseaux de sang, le sang qui jaillit d'une plaie, le couteau qui fait jaillir le sang et celui de *eau* (ruisseau dont la source jaillit d'autant plus fraîche et désirable à boire pour celui qui a soif que ce sera dans un désert où l'on meurt de soif). Il ne s'agit donc pas d'un processus de métaphorisation qui transcoderait un réseau dans les termes d'un autre, il s'agit du conflit de deux systèmes descriptifs qu'on laisse s'interpénétrer jusqu'au non-sens: *l'eau fraîche du couteau*. Le mythe du vampire (désirant-désiré) donne à ce brouillage textuel sa profondeur symbolique.

3.2. La loi du filage

Deuxième procédé d'écriture surréaliste analysé minutieusement par MR (dans deux articles de 1969 et 1974 recueillis dans *la Production du texte 7*), le *filage*.

La production du texte est réglée par dérivation automatique à partir d'une métaphore primaire; cet automatisme peut utiliser divers supports linguistiques simultanément mais très souvent la loi du filage est lexicale et l'analogie, dans sa double dimension métaphorique et métonymique, règne en maîtresse. Suivons à nouveau sur un court exemple (Eluard, *la Rose publique*) :

*Un coq à la porte de l'aube
Un coq battant de cloche
Brise le temps nocturne sur des galets de promptitude.*

«Métaphore primaire à la fois très claire (description conventionnelle du décor de l'aurore, rôle traditionnel du coq) et déconcertante: comparer le coq à un sonneur de matines, rien de plus simple; mais une double métonymie l'obscurcit (la *cloche* pour le sonneur, le *battant* pour la cloche). Dès la première métaphore dérivée (*brise le temps*), un véhicule adventice est entré pour ainsi dire sur VI = *battant de cloche* par dérivation» (***) à partir des deux ensembles sémiqes inclus dans *battant*, celui de *battant de cloche* et celui du verbe *battre*. « La métaphore filée ne commence donc à se dérouler qu'avec *brise*. Le sens général (« un coq par son chant met promptement fin à la nuit ») est évident; la continuité de la teneur est perçue jusqu'à *promptitude*, qui décrit littéralement l'excès de zèle du héraut de l'aurore: *Un misérable coq à point nommé chantait*. Mais la dernière métaphore dérivée paraît grotesque; si accoutumé qu'il soit à la concrétisation de l'abstrait, le lecteur ne peut imaginer un rapport sémantique entre la chose galet et le concept promptitude. On serait tenté de conclure que l'équation est gratuite, la présence du *de* n'étant qu'une métaphore de métaphore. Il n'en est rien: même ce 'cas si extrême n'est pas dû à une discontinuité du code spécial. La difficulté de la métaphore filée résulte, doublement, du déraillement d'un système à l'autre; elle tient au fait même de la déviation : *un battant de...* ➤ *un battant brise*; et au fait que la teneur qui, elle, ne varie pas, est si éloignée du véhicule, lorsqu'elle lui est rattachée une dernière fois en clause. Mais l'enchaînement verbal de *battant* à *galets* garde toute sa rigueur : *briser* exige en effet une dureté contre quoi s'exercer; le marteau demande une enclume - "Warte, ein Hartestes warnt aus der Ferne das Harte" - et la pierre symbole de dureté, est une variante de cette enclume. Or, galet, parmi les synonymes de pierre, est une hyperbole de dureté 8.»

MR démontre ainsi que *l'effet de discontinuité*, d'incohérence, de fulguration renvoie à une *continuité essentielle*. Le fil du texte ne casse jamais car le code de la métaphore filée est autonome, permettant aux mots «de s'assembler par chaînes singulières pour resplendir», selon la formule d'A. Breton.

Cet effet de discontinuité, c'est aussi *l'effet d'automatisme* qui repose plus sur le «hasard demeuré aux termes», selon l'expression de Mallarmé que sur ce *hasard objectif*, si souvent invoqué par Breton et ses amis.

4. L'infortune de l'écriture automatique

Si cela est, si l'automatisme est d'abord et avant tout verbal, on comprend mieux le pouvoir de fascination (et de répulsion) que l'écriture surréaliste a pu exercer sur un lecteur de formation classique, habitué par sa formation scolaire et universitaire à considérer la figure de style comme fonctionnellement ornementale dans le discours littéraire. Désormais, on le voit, l'initiative est donnée aux mots et le sujet se dédouble.

On comprend mieux aussi pourquoi «l'infortune» de l'écriture automatique était fatale : «l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait - je ne crains pas de le dire - celle d'une infortune continue».

Si, comme le montre MR, le texte surréaliste se surdétermine (terme, on le sait, cher à MR) lui-même, chassant inexorablement le libre-arbitraire au fil de la lecture, on ne peut plus mettre son pilotage au seul compte d'un inconscient ou d'un hasard; il faut faire sa place à une autre instance que Breton et les surréalistes n'ont guère considérée en tant que telle: *le texte*. Le texte, dans sa double dimension, d'une part dans sa matérialité dynamique la plus simple, celle du signifiant («Breton ne marque pas de réel intérêt pour le signifiant», écrit J.L. Steinmetz⁹), d'autre part dans son existence culturelle au milieu et à la suite d'autres textes qui l'infiltrèrent et le jouent.

Si bien que lorsque Breton reproche à certains auteurs de pratiquer l'écriture automatique comme «une nouvelle science littéraire des effets» (*le Message automatique*), visant clairement Aragon, Eluard, Soupault, condamnant leur «petite industrie», il défend une authenticité et une pureté de l'écriture automatique racinées sur un sujet de l'inconscient tandis que ses amis-ennemis, plus formalistes, mais peut-être aussi plus matérialistes, l'installent dans l'écriture, mieux en font le sujet même de l'écriture. «Le vrai problème de l'écriture automatique, n'est pas l'automatisme mais l'écriture. Ce qui peut se lire dans les textes, ce n'est jamais une subjectivité antérieure, mais un sujet qui s'institue dans l'acte d'écrire.» (Cl. Abastado qui cite ensuite J. Lacan: «Il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle.¹⁰»)

Le travail de MR pointe ainsi le décalage, parfois cruel, qui peut exister entre la théorie qui anime, pour les éclairer *et* les aveugler, l'auteur et le critique sympathisant d'un côté et la pratique de lecture-écriture des mots que fait tout un chacun d'autre part.

5. *Qui écrit quoi, ou quelle théorie du sujet de l'écriture surréaliste s'implicite dans les analyses de MR*

D'abord le cadre théorique de la réponse de MR.

« Le coup de génie de Saussure, du moins du premier Saussure, a été de comprendre que le véritable centre du texte est en dehors de ce texte, et non dessous, ou caché derrière, comme le veulent les critiques qui croient l'intention de l'auteur plus importante que le texte. La véritable signification du texte réside dans la cohérence de ses références de forme à forme et dans le fait que le texte répète ce dont il parle en dépit de variations continues dans la manière de dire. Saussure a compris que le "sens profond" du texte est ce système et la forme de ce système de référence et de répétition et non le contenu de ce qui est répété.

« Au lieu d'essayer de postuler un *hypogramme* condensé en un seul mot à seule fin de le redécouvrir dispersé et réparti le long de la phrase sous forme para- ou anagrammatique, je propose quant à moi de le trouver dans les transformations lexicales d'une donnée sémantique ¹¹. »

Ce que MR appelle *paragramme sémantique* et définit comme l'expansion lexicale d'une matrice sémantique. Cette hypothèse si elle se vérifie permet de rendre compte de l'engendrement du texte à partir de lui-même; elle est aussi bien autotélique qu'autogénique. Quant à l'origine de la donnée sémantique initiale elle est à trouver d'une part du côté des universaux sémantiques, d'autre part dans les stéréotypes culturels d'une époque donnée.

Dans ces conditions, il est tout à fait sommaire d'affirmer que « le contexte fait office de sujet (...) dans la stylistique structurale de Riffaterre. L'analyse consiste à traiter le texte comme une suite d'associations libres » pour conclure d'une façon très critique : « Epistémologie du *comme si*. On fait comme si le texte était le sujet de l'énonciation. Mais le texte est discours ¹². »

Au moins Meschonnie pourrait-il référer au concept riffaterrien majeur d'intertextualité (ce que G. Genette de son côté dénomme transtextualité ¹³) qui subsume l'ensemble du phénomène de la lecture, tandis que « la lecture linéaire (que Meschonnie vise), commune aux textes littéraire et non-littéraire, ne produit que le sens ¹⁴ » aux dires mêmes de MR et non la signification.

L'écriture surréaliste, on le voit à la lumière des analyses de MR, a élargi les possibles de l'écriture et ce faisant modifié notre représentation du monde; elle n'en reste pas moins une

écriture et comme telle doublement soumise, d'une part à la lecture, d'autre part à la langue. Toute lecture actualise les potentiels d'une matrice qui est là, inscrite noir sur blanc; cette matrice est verbale et ne peut être appréhendée en tant que telle qu'à travers les réseaux sémantiques que la langue impose. Toute langue est fasciste - redisons-le après Roland Barthes¹⁵ - elle impose de dire, elle impose de lire.

Le sujet de l'écriture est assurément au-delà du texte au sens courant; MR dit qu'il n'est pas pour autant un sujet transcendantal. Parodiant la définition que Lacan donne de *la langue*, on pourrait donner cette définition riffaterrienne de *le texte* surréaliste : « ce par quoi, d'un seul et même mouvement, il y a du texte et il y a de l'inconscient ».

Université de Paris-X - Nanterre

NOTES

1. Jusqu'en 1929, l'expression « écriture surréaliste » est synonyme d' « écriture automatique ».
2. *Qu'est-ce que la littérature*, Idées - Gallimard, p. 259.
3. « Roman Jakobson poéticien », *Poétique* 7, 1971, p. 278.
4. *Manifestes*, Idées - Gallimard, p. 43.
5. *Point du jour*, N.R.F., 1934.
6. *Semiotics of poetry*, Indiana University Press, 1978, pp. 141-142.
7. *La Production du texte*, Le Seuil, 1979, chap. 13 et 14.
8. *Op. cit.*, pp. 227-228. Il y a de l'aiguilleur chez MR : il dirige ses wagons métaphoriques, ses fourgons métonymiques, ses locomotives hypogrammatiques avec rigueur, casquette sur la tête et sifflet à la bouche, mais un aiguilleur un peu bizarre qui jubile quand il y a du déraillement dans l'air.
9. « Le Surréalisme interdit », *Revue des sciences humaines*, 1981 - 4, p.43.
10. « Ecriture automatique et instance du sujet », *ibid.*, p. 74.
11. *La Production du texte*, p. 76.
12. *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 62.
13. *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, pp. 7-12.
14. « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, oct. 1980.
15. *Leçon*, Le Seuil, 1978, p. 14.

OUVRAGES DE MICHAEL RIFFATERRE

- Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction par D. Delas, Flammarion, 1971, 364 p.
Semiotics of Poetry, Indiana University Press, 1978, 213 p.
La Production du texte, Le Seuil, 1979, 285 p.

JEHAN MAYOUX, POÈTE EXEMPLAIRE

Petr KRAL

Si, à l'heure qu'il est, le surréalisme n'est plus à découvrir, il n'en va pas de même de ses poètes. Nul doute que, alors même qu'il semble définitivement fini en tant que «mouvement organisé», ce fait trahit une profonde ambiguïté jusque dans cette vaste reconnaissance qui lui est aujourd'hui accordée dans son ensemble. Ne découvrant ses auteurs qu'un par un, s'obstinant à le ramener à un nombre limité de vedettes, la critique ne veut toujours considérer le surréalisme, dirait-on, que dans une version plus ou moins tronquée, et sans réellement écouter les voix qui l'ont incarné.

De cet état de choses, peu de «cas» sont aussi révélateurs que celui du poète Jehan Mayoux (1904-1975), décédé voici huit ans dans le plus parfait oubli (compte non-tenu d'une poignée d'amis) et dont la quasi-totalité des œuvres, jusque là inédites ou éparpillées au hasard de revues et de plaquettes confidentielles, est désormais accessible grâce à une remarquable réédition posthume, établie par les soins d'Yvonne Mayoux¹. Car, malgré l'ignorance révoltante où l'on est jusque de son existence, la voix que révèlent ces textes étonnants n'est nullement celle d'un auteur «mineur». C'est, tout au contraire, l'une des plus singulières et des plus pures que le surréalisme nous ait données.

Certes, la poésie de Mayoux n'est pas sans présenter des affinités avec celle d'autres poètes, plus connus, que l'auteur avait fréquentés au fil des jours et des combats communs, et

parmi lesquels on évoquera notamment Eluard et, surtout, Benjamin Péret. Pour peu qu'on ne s'en tienne pas, devant cette poésie, aux impressions les plus générales - voire aux critères purement formels -, on ne tarde pourtant pas à lui découvrir, au-delà de ces affinités, un timbre et un caractère propres. Si, comparés aux poèmes d'Eluard, les textes de Mayoux se distinguent par un aspect plus net et acéré, ils relèvent aussi, même à leurs moments les plus débraillés, d'une sorte de discrétion et de subtilité aérienne - voire de discipline intérieure - qu'on chercherait en vain chez Péret:

*L'arbre grandit
C'est la fanfare des secrets*

*Une porte d'enfance bat
Ou fenêtre de mort*

(Au crible de la nuit, 1948)

Cette netteté comme cette subtilité, cette union de souplesse et de rigueur, nul doute qu'elles résultent aussi de ce que, par rapport à d'autres poètes surréalistes, Mayoux avait un attachement plus direct pour les données immédiates du monde. Bien que s'abandonnant volontiers, lui aussi, au vertige de la « parole pure », il ne poussait que rarement le langage à une franche *rupture* avec l'expérience du réel - qu'il estimait sans doute trop pour cela -, préférant au contraire, par la magie des mots et des images, donner au réel un maximum de présence². Présence qui, il est vrai, n'exclut ni la conscience d'une « vraie vie » absente, ni la mise en cause des limites actuelles à notre jouissance libre de ce qui est:

*Il Y a des routes pareilles au chocolat dans le cartable de
[l'écolier
Et sur leurs bords on voit dormir des hommes de poussière
Alignés comme empreintes digitales un jour d'amnistie
(Au crible de la nuit)*

Comme d'autres poètes, Mayoux certes sabote à plaisir la perception commune du monde, défaisant les liens habituels entre ses données pour en établir d'autres, « diagonaux » et familiers à lui seul; mais là où d'autres entendent, par cette manière d'alchimie, contester le monde existant jusque dans ses lois naturelles, il se proposerait plutôt d'en dégager une image « plus vraie que nature » : de porter au grand jour toute sa réalité, toutes ses virtualités cachées ou ignorées. Plutôt que de voler

aux choses leurs noms pour capter dans leurs rets une absence, la parole ne fait, ici, que renvoyer au réel un vertige dont il est générateur.

Elle ne dissout le réel, pourrait-on dire, que dans son propre éclat; le brin d'herbe qui, dans les flammes de l'image à laquelle il prend part, semble nuancer sa verdure d'une pâleur spectrale ne fait que mieux montrer, par là, la moelle même de cette lumière d'été qui l'inonde vraiment. Tout en se fondant en une transparence commune, les éléments du réel, illuminés par l'image, n'ont perdu rien de leur matérialité, pas plus qu'ils n'ont cessé d'appartenir à la réalité quotidienne:

*A bruit d'eau les oiseaux ont creusé la muraille
Où le sable à bruit d'eau a mis ses oriflammes
c'est l'ingéniosité éclatante d'un fleuve ou d'Une fleur
(Au crible de la nuit)*

La pureté qui rayonne dans ces vers n'est pas celle d'un horizon lointain, miraculeusement dégagé de tous les maux de la réalité actuelle. C'est, bien plus simplement, celle des attraites les plus élémentaires du monde existant, de tout ce qui, autour de nous, demeure malgré tout assez exaltant pour nous faire toujours *désirer* plus de liberté - voire de manifester ce désir activement. A l'opposé de tout exotisme de pacotille et de tout hermétisme brumeux, cette poésie ne cherche à débusquer le mystère que là où il se trouve vraiment: dans l'évidence même.

« Le secret d'une maison ouverte », « tous les secrets dans l'évidence » : l'œuvre de Jehan Mayoux tout entière se retrouve dans ces formules. Faite de mots et de choses à la portée de tous - *maison, enclume, main, rivière* sont de ses termes-clé -, elle ne les rend « opaques » que parce qu'elle leur restitue tout leur irréductible concret; parce qu'elle ouvre le quotidien dont ils participent - sans pour autant les en détacher - à la perspective ensoleillée des vacances, d'une jouissance pleine et libre de ce qui est. D'un même mouvement libérateur, le monde retrouve son mystère et sa sérénité. Les choses n'ont pas d'autre face cachée que celle qu'elles tournent vers nous; tout l'inaccessible est là, autour de nous, dans le vide vertigineux de l'instant éclairé par mille et une présences secrètes:

*L'envers l'endroit
La cheminée ou le creux de la main
Comme le hanneton
Sur le penchant de la poussière
(Au crible de la nuit)*

c'est ainsi qu'ouvrir un livre de Mayoux c'est d'abord, à chaque fois, respirer à nouveau tout ce qui reste sur cette planète d'air non-pollué, tout comme de ces odeurs toutes simples - à commencer par celle des foins coupés - qui n'en sont pas moins les plus captivantes. Mis en valeur par la magie de la parole, densifiés par leurs mariages morganatiques avec d'autres, les faits de cet ordre se muent en même temps, chez Mayoux, en autant *d'arguments* pour une vie plus libre - arguments d'autant plus crédibles et convaincants qu'il s'agit, précisément, de faits tout élémentaires. Sur ce plan, leurs accouplements inédits apparaissent même comme de véritables alliances contre l'ennemi commun; contre tout ce qui, égoïsme ou bêtise, met absurdement la beauté du monde hors la loi. Soudé à l'éclat de rire qu'il a provoqué, lui-même confondu avec ce soleil contre lequel il nous projette, le brin d'herbe, en plus d'un surcroît de « substance », acquiert la solidité d'une arme:

*Une feuille
Comme un sabot
Au vent de la rivière*

(Au crible de la nuit)

Comme toute parole vivante, celle de Mayoux se nourrit certes également de contradictions internes, celles qui opposaient le poète à lui-même. Ainsi, tout d'abord, la contradiction entre la profonde générosité de sa poésie, l'immense réserve de chaleur et de tendresse qu'elle trahit déjà par son imagerie (englobant aussi, sous les traits d'une « petite fille » ou d'un « écolier », une vision des plus *justement* émouvantes qui soient de l'enfance) - et entre l'expression « dépersonnalisée », laconique et parfaitement a-sentimentale à travers laquelle elle se manifeste (sans même parler de la violence dont Mayoux sait faire preuve à l'égard de toute force déshumanisante, de la répression sociale comme de la mort).

C'est d'ailleurs là, tout autant, une controverse entre immobilité et mouvement. Ne se livrant, le plus souvent, qu'à travers de brèves formules condensées et allusives, Mayoux, en même temps qu'il évite l'écueil de l'effusion envahissante, occulte en quelque sorte le mouvement de sa pensée au profit de ses seuls résultats. D'une certaine manière cependant, ce mouvement n'en apparaît pas moins « en creux », ne serait-ce qu'à travers le caractère convulsif des vers et des phrases qui, en vertu de leur laconisme même, n'en finissent pas de résonner en nous, avec toute l'obstination riieuse de la marée:

*L'eau du ruisseau
N'est pas majeure
Elle sait donner la main*

(Ma tête à couper, 1939)

A la source même de cette dialectique, on devine un autre conflit inspirant: celui entre l'« extase » et la rigueur, entre un désir débordant toute limite et un besoin viril de maîtrise et de lucidité, voire de discipline. En effet, si celui-ci finit toujours, chez Mayoux, par prendre le pas sur celui-là, ce n'est *qu'in extremis* et au prix d'une grande tension interne qui, sous les contours si précis de ses écrits, ne cesse pas de menacer d'un tremblement de terre. Conjuré, le délire n'en demeure pas moins, dans ces écrits, plus proche et palpable qu'ailleurs; autant là où, telle une fièvre secrète, il se glisse dans le langage même du poète, poussant tendrement ses mots vers des collisions génératrices d'une discrète mais profonde panique que là où, comme dans l'époustouflante prose *Seconde vue* (*Œuvres*, 2), il se manifeste sournoisement à travers une réflexion « discursive », se soumettant jusqu'au côté « raisonnant » de l'auteur.

Ce côté, bien affirmé et participant activement aux poèmes les plus « fous » de Mayoux, est certes autre chose qu'un quelconque censeur intérieur. Il est là, essentiellement, pour donner à l'imagination du poète davantage de poids, bien plus que pour l'entraver. Il montre aussi, tout simplement, que si grandes qu'eussent été sa fureur et sa soif de liberté, elles ne rendaient pas Jehan aveugle, au point qu'il aurait oublié, par exemple, combien il serait faux de donner libre champ à son délire alors que, dans le monde actuel, les circonstances sont moins propices que jamais à son épanouissement.

En d'autres mots, et pour tout dire, l'œuvre de Mayoux, y compris le secret éloge qu'elle fait de la folie, est tournée tout entière vers la santé; qu'elle soit simple chant d'amour et acte d'adhésion aux joies les plus primaires de la vie ou, à l'autre pôle de son registre, sabotage savamment pervers des mécanismes rodés du sens commun, elle ne vise qu'à un assainissement radical de l'espèce terrestre, en même temps qu'à une désaliénation de tout notre comportement. D'où aussi son caractère tout à la fois raffiné et parfaitement limpide, repoussant d'un seul élan, avec une même virulence, les profs et les imbéciles, les cuistres et les joyeux confusionnistes de tout genre.

C'est probablement dans certaines de ses proses que cette visée « assainissante », chez Mayoux, se fait particulièrement lisible. Un « récit » comme *l'Aragne* ou *Reiben Sie mal, bitte!* (*Œuvres*, 2), tout en entraînant le lecteur dans un monde paral-

lèle, hors des sentiers battus et de la routine quotidienne, est tout le contraire d'une certaine littérature fantastique, d'un insolite destiné à une *consommation* aussi aliénante qu'une autre. Déroutants autant qu'envoûtants, oscillant sournoisement entre délire et mystification, ces textes ne soumettent le lecteur à sa magie que pour mieux l'éveiller, au moyen de sortilèges qui sont autant d'appels à un «plus de conscience». Plutôt que de singer des suicides spectaculaires, dans une surenchère masochiste sur sa mise en cause par l'imagination, la raison, ici, se fait complice de cette dernière dans une lutte commune contre la paresse mentale, à travers un mutuel échange d'impulsions aussi enrichissant pour l'une que pour l'autre.

Parfois, comme en complément de ces mots-clé tout simples par lesquels le discours du poète s'enracine dans le quotidien, la raison prête ainsi au délire, pour un usage «détourné», jusqu'à des éléments de langages spécialisés de différentes sciences - de simples mots isolés à des tournures ou des formules entières. Le sens de ce procédé n'est évidemment pas épuisé par ce surcroît d'éclat que les formules scientifiques peuvent donner, par contraste, aux phrases ou images plus manifestement «lyriques» avec lesquelles elles voisinent. Qu'elles soient librement paraphrasées ou citées telles quelles, elles se transforment elles-mêmes, du seul fait d'être isolées de leur contexte originel, en appels et «conseils pratiques» de caractère vertigineusement décalé par rapport à leur nature première, entraînant à leur suite à la dérive des pans entiers de notre expérience du monde :

*Privé de destination tout objet devient libre, il a conquis
droit de suite et droit de préférence
(Les navires sont des meubles, 1958)*

La dérive, par rapport au paysage immédiat, est certes là encore plutôt «centripète» que «centrifuge» (pour employer à notre tour des mots savants). Ouvertures inattendues au sein d'un discours excessivement précis et, par là, refermé mieux qu'un autre sur lui-même et sur son sujet empirique, les appels qui éclosent dans les mots ne nous font chercher le dépaysement, en fait, que dans des lointains infiniment proches.

Ce texte pourrait se terminer ici; je m'en voudrais cependant, et risquerais de faillir à ce que Jehan lui-même tenait pour principal, si je n'ajoutais au moins quelques mots sur Mayoux-l'homme; sur ce qu'il fut dans la vie et dans ses échanges quotidiens avec les autres. C'est, du reste, la meilleure nouvelle de toutes que je me suis gardé ainsi pour la bonne bouche: car, si étonnant que cela puisse paraître, ce poète exceptionnel et

attachant fut aussi, en tant qu'être humain, tout à l'image de son œuvre. Infiniment généreux et disponible, mais aussi d'une rare rigueur, militant et rêveur également conséquent, capable de la plus grande tendresse comme de la plus grande «perversité», sans pitié pour la canaille mais d'une compréhension sans borne pour la faiblesse humaine, Mayoux mettait effectivement dans ses poèmes, pour commencer, le seul «merveilleux quotidien» de sa propre personne.

Il est vrai que s'il n'en était pas ainsi, sa poésie, d'une beauté trop peu artificielle pour pouvoir être fabriquée par un tricheur, ne serait jamais tout à fait ce qu'elle est. Loin de n'en constituer qu'une qualité supplémentaire, voire une sorte de vérification après coup, cette unité du poète et de son œuvre fut le fondement même de cette dernière. Jehan, en cela encore plus authentiquement surréaliste qu'un autre, ne croyait d'ailleurs guère en son génie, pas plus qu'il n'écrivait pour se donner plus de prestige, à ses propres yeux comme à ceux du lecteur. Ennemi juré de tout asservissement, il a délibérément préféré l'anonymat au pouvoir que donne l'écriture à ceux qui la pratiquent en professionnels, au prix d'une séparation plus ou moins fatale avec les autres hommes. En revanche, se rendant en quelque sorte insaisissable pour les instances officielles, il pouvait jouir au maximum de sa propre disponibilité; de sa présence autant à lui-même qu'à la vie anonyme de tous les instants, celle où exclusivement, sous le soleil changeant des matinées, sous les pas fugitifs des passants, le paysage du monde respire et se livre à nous.

C'est, à la limite, encore plutôt par discipline que Mayoux était également poète, considérant la poésie comme indispensable - au même titre que ses activités « militantes » - au plein épanouissement de ses facultés d'homme, seule chose qu'il jugeait vraiment importante. C'est certes précisément cela, avant tout, qui donne à sa poésie un caractère exemplaire...

NOTES

1. Jehan Mayoux, *Œuvres*, vol. 1-5, Ussel, td. Perralta. Ecrire à Yvonne Mayoux, 31, avenue Turgot, 19200 Ussel.

2. La sublimation du réel par la transparence d'un « langage absolu », domine, par contre, les poèmes d'Yvonne Mayoux, dont un ensemble est joint, en manière d'hommage, au second tome des *Œuvres* de Jehan. Malgré la différence de ton et d'« ambiance », on peut entre autres voir, dans nombreux parmi ces poèmes, une étonnante préfiguration, au sein même du surréalisme, des innovations de certains de ses héritiers récents (en particulier les poètes d'« Electric Generation »).

En 1920, le ministre Albert Sarraut rejette la célèbre doctrine du pacte colonial: « les colonies ne sont faites que pour la métropole ». Dans l'ordre littéraire, le Prix Goncourt est attribué en 1921 à un « véritable roman nègre »), *Batouala*, de l'antillo-guyanais René Maran; quelques années plus tard, Albert Londres et Gide dénoncent l'exploitation coloniale de l'homme en Afrique.

La rupture était-elle amorcée avec tous ceux que Nizan, dénoncerait dans *Commune* (n° 2) comme « les littérateurs dociles aux mots d'ordre de la rue Oudinot » (siège du ministère des colonies) ?

Plusieurs études critiques ont été menées ces dernières années qui commencent à éclairer la question (mais bien des textes restent à exploiter), notamment en ce qui concerne l'image du Noir dans la littérature française du premier tiers du XX^e siècle ¹.

J.-C. Blachère, quant à lui, a eu l'heureuse idée de grouper trois poètes qui, après Baudelaire et Rimbaud, ont mené leur pratique littéraire et artistique en direction des mondes noirs, avant que ne s'affirme la voix des colonisés et que ne surgissent les

* Sur le livre de J.-C. Blachère, *le Modèle nègre? Aspects littéraires du mythe primitiviste chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1981, 234 p.

conditions d'un dialogue réel entre eux et des écrivains tels qu'André Breton ou Sartre.

Le Modèle nègre s'ouvre sur quelques pages consacrées au primitivisme et spécialement à la présence des idées de Lévy-Bruhl, à l'intérêt qu'ont porté à ces idées le mouvement dada, le surréalisme, le Grand Jeu. L'influence - considérable - de Lévy-Bruhl sur les écrivains français mériterait à elle seule une étude d'envergure. Pour ne prendre qu'un exemple, dès 1906, c'est-à-dire avant la parution des *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, le futur Saint-John Perse s'intéressait de très près aux travaux du sociologue. Influence diffuse, en général, plutôt que directe: comme l'écrit J.-C. Blachère, la pensée primitiviste des groupes occidentaux « ne constitue pas un système, elle n'est pas construite en théorie philosophique, esthétique ou plus spécialement poétique » (p. 135).

En effet, le primitivisme rêvé, vécu, écrit, d'Apollinaire, Cendrars, Tzara non seulement ne suppose aucune adhésion aux thèses évolutionnistes, mais par leur situation chronologique, les trois poètes échappent - heureusement - aux vues plus ou moins métaphysiques de certains africanistes, notamment à cette « philosophie bantoue vaseuse et méphitique » du R.P. Tempels dont se gaussera Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*. Leur conception d'un noir qui s'abandonne à la joie de vivre, toute spécieuse qu'elle nous paraisse, demeure implicite et de ce fait moins irritante que les spéculations ontologiques qui devaient plus tard grever si fortement la négritude (mais Senghor s'appuiera sur *l'Anthologie nègre* de Cendrars pour affiner : « Le Nègre est un mystique », *Liberté I*, p. 71).

« Mirages » quand même que la « superbe virilité » du Dakarais d'Apollinaire, que la « haute spiritualité » du Noir chez Cendrars, ou que le « frère naïf et bon » de Tzara !

Poursuivons. Nos trois écrivains n'échappent pas à cette vision d'un Nègre, négatif photographique du Blanc, tel que R. Ménil l'a montré dans *Tracées* (Laffont, 1981), un Noir bâti « à coups de négation et de privation en référence à une même structure mythologique qui reste en place, avec le souci majeur que Blanc et Noir doivent dissembler ».

Leur projet ne vise pas à l'authenticité; il partage avec l'attitude exotique traditionnelle le défaut de prendre le Noir pour objet du Blanc, le Noir comme ressourcement artistique, comme révélateur social et politique, le Noir « pour se faire de l'âme » (comme aurait dit Barrès).

Aucun d'eux n'est anthropologue, linguiste, ou spécialiste d'art africain: leur approche reste pré-scientifique. Son défaut

majeur est l'absence de toute localisation dans l'information et la réflexion, qu'il s'agisse de sculptures nègres, de contes africains ou de transcription linguistique. Que sait-on alors sur les sculptures d'Hé? Sagesse de Picasso : «L'art nègre? Connais pas.» Dans bien des cas, le discours esthétique est en effet réduit au subjectivisme, à la notion de «belle œuvre», au souhait d'Apollinaire de voir se constituer une histoire des arts d'Afrique, et nous ne suivons pas Blachère quand il parie de recherches d'allure structuraliste, ni quand il affirme que «l'artiste européen est proche au fond des préoccupations de l'artiste africain confronté aux mêmes problèmes techniques (p. 37)», l'artiste noir (mais il n'y a pas «un» artiste noir) se distinguant à cette époque par un investissement clanique spirituel intense. Il est déjà beau que Tzara, en 1917-1918, à partir d'un rapport onirique à l'œuvre d'art africaine, parvienne à dégager ses critères esthétiques de vision, cérébralité, pureté, force, et que, sans s'attarder à la fonction symbolique ou magique, il travaille le processus d'abstraction libre dans «l'art nègre» selon la dialectique unité/chaos.

Mais, en ce qui concerne leurs textes littéraires, l'absence de références est particulièrement dommageable. Dans *l'Anthologie nègre* où Cendrars mêle des aires africaines extrêmement diverses (vingt ans plus tard *l'Anthologie des mythes légendes et contes populaires d'Amérique* de B. Péret, présentera le même défaut), Cendrars distribue son corpus selon un plan qui livre manifestement son idéologie, les limites qualitatives de ses informations, la censure qui pouvait peser sur certaines de ses sources, notamment missionnaires. Ainsi la rubrique des mythes cosmogoniques et des légendes sacrées se révèle particulièrement mince, alors que la partie consacrée à ce qu'on appelait fétichisme est hypertrophiée et composite. Blachère aurait pu ici prendre en compte l'étude de Martin Steins, *Blaise Cendrars, bilans nègres* (Archives des Lettres Modernes, 1977) qui a fait le point sur les sources de Cendrars, notamment pour les *Petits Contes nègres*, et qui mentionne le jugement réservé du folkloriste Van Gennep sur *l'Anthologie*. Car une attitude plus critique était possible: alors que la bibliographie dépouillée par Cendrars n'est pas négligeable, son *Anthologie* ne s'accompagne d'aucun commentaire, d'aucune explication sur les conditions de production et de réception de cette littérature orale africaine qui, après collecte et transcription, se retrouve réduite à un strict énoncé. Et comme les listes de mots indigènes dont l'écrivain pare les textes font plutôt figure de magasin pittoresque, ne demeure plus que la vision de Noirs simples, pleins de vitalité et de gaillardise...

La pratique de Tzara sur les vocables africains est plus élaborée; c'est la conclusion qui se dégage des *Œuvres complètes* (tome 1, éd. H. Béhar) et du travail de J.C. Blachère, soit 60 pages d'une analyse scrupuleuse à laquelle nous renvoyons le lecteur. Insistons pour notre part sur cette insertion dans le propre texte du poète, en 1916-1918, de mots « nègres » décontextualisés, dénués de signification, un matériau verbal africain appauvri, sans valeur tonale ni exploitation de la quantité des voyelles. Une parataxe pseudo-nègre qui ignore bien évidemment le rendement poétique de certaines langues africaines (cf. le parler métaphorique des *Poètes Nzakara*, éd. A. Colin, 1963), ou ce que Léopold Sédar Senghor a appelé dans *Liberté I* le « mode expéditif » du groupe Sénégal-guinéen :

*Dans le fourré pas une bête
Affreux ce fourré
Tronc d'arbre du rivage mère
Je danse ivre de plumes colorées*

Homologues des « musiques nègres » des soirées dada, avec grosse caisse mais sans kora ni balafong, ces objets linguistiques sont, comme le dit Blachère, « détournés de leur usage normal » (p. 158) et affectés d'une fonction mythique de scandale. Mais, à partir de différentes versions de poèmes de l'édition Béhar, le critique montre bien comment après 1920, Tzara renoncera à ces « concerts de voyelles »...

Jusqu'où le « modèle nègre » peut-il être considéré comme une conquête de l'esprit moderne? Un témoignage de l'esprit de dissidence? Une volonté de subversion ?

Il apparaît aujourd'hui que les trois poètes n'ont pas approché ce que le monde noir à l'époque pouvait offrir de plus neuf, ce qui commençait à bouger chez les Noirs, en particulier les Noirs de l'Empire colonial français. De là cette impression de déjà vu, de déjà entendu, sur quoi Blachère aurait pu insister. « La Boulangère et le Sénégalais » par exemple, dont Apollinaire parle en 1915, rappelle un peu trop les amours de la fleuriste et du P'tit gars de la Martinique, chantées depuis 1911 par toute la France dans une chanson célèbre de Christiné. Son Africaine aux « seins durs comme des obus » est de la même veine que ses « belles métives » (*Alcools*), ses « câpresses vagabondes », ses « chabines marronnes » (*Calligrammes*), une veine qui lui faisait apprécier le très spécial ouvrage de Effe Geache, *Une nuit d'orgie à Saint-Pierre Martinique...*

Dans les *Soupirs d'un servant de Dakar*, la prosopopée

du Noir (un artifice littéraire vieux comme la traite négrière),
dénonce les guerres tribales :

*J'ai connu l'horreur de l'ennemi qui dévaste le village
viole les femmes*

mais il faudra attendre les *Coups de pilon* d'un poète africain,
David Diop, pour que soient précisés les crimes coloniaux:

*Le Blanc a tué mon père
car mon père était fier
Le Blanc a violé ma mère
car ma mère était belle*

Quant à la solidarité affirmée par Cendrars

je voudrais être ce pauvre nègre et perdre mon temps

G. Mounin (*Présence Africaine*, n° 2, 1948) et, dans un dossier plus copieux, J.C. Blachère lui-même, montrent qu'elle est sincère mais illusoire: sympathie superficielle d'homme extraverti, ajouterons-nous, qui aime à se retrouver avec quelques bons vivants, sans ces rencontres qui auraient été significatives, par exemple entre l'auteur de *l'Anthologie nègre* et celui de *Batouala*, entre Cendrars et les Noirs des Congrès panafricains, ou du groupe martiniquais « Justice ». Significatif aussi de ces rendez-vous manqués avec l'histoire, le fait qu'en 1928, l'année de *Banjo* (grand roman d'un autre bouurlingueur, Claude Mac Kay) et alors que le militant révolutionnaire sénégalais Lamine Senghor vient de publier, avec *la Violation d'un pays*, un « conte » autrement plus actuel, en 1828, donc, Cendrars continue de recopier les récits Fân du R.P. Trilles...

Tristan Tzara lui-même reste longtemps en deçà des positions anticolonialistes conséquentes des surréalistes. Amateur et connaisseur en « art nègre », il ne se pose guère la question du pillage artistique de tout un continent (aujourd'hui encore, que l'on compare la richesse des collections américaines et européennes en œuvres d'art africaines, avec ce que peuvent présenter les musées de Dakar Conakry ou Cotonou). Sous la plume de Tzara le mot « nègre », hors de toute structure anthropologique ou politique, de projectile devient trop souvent fourre-tout.

C'est seulement à la veille des « soleils » des Indépendances africaines que le matérialisme historique fait passer le poète « de l'art nègre aux peuples noirs » selon la juste formule de Daniel Leuwers (*Europe*, juillet 1975) et qu'il écrit dans la revue communiste *Démocratie nouvelle* (n° 5) :

Il serait illusoire de croire à une continuité harmonieuse qui ferait le jeu de ceux qui préfèrent son immobilisme à la marche de l'histoire.

Plus généralement, Blachère a bien montré le caractère très problématique du « modèle nègre », expression proche du modèle intérieur surréaliste.

Posant le problème d'une éventuelle influence scripturaire, qu'il considère comme la plus importante, il mesure très honnêtement ses conclusions :

Chez Apollinaire nous n'avons soupçonné que des coïncidences... Chez Tzara les poèmes négro-phonétiques, la « primitivisation » de certains poèmes nègres montrent clairement la trace de cette conduite magique qui consiste à « faire comme » pour « être comme ». Enfin la conférence de Cendrars à Sao Paolo en 1927 met en lumière le lien établi par l'écrivain entre la « langue des sauvages » et le langage poétique moderne » (cf. 187).

A ce compte, est-ce le mot « modèle » qui convient ?

D'autres recherches : futurismes, modernisme brésilien, montrent *a contrario* qu'on pouvait atteindre une invention verbale sans passer par le détour africain. Et, ce qui est heureux, aucun « maître d'écriture » noir n'a dicté à Apollinaire, Cendrars ou Tzara un quelconque haïn-teny, ou l'équivalent d'un poème senghorien. Demeurent quelques inclusions, quelques collages, et ces *Boubous* par quoi Cendrars a écrit un des textes les plus librement inspirés à un Européen par la femme africaine.

Faute de produit, le « modèle » s'est fait production, orientation stimulante, malgré la diversité de ses niveaux. A cet égard, le travail de M. Blachère est des plus précieux dans sa scrupuleuse progression. D'autant qu'une réflexion ultérieure sur la relation surréalisme/primitivisme nous est annoncée.

NOTE

1. Léon Fanoudh Siefer, *le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française de 1800 à la Seconde Guerre mondiale*, publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nanterre, 1968, rééd. Dakar, N.E.A., 1980; Martin Steins, *Das Bild des Schwarzen in der europäischen Kolonialliteratur 1870-1918*, Thesen Verlag Frankfurt am Main, 1972; Ada Martinkus-Zemp, *le Blanc et le Noir. Essai d'une description de la vision du Noir par le Blanc dans la littérature française de l'entre-deux guerres*, Paris, Nizet, 1975; *l'Afrique littéraire*, n° 158, « Images de l'Afrique en Occident ».

DOCUMENTS

RÉPERTOIRE DES RECUEILS DE COUPURES DE PRESSE PICABIA-TZARA

Mihaela BACOU, Maryline LEDUCQ et Florence PALOU

Ce catalogue recense, par ordre alphabétique de sujets, les contenus de coupures de presse collectionnées par Francis Picabia, entre 1903 et 1927, et par Tristan Tzara, entre 1916 et 1933. Les références renvoient aux recueils de ces coupures conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

L'ordre chronologique remplace l'ordre alphabétique sous les vedettes Exposition, Manifestation, Enquête.

Les intitulés des revues, des périodiques, et des œuvres, sont en italiques.

Outre le classement par matières, on a introduit dans cette nomenclature, à leur place dans l'ordre alphabétique, quelques noms d'auteurs, en italiques, qui ont été retenus en raison de l'importance des personnalités citées.

ACCORD, Publication, annonce
TZR XIb 86

ACTION, Publication, annonce
TZR II 142, PCB II 54, 57

ACT/ON Critique
TZR Gamma 21

APOLLINAIRE Guillaume

Pour notation conforme: A la Section d'Or: c'est ce soir que les
peintres cubistes inaugurent leur exposition, 1912
PCB 1 103

- La Critique des Poètes, 1914, mai
 PCB 1 197-198
 La Névrose de l'art moderne, 1914, août
 PCB 1 192
- APOLLINAIRE Guillaume
 Conférence (« L'Ecartèlement du Cubisme », 1912, oct.
 PCB 1 98
Les Peintres nouveaux, direction, 1912
 PCB 1 94
 « Méditations esthétiques des peintres cubistes », 1913
 PCB 1 183-184
 Hommage, *Sic*, 1919, mars
 PCB 1 231-235
 Critique, 1923, déc.
 PCB X 484-485
Apollinaire par A. Billy, Critique, 1923
 TZR XIa 56
 Souvenirs
 PCB XI 125-126
 Hommage, *L'Esprit nouveau*, n° spécial, 1924, nov.
 PCB X 417
- ARAGON Louis
 «La Vie littéraire, manifestation de la rue de Puteaux », s. 1,
 1921, janv.
 PCB IV 199-200
 «A quoi pensez-vous? », *Les Ecrits*, 1921, sept.
 TZR VIII 872
- ARAGON Louis
 « Lettre ouverte à Jacques Rivière », *Paris-Journal*, 1923
 PCB X 6
 « Une figure bien parisienne: Monsieur Maurice Martin du
 Gard », *Paris-Journal*, 1923, avril
 PCB X 17
- ARAGON Louis, BRETON André, ELUARD Paul
 (« L'autréamont envers et contre tout »
 PCB XII 128-129-130
- ARAGON Louis, BRETON André, SOUPAULT Philippe
 « Solidarité » (Pierre Reverdy, le Prix du Nouveau Monde)
 PCB X 305
- ARAGON Louis
 TZR Gamma 178, TZR VII 540 638 752
Anicet, annonce, [1921], août
 TZR VIII 807
Anicet, critique
 PCB IV 385, 520
Feu de joie, critique
 TZR Alpha 198, PCB V 133
 Aragon Louis / Picabia Francis voir Picabia / Aragon
- ARCHIPENKO Alexandre
 Sculpture, critique
 TZR III 135

ART CONTEMPORAIN (L'), Publication, annonce, 1929
 TZR XIII 67

ART, Etats-Unis
 TZR XIIc 93

ART MECANIQUE
 TZR III 77

ART NEGRE
 TZR XIIc 96-97-98-99, 104, PCB VIII, 109, PCB X 169

ART NOUVEAU, Allemagne
 TZR Ic 1

ART NOUVEAU, Russie
 TZR III 121 129

AVENTURE
 Critique
 TZR IX 23 24 27 38 39 61 77 98 141
 Publication, annonce, 1921, nov.
 TZR VIII 913 PCB VIII 24
 Réputation, annonce, 1922, mars
 PCB VIII 259 262 270

BAADER
 Candidature
 TZR Ic 38 39 41 43 56
 Mort fictive
 TZR IV 239 240 244 264 247 250 TZR II 22 23

BALLETS RUSSES
 PCB IV 1424 83 PCB X 88 PCB XII 218 TZR XI 76 90 96-7

BALLETS SUEDOIS
 PCB X 170 326 346 347 349 415 428 431 463 464 492 519 519-26
 PCB XI 5 8 9 10 11 12 14 15 17 20 22 23 26 27 28 30 33 35
 36 39 41 44 46 47 49 50-2 54 55 61 63 67 68 70 73 76 79 91 95
 97 98 102 107 113 114 117 120 124 125 127 128 130 135 136
 144 145 146 152 155 158

LE BŒUF SUR LE TOIT
 Inauguration, Paris, 1922
 PCB VIII 282 322
 Soirées, 1924, avril
 TZR XIb 7 8
 Soirées, 1933
 TZR XIVd 34 52

BRAQUE Georges, **PICASSO** Pablo, **SEVERINI** Gino, Exposition,
 1920
 TZR III 170

BRETON *André*
 « Dada n'est pas mort, prenez garde à votre pardessus »,
 [1920-21]
 PCB IV 71
 « Pour Dada », *N. R.;F.*, 1920, juin
 PCB VI 206
 « Après Dada », *Comoedia*, 1922, mars
 PCB VIII 341

- « Lâchez tout », *Littérature*, 1922, avril
PCB VIII 476
- « Vacances d'artistes », *Littérature*, 1922, oct.
PCB VIII 694
- « Mille et mille fois » [Poème dédié à Francis Picabia, 1923-24]
PCB X 140 144
- BRETON André, ARAGON Louis, ELUARD Paul
« Lautréamont envers et contre tout »
PCB XII 128 129
- BRETON André, ARAGON Louis, SOUPAULT Philippe
« Solidarité » [Avec Pierre Reverdy pour l'attribution du Prix
du Nouveau Monde], 1924
PCB X 305
- BRETON André
Conférence, Barcelone, 1922, nov.
PCB IX 36
Breton / Eluard / Tzara
TZR XIVe 28
Iconographie, Picabia, portrait
PCB II 180
Manifeste (Second) surréaliste, critique
TZR XIVa 16
Les Pas perdus, annonce, 1924, mars
PCB X 249 251
Breton / Rolland de Renéville André, Manifeste (Second) surréa-
liste, correspondance
TZR XIVe 38
Breton / Soupault, *Les Champs magnétiques*, critique
TZR IV 274 406
Surréalisme
PCB X 392
Breton / Tzara
TZR VIII 928
Les Vases communicants, annonce, 1933
TZR XIVd 30-31
Breton / Vitrac, entretiens
TZR XIa 57
- CAHIERS DU SUD, Critique
PCB XII 145 TZR XIVa 17 24
- CANNIBALE, Critique
TZR Gamma 1 39 92 118 119 TZR Bêta 54
- CANNIBALE, Publication, annonce, 1920
PCB II 32 189 204 235 250 269 288 313 315
TZR III 40 TZR IV 274 287 325
- CENDRARS Blaise
TZR VIII 1049
- CENDRARS Blaise, *Kodak*, annonce
PCB X 306
- CHARLOT, Charlie Chaplin dit, Dada
PCB V 7 14 20 292
TZR Alpha 44 45 47 48 50 53 57 75

- CHENAL Marthe, Vacances
TZR VIII 786 788 822 899
- CHIARA DI LUNA, Dada
TZR V 95 160 TZR VIII 788
- CHIARA DI LUNA, Exposition, Vienne, 1921, août
TZR VIII 788
- CHIARA DI LUNA, Exposition, Lyon, 1922, avril
TZR Xb 127
- CHIRICO Giorgio de, Surréalistes
TZR XIIb 72
- CLAIR René, PICABIA Francis, *Cinéskech*, Théâtre des Champs-Élysées, 1924, déc.
PCB XI 1 2 6 17 1922 24 26 33 34 36 37 38 39 41 4243 45 47 48
52 84
PCB XII 22 84
- CLAIR René, PICABIA Francis, *Entracte*, Théâtre des Champs-Élysées, 1924
PCB X 319 323 332 374 376 406 509 510 511 512 513 514
PCB XI 11 12 18 32 63 64 68 69 84 91 94 95 99 101 102 104
PCB XII 19 42 43 48 54 56 93 98 116 120 127 138 145 146
148 157 175 180 198 215 217 232 237 246 262 323 329 330
348 403 418 426 452 453 470
PCB XIII 1 2 4 9-15 20 22 30 35 36 39 44 46 49-55 61 64 66
68 70 74 76 79 90 91 97 98 102 103 106 114 117 118 120 124
125 127 128 130 135 136 144-6 152 155 158
- COCTEAU Jean
« Carte blanche (19) Jazz-Band », *Paris-Midi*, 1919, août
PCB 1 253
« Les articles qui m'assimilent au Dadaïsme m'amusement beaucoup », *Le Coq* n° 1, 1920, mai
PCB II 149
« Autour de La Fresnaye », *l'Esprit nouveau*, 1920
PCB IV 323 324
« Parade », *Comoedia*, 1920, déc.
PCB IV 23 24
« La Reprise de *Parade* », *Paris-Midi*, 1920, déc.
PCB IV 25 39
« Réponses » [sur le Prix du Nouveau Monde], *Paris-Journal*, 1924, juin
TZR XI 79
- COCTEAU Jean
Cocteau, Dada
PCB II 224 256 259 327 328 339 377 PCB III 32
PCB IV 23 24 25 266 463 TZR Gamma 84 88 100 130 197
Généralités
PCB XII 504 505 PCB X 125 TZR IX 10 11 14 81 84
TZR X 165 TZR VIII 789 862 1004 TZR Alpha 194
TZR XIe 28
Les Mariés de la Tour Eiffel, Critique
TZR V 67 143 TZR VII 615 621 626 627 641 645 670 705 710
La poésie contemporaine, enquête des *Annales*, 1922, juin
PCB VIII 103 110 119

Parade, critique
 TZR V 2 53 59 60 TZR IV 379 380
 Cocteau Jean / Picabia Francis
 PCB XII 282
Le Potomak, l'Ere nouvelle, 1922, mars
 PCB VIII 263
COQ (LE), publication, annonce, 1920
 PCB II 242 TZR IV 418 TZR Gamma 100
CŒUR A BARBE (LE), Annonce, 1922, avril
 TZR X 118 119 120 123 195 TZR Xia 39 40 41
CŒUR A BARBE (LE), Critique, 1922
 TZR X 131 133 141 146
CŒUR A GAZ (LE), Représentation
 TZR VII 689 702
CREVEL René
 « Après Dada », *Nouvelles littéraires*, 1924, fév.
 TZR XI 10
 « Mouchoir de nuages », *Nouvelles littéraires*, 1924
 TZR XI 63
 « Voici... Joseph Delteil », *Nouvelles littéraires*, 1924, nov.
 TZR XI 104
 « Voici... Marcel Arland », *Nouvelles littéraires*, 1924, nov.
 TZR XI 107
 « Voici... Tristan Tzara et ses souvenirs s'Ur Dada », *Nouvelles littéraires*, 1924, oct.
 PCB X 402 403
 « Le Réalisme, voilà l'ennemi », annonce, 1928
 TZR XIIc 72
 « Tristan Tzara, Antitête », plaquette [1933 ?]
 TZR XIVd 61
 CROTTI Jean, Exposition, 1921, avril
 PCB IV 484
 CUBISME
 Cubisme / Dadaïsme
 PCB V 55 56 60 250 TZR VII 571 TZR V 28 203
 TZR IXb 16 TZR Alpha 185 192 198 223 226
 Cubisme / Dadaïsme, rupture
 TZR Alpha 128 130 136 137 164 189 191 244 TZR Bêta 4 14
 Début
 TZR III 17 126 PCB 1 98 102 103
 Décoration, Drogheda (comtesse de), 1914
 PCB 1 189
 Enquête : « Le Cubisme est-il vraiment mort? »
 PCB VIII 486
 Cubisme / Futurisme
 PCB VI 512
Littérature
 TZR Alpha 42 43
 Mode
 PCB 1 191
 Cubisme / Surréalisme
 PCB XII 384-95

Xénophobie
 PCB VIII 80

DADA

Allemagne, peinture
 TZR XIVe 92

Aphorismes
 TZR Alpha 22 28 114 TZR Bêta 6 68 TZR Gamma 120 200
 PCB VI 8

Architecture
 TZR X 193

Bourgeoisie
 TZR III 33 52

Caricaturistes
 TZR VII 599 627 634 669 TZR VIII 921 940 966 978 981 983
 1001 1011 1013 1038 PCB V 281 345 PCB VII 172
 PCB VI 438 571 PCB II 361 TZR Alpha 86 108 124
 TZR Bêta 42 44 57 80 91 107 119 120 129 182 194 233
 TZR IXb 74 TZR X 224

Chansonniers
 TZR Gamma 1 15 24 51 75 95 100 PCB II 27 55 75 76 77 187
 PCB IV 333 PCB V 371 388 392 394 401 414 447 468
 PCB VI 422 454 TZR III 49

Cinéma
 PCB II 146281 282283 284 TZR V 149 164 TZR X 178
 Voir aussi OLAIR (René)

Congrès, Genève, 1919-20
 TZR II 144 176 179 180 181 188 PCB V 236
 TZR III 7 11 13 36

Congrès, Paris, 1920
 TZR IV 321

Congrès, Zurich, [1920]
 TZR Alpha 26 111

Congrès, Paris, 1922
 TZR VII 543 554 PCB VIII 89 90 91 246 344 375 390

Criminalité
 PCB VIII 318

Cubisme: Voir Cubisme / Dadaïsme

Cuisine
 PCB VI 295 483 TZR VII 701 TZR VIII 890

Danse
 TZR V 274 275 291 TZR IX 46 TZR III 100
 PCB IV 397 430 509 524 542 PCB XII 4

Décadence
 PCB VI 25 42 48 89 354 PCB VIII 131 141

Définition
 PCB I 232 243 259
 PCB II 2-11 14-19 28 29 31 32 38-46 50 59 67 77 85 102 146
 173-78 182 185 190 192 194 197 199 206 208 211 212 216 217
 230 233 234 238 239 261 263-66 272 278 280 286 289 305-8 317
 326 345 348 354 355 358 363 375-77
 PCB IV 92 94 95 98 99 102 103 145 157-65 168 183-88 191 245
 270 273 288 290 291 383-85 427 446 452 459 486-90 502 505
 528 537 539 547 576 590 591 599 600 601
 PCB V 6 20 31 40 43 51 72 76 89 90 91 95 96 98 99 105 109

- 129 132 141 150-1 153-4 162 176 182 185 190-1 196 216 218 224
 230 231 232 243 246 249 253 265 270 278 293 385 390 391 398
 437 484 485 493
 PCB VI 48 94 301 475 561
 TZR Alpha 29 53 65 69 165 176 205 222 229
- Destruction de l'Art
 PCB VI 103 TZR VI 398 TZR VII 538 549 586 613 650
 TZR IXa 1068 1069
- Drogue
 TZR VIII 826
- Enquête
- Enquête de *Littérature*: « Pourquoi écrivez-vous? », 1920
 PCB V 416 475 TZR Alpha 83 107
- Enquête de *Littérature*: « Les premiers et les derniers », résultats, 1921, mars
 PCB IV 540 546
- Enquête de *l'Esprit nouveau*: « Faut-il brûler le Louvre? », 1921, mars
 PCB VII 14
- Enquête de *l'Œuf dur*: « Quel est le plus pompier des littérateurs actuels? », 1921, avril
 PCB IV 341 342 456 457 525 PCB VII 14 TZR VII 983
 TZR VI 336 378
- Enquête: « Les intellectuels doivent-ils se battre? », 1921, mai
 PCB IV 470
- Enquête: « Faut-il fusiller les dadaïstes? », 1921
 PCB IV 307 308 318 324 336 352 353 376 389 393 408 409 416
 424 427 439 440 445 446 483 484 501 519 520 531 548 556 557 582
 PCB V 92 PCB VII 14 69 115 120
 TZR V 203 206 220 227 231 236 238 244 259 281 282
 TZR VI 307 309 312 316 321 340 351 354 371 375-78 382-86
 388 391 498 504 506 523-26
 TZR VII 542 590 651 684 755
- Enquête du *Figaro*: « Tendances de la jeune poésie », 1922
 TZR X 134 135 143 144 145 151 152 166 167 169 170 186 187
- Enquête du *Journal des poètes*: « Un poème incohérent peut-il être beau? », 1931-32
 TZR XIVb 1 TZR XIVc 4
- Féminisme
 TZR IX 45
- Folie
 PCB V 286 295 TZR VIII 1023 TZR IX 63 64
- Futurisme: Voir Futurisme / Dadaïsme
- Guerre
 PCB V 353 360 405 TZR XIVc 58 59
- Affaire Kropinz, 1921, avril
 TZR VI 334 338
- Manifestation
- Soirée Dada, Zürich, 1919, avril
 PCB I 236
- Conférence, 1^{er} Vendredi de *Littérature*, Paris, 1920, janv.
 PCB III 58 60 61 62 64 65 67 92
 TZR Alpha 22 24 26 29 30 31 32

Matinée du mouvement Dada, Salon des Indépendants, 1920,
 5 fév.
 PCB V 70 71
 TZR Alpha 50-57 60 61 63 64 72 75 79 81 82 84 94 95 96 100
 150 176
 Conférence, Chapelle St-Antoine de Padoue, Paris, 1920, 8 fév.
 PCB V 23 25 40 106
 Soirée Dada, université populaire du Faubourg St-Antoine, Paris,
 1920, fév.
 PCB V 26 27 36 92
 Bal Dada, invitation, Salle communale, Plainpalais, 1920, 5 mars
 PCB V 110
 Manifestation Dada au théâtre de l'Œuvre, Salle Berlioz, Paris,
 1920, 27 mars
 PCB V 170 171 188 194 197 199 211 212 215 227 260 332 333
 451 235 259 262 252 465 475 479
 TZR Alpha 245 246 247 257 258 260 262 263 265 266 267 269 271
 TZR Bêta 1 13 14 15 23 TZR IV 410
 Montmartre, élections, 1920, 11 avril
 PCB II 60 76 245 364
 PCB V 137 140 144 145 157 165 166 169 173 175 176 181 182
 185 200 204 205 254 271 275 282 289 293 295 300 303 308 311
 312 315 319 321 334 346 395 444 479
 PCB VI 16 TZR III 21 28 47
 TZR Alpha 184 191 223 225 236 237 238 239 240 241 243 245
 249 250 255 256 264 266 271
 TZR Bêta 13 42 68 70 71 75 77 78 79 82 83
 Dada à Paris, Salle Gaveau, 1920, mai
 PCB II 2 69 86 116 123 128 140 141 142 143 150 162 163 166-8
 171 179 191 195 210 213 225 231 232 241-44 247 251-56 259 265
 269 274 277 279 285 290 292 298 301 302 319 320 323 337 338
 342 343 346 349 351 356 372 376 377
 PCB VI 2 14 114 162 179 321 TZR VII 703
 TZR III 59 60 63 TZR IV 308 359
 TZR Gamma 47 49 51 52 54 56 57 60-66 68 69 73-77 79 84-6
 90-92 96-9 100 102-4 109 110 113 114 117 120 125 126 129 139 187
 222 223
 Montmartre, statue d'Elzévir Médéric Sténophase du Tertre par
 Jean Levet, inauguration, 1920, juin
 PCB II 291
 Dada, Jazz-Band, 1920
 TZR III 185 193 203
 TZR IV 348 349 350 358 369 371 373 381 382
 Moréas, tombe, manifestation, 1920, juil.
 PCB VI 86 95 495
 Pèlerinage Dada à St Julien le Pauvre, Paris, 1921, avril
 PCB IV 336 349 350 352 353 361 376 379 403 425 424
 TZR VI 314 316-24 329 331 335 337 345 355 356 358 367 410
 Barrès, procès, salle des Sociétés Savantes, Paris, 1921, mai
 PCB IV 460 461 504 505 509 519 548 549 552 553 555 581 583
 584 587 591
 PCB VII 2 5 8 9 13 14 44 58 63 73 81 114 121 158
 TZR VI 425-30 432 435 441 442 445 446 448 452 455 460 466 469
 472 475 480 496-8 505

TZR VII 591 599 604 615
 TZR VIII 851
 Soirées Dada, 1921, mai
 TZR V 29 TZR VI 489 490 492 499 TZR VII 597
 Conférence, Galerie Montaigne, Paris, 1921, 18 juin
 PCB VII 161 172 177 181 PCB IV 596
 TZR VII 598 601 608 610 611 625 627 631 645 655
 Rue de Puteaux, manifestation, 1921
 TZR V 133
 Réveillon cacodylate, Paris, 1921, déc.
 PCB VIII 88 107 112
 Montmartre, république, 1922
 TZR IX 4 7 133
 La Cigale, Soirées de Paris, 1921
 TZR VI 489 490 492 499 TZR VIII 884 886 894 895-96
 La Cigale, Soirées de Paris, 1924, avril
 TZR XIb 21 22 27 28 30 34-40 41-49 50-62 54 55 57-65 68 69 73 75
 77 81-83 85 93 95 98
 Théâtre Michel, 1925
 TZR XIc 31 TZR XIII 95
 Montmartre, élections, 1929
 TZR XIII 7

 Manifestes
 PCB II 209 PCB IV 106 107 PCB VIO1 108 TZR V 123
 TZR VI 389 TZR II 67 68 71 73 74 78 80 81 82 101
 Mécénat
 TZR VI 536
 Mode
 PCB VI 71 168 169 PCB VIII 288 PCB XII 219
 TZR V 138 168 191 219 TZR VII 728 743 TZR VIII 806-7
 TZR VIII 909 TZR XIc 25 TZR X 189 TZR IX 74
 TZR XIVa 28 TZR Alpha 161 TZR Gamma 86
 Mort
 PCB VIII 9 13 14 103
 TZR VIII 1035 1036 1040 1042 1047 1056 1058 1081
 TZR IX 7 61 82 93 190
 Musique
 TZR V 220 TZR VIII 985 1026 1066
 Mystification
 PCB VI 81 313
 Nobel (Prix), 1918
 TZR Ic 30-2 36
 Nihilisme
 PCB IV 453 PCB VI 333
 Nouveaux riches
 PCB VI 226
 Opinion
Billy André, «Dada»
 PCB V 377
Faure-Favier Louise, «Dada»
 PCB II 54-73 87-100 106-112
Flake Otto, «Prognose des Dadaismus»
 PCB IV 33-37

Forges J. de, « Le Mouvement Dada »
 PCB V 398
Gleizes Albert, « L'Affaire Dada »
 PCB II 14-16 21 22 25 26
Gomez-Carillo E., « El Dadaismo ha muerto »
 PCB V 400
Huelsensbeck Richard, « Dadaismus im Leben und in der Kunst »
 TZR Ic 4
 « Der Dadaismus »
 TZR XIIc 101
Lichtenberger A., « Hugo et Dada »
 PCB IV 202
 « Dada et Gaga »
 PCB IV 182
Lozano, « El Movimiento Dada »
 PCB IV 92 94 95 98 99 102 103
Matthias L., « Uber Dadaismus »
 PCB IV 26-32
Rachilde, « Le sourire silencieux »
 PCB V 251 260 260 322 326 PCB IV 390 466 582
Torre Guillermo de, « El Vortice dadaista »
 PCB IV 359 360 363 364 367 368 381 382 387 388 391 392 395 396
 399 400 413 414 417 418 422
Varagnac, « Dada »
 PCB V 296 298
 Origine
 TZR VII 558 TZR Alpha 195 197 TZR Bêta 2 3 23 27 50 55
 TZR Gamma 60 141 142 150 151 160 163 173 175 218
 PCB VI 6 8 45 59 120 122 290 297
 Origine, Molière
 TZR IX 21 57 71
 Origine, Lautréamont
 PCB VI 558 TZR XIVa 49
 Parodie
 Mouvement Fada
 PCB V 62 TZR Alpha 81 82
 Mouvement Gaga
 PCB II 57 292 PCB III 69 PCB V 395 442 468 TZR VIII 820
 TZR Alpha 115 116 TZR Gamma 14 51 154
 Mouvement Nounou
 PCB VI 422 465
 Mouvement Tabu
 PCB VIII 67 151 615 TZR VIII 990 TZR IX 44 54
 Mouvement Toutou
 PCB II 117 120 299 366 PCB VI 18 236
 TZR Gamma 8 9 150 178 212 224 232
 Pastiche
 PCB VII 14
 Poème, critique
 TZR VII 641 651 682 687 TZR VIII 833 836
 Propagation
 Belgique
 PCB V 452
 Berlin
 PCB II 346 TZR V 79 87 136 138 142 TZR VII 601 609

TZR VII 610 622 TZR Ie 6-12 20 TZR III 1 79 78 162
 TZR II 32-35 39 42 43 48 54 55 64 132 134 138-9 145 163 166-170
 172 174
 Chemnitz
 TZR III 155 176 179 181 182 204
 Genève
 PCB V 30 63 83 106 122 207 TZR Alpha 108 111 113 150 155
 156 168 195 230
 Hanovre
 TZR III 3 6
 Hollande
 TZR XIa 20 29
 Italie
 TZR XIII 57
 Japon
 TZR XIIc 67
 Leipzig
 PCB III 98
 Londres
 TZR IV 228
 Lyon
 PCB IV 466 494 TZR V 272
 Montparnasse
 PCB IV 369 TZR XIIc 77 90 TZR XIII 68 107 138 139
 TZR XIVc 35
 Osijek
 TZR XIIc 68-69
 Prague
 PCB V 137 383 TZR II 119
 Saint-Germain des Prés
 TZR XIVc 27
 Suisse
 PCB V 481
 Weimar
 TZR II 102-5 107 108 112 116 118
 Zürich
 TZR II 24 25 27-31 40 44 49 55 59 65 66 TZR Ia 1
 Théâtre Psychique
 TZR III 551 553
 Xénophobie
 PCB IV 175 421 529 531 PCB XII 246 303 PCB VIII 122
 PCB V 10 26 30 36 236 238 242 252 283 301 303 325 346 369
 374 381 382 383 387 434 476
 TZR V 28 47 57 TZR VI 390 445 491 505 537 TZR Bêta 64
 TZR VII 540 610 713 TZR VIII 853 886 TZR IX 49
 TZR X 182 185 TZR Alpha 222 192 258
 DADA, nOS 4 5, Publication, annonce, 1919, nov.
 PCB IV 37
 DADA-ALMANACH, Publication, annonce, 1916-20
 PCB II 359 TZR Ia 5
 DADAPHONE, Publication, annonce
 PCB II 288 TZR Bêta 46 TZR III 40
 TZR IV 274 287 325

DALI Salvador, GASCH Montanya, Manifeste, 1928
 TZR XIIc 59

D'ANNUNZIO Gabriele, Dada, 1919
 TZR II 132 133 135 137

DECORATIVISME
 TZR IV 431

DELTEIL Joseph, «La Révolution de l'œil»
 PCB XI 94

DELTEIL Joseph
Choléra, critique
 TZR XIa 53
 Surréalisme
 TZR XIe 27

DERAIN André, «Jacques-Emile Blanche»
 PCB X 281

DERMEE Paul
 « Vernissage au whisky Picabia », *La Vie des lettres*, 1921, avril
 PCB IV 516-8
 « Apollinaire assassiné », *Interventions*, 1923, déc.
 PCB X 484 485
 « Pour en finir avec le Surréalisme », fragments, *Le Mouvement accéléré*, 1924, nov.
 PCB XI 83

DERMEE / OZENFANT / JEANNERET, Procès, 1923
 TZR XIa 36

DES, Critique, 1922
 TZR X 137 140 158

DES, Publication, annonce, 1920, juin
 TZR IX 100 TZR X 112

DESNOS Robert, « Francis Picabia »
 PCB X 213

Dd H2 04, Publication, annonce, 1920, juin
 PCB II 288

DIVISIONNISME
 PCB IV 240 248

DUCHAMP Suzanne, CROTTI Jean
 PCB XII 272

DUNCAN Isadora, Nécrologie, 1927, sept.
 PCB XII 587

ECHANGES, Publication, annonce, 1920
 TZR III 4

EINFACH KLASSICH, Représentation, 1919, déc.
 TZR II 183

DER EINZIGE, 1919
 TZR II 151

ELUARD Paul, *ARAGON Louis*, *BRETON André*
 « Lautréamont envers et contre tout »
 PCB XII 128 129 130

ELUARD Paul
Les Animaux et leurs hommes, annonce [1920]
 TZR Alpha 149 165 191 260
 Eluard Paul/Breton André/ Tzara Tristan
 TZR XIVE 28
Comme deux gouttes d'eau, annonce, 1933
 TZR XIVd 22 31
 Conférence, Tunis, 1921, janv.
 PCB 151 176 311
 Dada
 TZR V 26 32 47 239
Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves, Critique,
 1921
 PCB IV 340 TZR VII 704
 ERNST Max, Exposition, Paris, Galerie « Au sans pareil », 1921
 PCB IV 404 415 419 424 430 443 444 459 463 473 474 508 519
 539 587
 PCB VII 21 31
ESPRIT NOUVEAU (L'), Reparution, annonce
 PCB XII 147
 EUROPE, Etats-Unis, influence
 TZR XII 60 61
 EXPOSITIONS COLLECTIVES
Amsterdam, 1926, mai, salon du cercle « les Indépendants»
 PCB XII 218
Anvers, 1920, août, cubisme
 PCB VI 346
Cologne, 1920, mai, dada
 PCB V 486
Genève, 1920, décembre, art moderne international
 PCB IV 239
Grenoble, 1926, juillet, salon
 PCB XII 262
Marseille [1926?]
 PCB XII 206
New York
 1913, mars-avril, art moderne international, « Lexington Avenue»
 PCB I 106 109-110 112 115-121 182 161 164
 1915-1916, France, art, évolution, « Modern Gallery »
 PCB I 205 206 209 210 211 212 216 217 218 219
 1919, avril-mai, France, art, évolution, « Arden Gallery »
 PCB I 244-246
 1920, mai, France, art, évolution, « 19 East Forthly seventh
 street»
 PCB II 297 PCB VI 289
 1921, Art moderne, Metropolitan Museum
 PCB IV 491
 1926, janvier, cubisme
 PCB XII 137-138 145
 1926, Art moderne
 PCB XII 219 247
Nice, 1927, mars, France, art moderne

PCB XII 117 403 421 423-424 474
Paris
 1899, 1903-1904, Salon des Indépendants, Grand Palais
 PCB 1 5
 1903, Salon d'Automne, Grand Palais
 PCB 1 4 5
 1905, Salon d'Automne, Grand Palais
 PCB 1 22 24-25
 1912, Salon des Indépendants
 PCB 1 91 93
 1913, Salon d'Automne
 PCB 1 184 185 186 187
 1913, Salon des Indépendants
 PCB 1 182 183
 1914, Salon des Indépendants
 PCB 1 189-192
 1919, Salon d'Automne
 PCB 1 259-262 265 271-277 PCB III 17 18 20-22 40 49
 1920, février, salon Neri
 TZR Alpha 78-79 83 87 108 114 160 164 172
 1920, Salon des Indépendants
 PCB II 209-210 214-215 218-219 PCB III 59 61 74-75 78-79
 82 84 85 89 93 96-97 PCB V 7, 11-19 22 24 26 37-39 43 47-51
 53-54 60 63 75 77-78 88-89 177-180 182-183 208-211 218-219 225-226
 227 408 410 420 497
 1920, mars, Section d'or, Galerie La Boétie
 PCB V 92 118 127 133 148
 1920, juillet, «La Jeune peinture française », Galerie Manzi
 PCB VI 189 481
 1920, Salon d'Automne, Grand Palais
 PCB IV 4 8 42 53 229 236 PCB V 266 PCB VI 379 382-383
 386-7 390 418 421 427 429 433-434 442 451 458 484 493 524
 536 547 549 552-553 557 572 583 586 588 602 TZR IV 238
 247-249 255 260 266-271 284 286 289-290 292
 1920, déc., 14^e Salon de l'Ecole française
 TZR IV 389
 1920, Salon des Artistes français
 PCB V 471
 1921, Salon des Indépendants, Grand Palais
 PCB IV 119 127 130 150 151 153 156 165 170 176 194 197 202
 212 213 215 219 221 222 269 273 274 278 287 294 297 312-17
 328 361 370 492
 TZR V 64 74 80 81 83 84 85 94 110 112 113-115 118 119 121 139
 144 151 152 169 176 186 197 202 207 211 269 280 289
 TZR VI 378
 1921, avril, Salon de la Nationale
 TZR VI 315 330 336 344 350 368
 1921, mai, Dada, galerie « Au Sans-Pareil »
 TZR VI 398 400 402 403 406 407 408 409 413 418 423 432
 1921, Salon d'Automne, Grand Palais
 PCB VIII 5 6 9 10 11 18 29 48 68-70 75-88 103
 TZR VIII 880 881 886 915 917 918 921 922 923 924 926 927 934-37
 940 942 944-46 951 952 954 955 957-59 961 963 964 967 968 972
 974 978-81 983-989 1001 1005 1011 1013 1026 1027 1030 1051

1921, Salon des Artistes français
 TZR VII 562 PCB IV 428
 1921, Dada, Galerie Montaigne
 PCB IV 596 PCB VII 51-72 92 96 99 100 122 145
 TZR VII 549 552 553 557 561-63 569 572 577-80 583 584 593
 603-5 622 667 678 681 688
 TZR VIII 802
 1920-21, Expositions, bilan
 PCB VIII 41
 1922, Salon des Indépendants, Grand Palais
 PCB VIII 14 118 200 202 206 215 216 218 219 225 226 230
 240 253 254 273 280 326 332 335 340 354 374 396 408 541
 1922, Salon des Indépendants, règlement d'exposition
 PCB VIII 57
 1922, Salon d'Automne, Grand Palais
 PCB VIII 754 757 760 762 764
 PCB IX 39 10 12 47 78 85 88 120
 1923, Salon des Indépendants, Grand Palais
 PCB IX 59 96 115 119 123 127 PCB X 87
 1923, Salon d'Automne, Grand Palais
 PCB X 87 136 145 147 149 150 158 160 163 172 184 287
 TZR XIa 3 48
 1924, Salon des Indépendants, Grand Palais
 PCB X 203 206 215 220 221 236 239 242 243 251 268 269
 1926, mai, Art décoratif, Galerie Barbazanges
 PCB XII 195 206
 1926, Surréalisme, Galerie Surréaliste
 PCB XII 205 250 269 372 373 458 474
 1927, mars, Art décoratif moderne
 PCB XII 416
 1927, Surréalisme, Galerie Surréaliste
 PCB XII 505 538 540
 1927, Journaux
 PCB XII 452
 1930, Art d'Afrique et d'Océanie, Théâtre Pigalle
 TZR XIVa 19 20 21 25 29 30 32 34 37 38 40 41 44 45 50 52
 53 55 56 64 89
 1932, juin, Bronzes et Ivoires du Bénin, Trocadéro
 TZR XIVc 36
 1933, juin, Surréalisme, Galerie Pierre Colle
 TZR XIVd 43
 1933, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet
 TZR XIVd 50
Philadelphie, 1916, mai, Art moderne
 PCB I 220
Rome, 1921, Dada
 TZR VI 256 260 318 331 339 341 345 371 392
Rouen, 1920, avril
 PCB V 413
Santa-Fé de Bogota, 1922, juin, France, Art moderne [exposition
 organisée par la Société d'expansion économique pour la
 Colombie]
 PCB VIII 570 579 582 599

LES FEUILLES LIBRES

Critique

TZR Xia 6 14 TZR X1b 5

Publication, annonce

TZR Xia 37 38 42

FOUS, Peintures et dessins

TZR XIIc 11 18

FRANCE Anatole

Pamphlet « Un cadavre », 1924

PCB X 515

Pamphlet «Un cadavre », critique

PCB X 411

FUTURISME

Généralités

PCB IV 247 539 552 553 PCB V 323 327 PCB VI 267 310 469 476

PCB IX 73-6 PCB XII 50

TZR Bêta 94 95 TZR III 31 144 217

Bruiteurs, concert, Théâtre des Champs-Élysées, 1921, mai

TZR VII 622 625 634 643 645 TZR VIII 721 758 868

Futurisme / Dadaïsme

PCB VI 357 TZR V 44 46 49 50-3 57 58 60 61

TZR VI 420 TZR VII 566 TZR VIII 907 1041

TZR Bêta 84

Futurisme / Dadaïsme / Cubisme

PCB VI 512

Russie, 1914

PCB I 191 192

Futurisme /Tactilisme

TZR X1c 31

GALLIEN Antoine-Pierre, Exposition, Paris, Galerie Caméléon, 1922,
janv.

PCB VIII 110 170

GERMAIN A., *De Proust à Dada*, Critique

TZR X1c 12

GIDE André, *Dada*, N.R.F. n° 79, 1919, avril

PCB V 445 446 449 450 453

GIDE André, *Dada*, critique

PCB II 293 294 295 298 PCB IV 9-12 112 113

PCB VI 206

GIDE André, *Dada*

TZR Gamma 5 13 79 86 128 129 TZR XI 50

GLEIZES Albert

« La Peinture moderne », 391, 1917, juin

PCB I 250 257

«L'Affaire Dada », *Action*, 1920, avril

PCB II 14 15 16 21 22 25 26

GOLL Ivan, *Anthologie mondiale de la Poésie*, critique, 1923

TZR Xia 24

GRIS Juan, Nécrologie, *L'Art vivant*, 1927, juin

PCB XII 476

HERTZ Henri, Dada
 TZR VIII 933

HOFFMEISTER A., Galerie d'Art contemporain
 TZR XIIc 91

HUMOUR Enquête sur l', *Aventure*, 1921
 TZR VIII 938 952 966 969 974 982 989 1020

HUELSENBECK Richard
 «Dadaïsmus im leben und in der Kunst », 1918
 TZR Ic 4
 « Der Dadaïsmus », 1928
 TZR XIIc 101

HUELSENBECK Richard
 Critique, 1919, nov.
 TZR II 154
 Prix international d'Art et de Littérature
 TZR XIIc 31 39

HURLEURS
 TZR III 41

IMAGINISME
 PCB IV 336 578 579 TZR VII 658

IMAGISME
 TZR V 242 TZR VI 292 424

INFINISME
 TZR III 12

INTERVENTIONS, Publication, annonce, 1924
 PCB X 297 330

JACOB Max
 « Sociétés anonymes », *Paris-Journal*, s.d.
 PCB X 303

JACOB Max, Poésie
 TZR XIIc 43 44 45

JANCO Marcel, Exposition, Galerie Rembrandt, 1918, déc.
 TZR Ic 52 53 54

LAFORGUE Jules, Dada
 TZR V 221

LANDAU Paul, *Die Ahnen des Dada*, annonce, 1920
 TZR III 155

LAURENCIN Marie
 Exposition, New York, Modern Gallery, s.d.
 PCB I 222 223
 Jeune Fille au balcon, critique
 PCB I 238

LAURENT Achille, Exposition, Paris, Maison des Artistes 1922, Oct.
 PCB IX 167 TZR X 203 205 209 213 TZR V 26 TZR VI
 307 TZR VII 751

LAUTREAMONT, Dada: Voir Dada, Origine

LITTERATURE, Critique
 TZR Gamma 98 PCB IV 50 538

- LITTERATURE*, Reparution, annonce, 1922, août
PCB VIII 602 605 623
- LITTLE REVIEW*, Publication, annonce, 1921, avril
PCB IV 450
- LOOS Adolf, Mort, 1933, sept.
TZR XIVd 56
- M'AMENEZ-Y*, Publication, annonce, 1920, juin
PCB II 288
- MAN RAY*, «Apparences trompeuses », Paris-Soir, 1926, mars
PCB XII 181
- MAN RAY*
Dada
TZR VIII 1017
Exposition, Paris, Librairie Six, 1921
TZR VIII 1026 1031 1032 TZR X 116
Photographies
TZR XIIc 79
- MARCOUSSIS* Ludwig Markous dit Louis
Exposition, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1930
TZR XIVa 79 80
Planches de salut, critique, 1931
TZR XIVb 3 5 19 20 74 106
Marcoussis / Tzara : Voir Tzara / Marcoussis
- MARINETTI* Filippo Tommaso
TZR XI 18 25 TZR IXb 40
- MARINETTI*
Dada
TZR VIII 898 964
Les Mots en liberté futuriste, critique
TZR VIII 876 878
- MARINETTI*
Tactilisme
PCB IV 87 88 110 111 116 117 122 126 127 131 134 137 138 141
147 148 150 151 154 155 169 210 216 221 234 236 237 241 282
285 304 318 337 361 410 466 469 471 472 492 520
PCB VI 242 327
TZR V 45 51 52 53 57 58 60-3 68-71 74-6 78 84 88-91 93 98 99
101 102 104 105 120 125 136 143 148 157 161 165 168 173 188
207 215 229 241 246 247 253
TZR VI 365 414 425 427
TZR VII 536 582 TZR VIII 815
- MARTIN DU GARD* Maurice
«Le Surréalisme? André Breton»
PCB X 392 394 395
«Raymond Radiguet», *Nouvelles Littéraires*, 1931
TZR XIb 100
- MASSOT* Pierre de
« Francis Picabia-Dada » 1921, fév.
PCB IV 210 318
« Anicet de Louis Aragon »
PCB IV 385 520
De Mallarmé à 391, extraits, 1922
PCB VIII 410 et sq.

- «L'Exposition Picabia» [exposition Galerie Danthon], 1923
 PCB X 21
 «Prise de vue», *Paris-Journal*, 1924, avril
 PCB X 272
 «Rachilde, homme de lettres, par André David», *Paris-Journal*,
 1924, avril
 PCB X 269
 «Ving-cinq minutes avec Erik Satie et Berthe Bovy», *Paris-*
Journal, 1924, mai
 PCB X 308
 «Francis Picabia», *Ere nouvelle*, 1924, sept.
 PCB X 391 PCB XI 4
 «Erik Satie», *Ere nouvelle*, 1924, sept.
 PCB X 391
 «Un film nouveau», *Ere nouvelle*, 1924, oct.
 PCB X 392
 «Jean Borlin»
 PCB X 444
 «Avec René Clair»
 PCB XI 95
 «Kodak», par Blaise Cendrars
 PCB X 333
- MASSOT Pierre de
De Mallarmé à 391, critique
 TZR X 108
De Mallarmé à 391, Publication, annonce, 1922, avril
 PCB VIII 386
Essais de critique théâtrale, Publication, annonce
 PCB VIII 582
- MAURIAC François, «La Génération sans maîtres», *Les Nouvelles*
littéraires, 1931, avril
 TZR XIVc 58 59
- MILCHSTRASSE (Klub)
 TZR IV 432
- MILHAUD Darius, «Les dernières œuvres d'Erik Satie et les pre-
 mières œuvres d'Henri Sauguet», *Les Feuilles libres*, [1924]
 PCB XI 109 111 112
- NEOCLASSICISME
 TZR XIIc 18
- NEOROMANTISME
 TZR XIIc 48
- DAS NEUE LEBEN, Représentation, 1919
 TZR II 1 2 3 4 5 6 8 9 84
- OBERDADA, Berlin, procès, 1921
 TZR VI 354 374 375 390 394 TZR VII 601
- ÆSOPHAGE, Critique
 TZR XIII 109
- ÆSOPHAGE, Publication, annonce, 1925
 TZR XIc 26
- ÆUF DUR (L'), Publication, annonce, 1921, mars
 TZR V 221 PCB IV 311

OLYMPIA (l') Bal costumé, 1924, juillet
 TZR XI 89 91 92 94

ORBES, Publication, annonce
 TZR XIVd 25 26 31 TZR XIIc 9 10

ORPHEISME
 PCB 1 109 189 191 241

OSBORN (Max), *Dada*, annonce, 1920
 TZR III 155

PICABIA Francis
 « Que fais-tu 291 », 1914 juil.
 PCB 1 150 151
 « La Vie artistique », fragments, 291, 1916, fév.
 PCB 1 213 214
 « We live in a world in which appearances seem to us absolute realities », 291, 1916, fév.
 PCB 1 227
 « Le Mouvement Dada », manifeste, 1920
 PCB II 209
 « Monsieur Picabia se sépare des Dadas », *Comædia*, 1921, mai
 PCB IV 572 585 586
 « Pourquoi nous avons le cafard », *Comædia*, 1921, juin
 TZR VII 628
 « Lutte contre la tuberculose », *Comædia*, 1921, août
 TZR VIII 760
 « Marihuana », *Comædia*, 1921, déc.
 TZR VIII 1068
 « L'Œil cacodylate », *Comædia*, 1921, déc.
 TZR VIII 994
 « Fumigations », *Little Review*, 1921
 PCB VIII 19
 « Sur les bords de la scène », *les Potins de Paris*, 1922, janv.
 PCB VIII 236 et sq.
 « Jazz-Band », *Comædia*, fév.
 TZR IX 59
 « Indifférence immobile », *Comædia* 1922, mars
 PCB VIII 540
 « Un nouvel air », *Ere nouvelle*, 1922, mai
 TZR X 166
 « Le Génie et le fox terrier », *Comædia*, 1922, mai
 PCB VIII 559
 « Ondulations cérébrales », *Ere nouvelle*, 1922, juil.
 PCB VIII 586
 « La Bonne Peinture », *Ere Nouvelle*, 1922, août
 PCB VIII 624
 « Vacances d'Artistes », réponse, *Le Figaro*, 1922, août
 PCB VIII 605 621 626
 « Le Communisme jugé par un peintre cubiste », *L'Eclair*, 1922,
 août
 PCB VIII 628
 « Jardins d'acclimatation », *Ere nouvelle*, 1922, août
 TZR X 199 PCB VIII 606
 « Réponse à Monsieur Vautel », *Ere nouvelle*, 1922, août
 TZR X 204

- « Le Salon des Indépendants », *Ere nouvelle*, 1922, sept.
PCB VIII 637
- « Classique et merveilleux », *Ere nouvelle*, 1922, oct.
PCB VIII 735
- « Dactylocoque », *Littérature*, 1922, déc.
PCB IX 82
- « Histoire de voir », *Littérature*, 1922
PCB IX 26
- « Jésus dit à ces Juifs... », *La Vie moderne*, 1923, fév.
PCB IX 174 175
- « Le Petit jeu dangereux », *La Vie moderne*, 1923, mars
PCB IX 162 163
- « Vues de dos », *Paris-Journal*, 1923, avril
PCB X 9 10
- « L'Exposition Picabia » [exposition Galerie Danthon], 1923, mai
PCB X 105
- « Cause et effets », *Ere nouvelle*, 1923, juin
PCB X 81
- « Prix littéraires et Dada », *Paris-Journal*, 1924, mars
TZR XI 17 PCB X 271 388
- « André Derain », *Paris-Journal*, 1924, avril
PCB X 274
- « Ils n'en mourraient pas tous... », *Paris-Journal*, 1924, mai
PCB X 300 TZR XIb 131
- « L'Art moderne », *L'Ere nouvelle*, 1924, août
PCB X 359
- « A propos d'Entr'acte », 1924, nov.
PCB X 511
- « Poissons volants », *Ere nouvelle*, 1924, nov.
TZR XIb 113 PCB XIII 9
- « Instantanéisme », *Comædia*, 1924, nov.
PCB XIII 74
- « Première heure », *Le Mouvement accéléré*, 1924, nov.
PCB XIII 119 138 PCB XI 121
- « Pourquoi j'ai écrit "Relâche" », *Action*, 1924, nov.
PCB XI 100
- « Ezra Pound et George Antheil », [1924]
PCB X 215
- « Rolf de Maré », 1924, [nov.]
PCB XII 307 PCB X 464
- « Soleil », *Paris-Soir*, 1926, mars
PCB XII 404
- « Cinéma », *Meuse*, 1926
PCB XII 300
- « Une crise artistique », 1927, fév.
PCB XII 125 126

PICABIA Francis, Poèmes

- « Poèmes isotropes », 391, 1917, juin
PCB I 251
- « Estang m'a emporté au Chili », *Grecia*, 1919, nov.
PCB III 55
- « La Bicyclette archevêque », « Gutta-Percha », 391, 1919, déc.
PCB III 28 31

« Salle à manger / à midi », *Le Merle blanc*, 1920, avril
 PCB V 239
 {{ Résolution vibratoire », *Comædia*, 1920
 PCB V 19 23 101 130
 {{ Ninie », *La Vie des lettres*, 1921, avril
 PCB VII 38
 {{ Almanach ", *New York Herald*, 1921, juil.
 PCB VIII 386 TZR VII 698
 {{ Irreceptif », [1923]
 PCB X 103
 {{ Bonheur nouveau », [1923]
 PCB X 101
 {{ L'Enfant Jésus », *Paris-Journal*, 1924, janv.
 PCB X 227

PICABIA Francis

Picabia, Généralités
 TZR Alpha 260 TZR Gamma 16 233 TZR III 23 26 27 165
 TZR IV 280 333
 Picabia [par Robert Desnos]
 PCB X 213
 Picabia [par Marcel Douxami (Marcel Duchamp dit)], *Rongwrong*,
 1917
 PCB 1 229
 Picabia [par Paul Gordeaux], *L'Eclaireur*, 1925, sept.
 PCB XII 84
 Picabia [par la revue *Grecia*], 1919, sept.
 PCB III 14
 Picabia [par J. Kospoth]
 TZR XIIc 65
 Picabia [par Marie de La Hire] annonce
 PCB IV 47 49 50 298 325 336 349 352 353 357 358 402 458 555
 TZR V 196 208 262 TZR VII 655 TZR VIII 851 865
 Picabia [par Pierre de Massot]
 PCB VIII 411 et sq.
 Picabia [par Roger Vitrac]
 PCB X 41
 Picabia / Aragon
 PCB X 335
 Picabia, Cannes, concours d'élégance automobile, 1927
 PCB XII 47
 Picabia, Cannes, séjour, 1927
 PCB XII 543 557 558 585
Le Château de mai, décoration
 PCB XII 321
 Picabia / Clair René : Voir Clair / Picabia
 Picabia / Cocteau
 PCB XII 282
 Cocteau (Jean), *Hamlet*, décors
 PCB V 158 167
 Concert express, Paris, Colisée, 1925, 27 juin
 PCB XII 57
 Dada, rupture
 PCB XII 419 420 422 423 449 450 454 457 475 500
 TZR VI 428 440 444 450 453 466 471 474 488 500 515

TZR VII 628 631 637 690 694 695 739 749
 TZR VIII 877
 Drouot, vente
 1924, janv.
 PCB XII 2 3
 1924, fév.
 PCB X 242
 1924, juin
 PCB X 318
 1924, juin, collection Apollinaire
 PCB X 335
 1924, juil., collection Eluard
 PCB X 309-315
 1925, nov., collection Marie de La Hire
 PCB XII 100 108 109 110 117 135
 1926, mars, collection Duchamp
 PCB XII 136 147 148 149 153-6 159 160 162-72 174 176 178 179
 181 183 194 193 196 203 206
 1926, mai
 PCB XII 215 217 218 220 221 225 226 228 233 248 252
 1927
 PCB XII 474 500 504 502 503 538
 Dujardin-Beaurnetz, Le Pont de Villeneuve *si* Yonne, achat, 1906,
 mai
 PCB 1 40 41 42 43 44
 Expositions
 Amsterdam, 1914, mai
 PCB 1 191
 Barcelone, 1922, nov., Galerie Dalmau
 PCB VIII 759 PCB IX 2 4 6 7 8 13 15 PCB X 24
 Biarritz, 1905, sept., Salon de Bayonne
 PCB 1 24 44
 Cannes, 1927, janv.
 PCB XII 329 335 336 337 338 346 347 366 367 373 399 400 401
 402 403 419 420 454 455
 Limoges, 1921, fév., Galerie Dalpayrat
 PCB IV 209 213 305
 Londres, 1907, Dover Street
 PCB 1 61-64
 Munich, 1907, mai, Galerie Wimmer
 PCB 1 63
 Paris
 [1899-1903], Galerie Weill
 PCB 1 5
 1904, Salon des Artistes Français
 PCB 1 6 7
 1905 fév., Galerie Haussman
 PCB 1 7-21
 1905, Salon de la gravure originale en couleur
 PCB 1 23 26 27 28
 1906, janv. Salon du Cercle Volney
 PCB 1 28 30 35
 1906, fév. Ecole des Beaux-Arts
 PCB 1 45

1906, avril, Galerie Caspers
 PCB 1 33 34 36 37 41
 1906, Salon de la gravure originale en couleur
 PCB 1 41-44
 1906, Salon de l'Ecole française
 PCB 1 31 32 35
 1907, fév., Galerie Haussmann
 PCB 1 47-62
 1907, oct., Salon de la gravure originale en couleur
 PCB 1 63 64 68
 1908, Galerie Boieldieu
 PCB 1 69
 1909, mars, Hôtel Drouot
 PCB 1 70-78
 1909, mars, Galerie Georges Petit
 PCB 1 78-84
 1911, nov., Galerie Tronchet
 PCB 1 88 92 93
 1912, Salon d'Automne
 PCB 1 95 104-115
 1912, Salon des Achats de l'Etat
 PCB 1 98 101
 1912, oct., Salon de la Section d'Or
 PCB 1 97 98 102-104 114
 1913, déc., Galerie de l'Ours
 PCB 1 188
 1919, août, Musée contemporain
 PCB 1 259
 1919, déc., Cirque d'Hiver
 PCB III 24 49
 1920, avril, Galerie « Au sans pareil »
 PCB V 304-7 329 345 366 371 398
 1920, déc., Galerie Povolovsky
 PCB IV 1 3 4 7 13 14 19 23 43 61 222 237 538
 PCB VI 540
 1921, déc., Salon d'Automne
 PCB VIII 5-38 78
 1922, janv., Salon des Indépendants
 PCB VIII 130 137-8 141-2 152 154 159 162 163 168-9 174-5 177-8
 180 187-8 191-2 196 199 205 208 211 213 215 225 227-9 232 237
 256-7 376 544
 1923, mai, Galerie Danthon
 PCB X 7 17 21 27 30-3 36 37 39 40-1 47 44-6 51 61 62 65 66 72
 74 81 97
 1923, Salon d'Automne
 PCB X 210
 Fête de la Bienfaisance au profit de « L'Œuvre française du
 rapatriement des artistes lyriques et dramatiques »
 PCB IV 46 60 78 117
 Fuller Loïe, ballets, décoration
 PCB IV 335 365 494 528
Jésu,s-Christ Rastaquouère, annonce
 TZR V 48

Jésus-Christ Rastaqup, ère, critique
 PCB IV 178 221 262
 Juan-les-Pins, gala des Gueules Cassées, 1927
 PCB XII 540-542 557
 La Hire Marie de, atelier, réception, 1920, juin
 PCB II 270
 Pastiche
 PCB 1 267 PCB III 9 11 12
Pensées sans langage, annonce, 1920, juin
 PCB II 297 366 PCB III 11 15 31 35 53 54
 TZR V 281 TZR II 148
Pensées sans langage, critique
 PCB III 43 44 45 46 93 PCB IV 492 599 PCB VI 36 95
 PCB X 141 142
Poésies et dessins de la fille née sans mère, critique
 PCB III 3 5 6 8 PCB X 157
 Picabia / Poiret
 TZR VIII 854
 Picabia / Pseudo Picabia
 PCB VI 301 TZR Alpha 73 76 84 89 149 178 180 183 190224
Relâche, 1924
 PCB X 326 363 367 374 417 431
 PCB XI 7 11-14 18 29 31 32 35 51 60 61 63 64 68 69 72 74 75 79
 84 85 86 89 91-94 96-107 114-117
 PCB XII 40-42 54 124 138 307 319 320 326 422
 PCB XIII 1 2 3 4 8-14 15 17 20 22 23 30 35 36 39 44 46 49-52
 54 55 61 63 64 68 70 76 79 80 82 83 85 87 88 90 91 97 98 102
 107 113 114 117 120 124 125 127 128 130 135 136 142 144 145
 146 152 155 156 158
 TZR XI 116 118
 Saint-Cloud, villa, cambriolage, 1924, mai
 PCB X 305
La Sainte Vierge, critique
 PCB V 257 280 331 335 TZR Bêta 46 47 48
Unique eunu,que, annonce, 1920, mai
 PCB II 78 257 270 365 375
Uniqu,e eunuque, critique
 PCB II 53 262 275 276 PCB V 253 256 274 290 316 330 334
 338 361 417 420 456 463 468 480
 TZR Alpha 231 257 258 TZR Bêta 61 62 82
 TZR Gamma 5 21 233
 Picabia Francis / Van Dongen Kees
 PCB IV 412
 Picabia Francis / Vitrac Roger, entretiens, 1923
 TZR XIa 34
 Picabia Francis / Vizcaya Paul de, Bugatti, décoration
 PCB X 7 17
 PICASSO Pablo, BRAQUE Georges, SEVERINI, Exposition, 1920
 TZR III 170
 POESIE, France, XIX-XX· siècles
 PCB X 223 441
 POESIE MODERNE, Critique
 TZR XIVc 56 66 83 PCB XII 494-498 TZR XIc 3

POESIE, Rétrospective, 1921
 PCB VIII 92

POIRET Paul [par R. Kerdik]
 PCB XI 93

PROJETEUR, Publication, annonce, 1920
 TZR III 76

PROMENOIR, Publication, annonce, 1921
 PCB IV 450

PROVERBE, Critique
 PCB V 136 158 161 181 416 497 TZR Alpha 134 135 184 191
 192 226 236 259 TZR Gamma 1 12

PROVERBE, Publication, annonce, 1920
 PCB II 32 58 71 TZR III 48

RACHILDE, Dada
 TZR Bêta 20 31 TZR Gamma 2

REGNIER (Henri de), Dada
 TZR Gamma 170

RENOIR (Jean), Dada
 TZR V 123

REVERDY Pierre, « Sur le Cubisme », *Nord-Sud*, 1917, mai
 PCB I 207 208

REVERDY Pierre, Dada
 TZR VI 405

REVERDY Pierre / TZARA Tristan, Candidature, Prix du Nouveau
 Monde
 TZR XIa 11 12 PCB X 305

REVOLUTION SURREALISTE (LA), n0 12, critique, 1930, déc.
 TZR XIVa 85

RIBEMONT-DESSAIGNES Georges
 Le Mouvement Dada, manifeste, 1920
 PCB II 209
 « Les Expositions: Francis Picabia » [exposition Picabia, Galerie
 « Au Sans Pareil »], *L'Esprit nouveau*, 1920, avril
 PCB VI 398
 « Le Dadapolite », *Le Journal du peuple*, 1921, déc.
 TZR VIII 1065 PCB VIII 24
 « La Cravate de Dada », *Le Journal du peuple*, 1922, fév.
 TZR IX 42 PCB VIII 301
 « Les Greniers du Vatican », *Ecrits Nouveaux*, 1922, fév.
 PCB VIII 364
 « Les Bonbons de l'émir », *Les Feuilles libres*, 1922, sept.
 PCB VIII 670

RIBEMONT-DESSAIGNES Georges
L'Atruche aux yeux olos, annonce
 PCB X 291

Dada
 TZR III 153 TZR XIIc 19

L'Empereur de Chine, critique
 TZR VII 616 TZR IX 29 PCB IV 419 483 PCB VII-43

- Exposition Dada, Paris, Galerie « Au sans pareil », 1920
 PCB II 118 119 122 182 189 213 TZR Gamma 67 70 71
Le Serin mUlet, critique
 PCB IV 419 483 PCB VII 43
- RIVIERE Jacques
 « Reconnaissance à Dada », *La Nouvelle Revue française*, 1920,
 août
 PCB VI 133
- RIVIERE Jacques
 « Reconnaissance à Dada », critique
 PCB VI 179 278 287 347 365
 Rivière Jacques / Tzara Tristan, entretiens, 1923
 TZR XIa 26 bis 52
- ROUSSEL Raymond
 Dada
 PCB II 315 TZR XIIc 30
Locus Solus, critique
 PCB IX 81 86 87
- SALMON André
 « Le Gentleman de Philadelphie », *La Rose rouge*, 1919, juil.
 PCB I 242
 « Courbet-Descombes, Dada et l'Art nègre », *L'Europe nouvelle*,
 1920
 PCB II 48 49
 « Le Salon des Indépendants », *Paris-Journal*, 1924, fév.
 PCB X 91
- SALMON André
 Critique
 PCB VI 503
L'Art vivant, critique
 PCB IV 72 TZR IV 378
 Vendredis de *Littérature*, conférence, 1920
 TZR Alpha 31 32 39 44
- SATIE Erik
 Généralités
 PCB X 327 TZR Gamma 196 197
 Satie, Dada
 TZR V 2
 Satie [par le Larousse mensuel]
 PCB XII 90 91
 Satie [par Pierre de Massot]
 PCB X 391
 Satie [par W. Mayr]
 PCB X 401
 Satie [par Darius Milhaud]
 PCB XI 109 111 112
- SAVINIO Alberto, Dada
 TZR V 284
- SAY Marcel, Indépendants, Conférence, 1920, fév.
 TZR Alpha 118 119 120 122 124 127 136
- SCHALL UND RAUCH
 TZR II 179

SCHWITTERS (K.), *Anna Blume*, annonce, 1916
 TZR II 175 177 180 182 184 186 195

SEVERINI Gino, BRAQUE Georges, PICASSO Pablo, Exposition, 1920
 TZR III 170

SIC, Publication, annonce
 PCB 1 222

SIX (Groupe des), Dada
 TZR V 178 TZR XIa 47

SOUPAULT *Philip.pe*
 «Vacances d'artistes », *Le Figaro*, 1922, août
 PCB VIII 726
 «Politique et poésie », *Les Feuilles libres*, 1922, nov.
 PCB IX 44 45 48 49
 «La Rue », *Paris-Journal*, 1924, juin
 PCB X 343
 «22 ou une belle rafle », 1924, juin
 TZR XIb 78

SOUPAULT *Philippe*, ARAGON *Louis*, BRETON *André*
 «Solidarité» [avec Pierre Reverdy pour l'attribution du Prix
 du Nouveau Monde], 1924
 PCB X 305

SOUPAULT *Philippe*
 Soupault, Breton, *Les Champs magnétiques*, critique, 1920
 TZR IV 274 406
Chansons des buts et des rois, critique, 1920
 TZR III 46
 Généralités
 TZR VI 428 TZR VII 540 TZR VIII 833 TZR XIa 44 45

SPONTANEISME
 TZR XIIc 1

STRAVINSKY Igor
 Le Chant du rossignol
 TZR III 2 3
 Genève, 1919
 TZR II 186
 Zurich, 1919
 TZR II 164

THEATRE DU NON-REPRESENTABLE, 1918
 TZR Ic 22

THEATRE GROTESQUE, 1919
 TZR II 152 161

TRANSATLANTIC REVIEW (*THE*), Critique, 1924
 TZR XIb 21

TRANSITIONS, Critique, 1930, juin
 TZR XIVa 61 62 65

391
 Critique
 PCB II 136 137 PCB III 28 30 33 35 PCB V 14 21 24 46
 59 66 455 TZR Alpha 73 84 98 200 TZR II 187
 Publication, annonce, 1919
 PCB 1 228 240 TZR II 27

- Reparation, annonce, 1924
 PCB X 277 287 290 291 339
- TZARA Tristan*
- « Le Mouvement Dada », manifeste, 1920
 PCB II 209
 - « Lettre ouverte à Jacques Rivière », *Littérature*, 1920
 TZR Alpha 3 4
 - « Les Fausses gloires littéraires », *La Liberté*
 PCB VIII 680
 - « Recette de poème »
 TZR VI 415 486
 - « Parigi-Roma-Dada », *Bleu*, 1921, juin
 TZR VII 653 654
 - « Le Secret de *Mouchoir de nuages* », *Le Gaulois*, 1924, mai
 TZR XI 32
 - « Le Surréalisme au service de la révolution, essai sur la situation de la poésie », *[Directions]*, 1932, oct.
 TZR XIVc 67
- TZARA Tristan*, Poèmes
- « Ange »
 TZR V 1 PCB IV 238
- Aphorismes
 PCB V 91
- « Chronique crylomine dièze »
 PCB V 431
 - « Hirondelle végétale »
 TZR XIc 22
- TZARA Tristan*
- Généralités
 TZR Alpha 213 TZR XIVa 22 TZR XIVd 24
- Tzara [par René Crevel] 1924
 PCB X 402 403
- Tzara [par Lugné-Poe] 1920
 PCB II 115
- L'Antitête*, annonce, 1933
 TZR XIVd 7 8 10 13 15 18 19 22 26 32 38 40 45
- L'Antitête*, critique
 TZR XIVd 14 24 27 31 33 36 40 41 51 61
- L'Arbre des voyageurs*, annonce, 1931
 TZR XIVb 10 11 53
- L'Arbre des voyageurs*, critique, 1931
 TZR XIVb 21
- Tzara Tristan / Arp Hans, duel fictif, 1919
 TZR II 85-112 PCB I 242
- Art Nègre
 TZR XIII 6 9 11 37 93
- Tzara / Breton / Eluard
 TZR XIVc 28
- Cinéma-calendrier du cœur abstrait - Maisons*, critique, 1922
 TZR X 178
- De nos oiseaux*, annonce, 1922
 TZR X 195 TZR XIII 55 94 96 97 101 125 126 134 135 137 142
- De nos oiseaux*, critique
 TZR XIII 13 156 TZR XIVa 3 51 68

- L'Homme approximatif*, annonce
 TZR XIII 78 79 TZR XIVa 77 81 83 84 86 88
 TZR XIVb 4 10 26 27 31 32 33 38 92
- L'Homme approximatif*, critique
 TZR XIVb 34 35 37 39 48 49 54 57 73 74 77 95 99 101
- Indicateur des chemins de fer de cœur*, annonce
 TZR XIIc 5 7 36 47 48 42 47 58 86 TZR XIVa 31 43
- Indicateur des chemins de fer de cœur*, critique
 TZR XIIc 56
- Journal des poètes, polémique, 1933
 TZR XIVd 3 9 21 23 35
- Madrid, 1929
 TZR XIII 63 65
- Tzara / Marcoussis, *Planches de salut*, 1931
 TZR XIVb 22 28
- Tzara / Marinetti, duel
 TZR XIa 15
- Mouchoir de nuages*, annonce, 1920
 TZR III 55 58 TZR IV 409 TZR XIe 21
- Mouchoir de nuages*, critique
 TZR XIc 5 29
- Où boivent les loups*, annonce, 1931
 TZR XIVb 98 TZR XIVd 37 40 42 43 44 45 48 50 51 52 54 55
 57 80 84
- Où boivent les loups*, critique
 TZR XIId 12 TZR XIVc 62 63 70 71 72
- La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine*, annonce
 TZR Ib 3
- La Première Aventure céleste de Mr Antipyrine*, critique
 TZR Ia 1 3
- Tzara / Reverdy, candidature, Prix du Nouveau Monde
 TZR XIa II 12
- Tzara / Rivière, entretiens
 TZR XIa 26 bis 52
- Sept manifestes dada, annonce, 1924
 PCB X 381 TZR XI 1 2 53 105
- Sept manifestes dada, critique, 1924
 TZR XIb 109 120 121 TZR XIc 1 9 11 12 14 15 18 19
- Vingt cinq poèmes*, 1918, juil.
 TZR Ic 26
- Tzara / Vitrac, entretiens, 1923
 TZR XIa 23
- DER STURM*, Critique, 1922
 TZR IX 94 96 100 TZR X 105
- SURREALISME**
 Généralités
 PCB X 302 378 414 PCB XIII 246 TZR XIVd 57
 TZR XIIc 95
 Surréalisme / Cubisme
 PCB II 394 395
- SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION (LE)**, Critique,
 1930-33
 TZR XIVa 69 TZR XIVd 1 9 18

SYNCRETISME
 PCB II 124 375 TZR Gamma 53 TZR III 57
 UTRILLO Maurice, Exposition, Galerie Poutre
 PCB III 57
 UN CADAVRE, Critique, 1930
 TZR XIVa 16
 VALLENBERG, Dada
 TZR II 20 21
 VAN DONGEN Kees
 TZR VI 345
 VARIETES, Publication, annonce, 1928
 TZR XIIc 94
 VIE MODERNE (LA), Critique
 PCB IX 158
 VITRAC Roger
 (« Guet-apens », *Les Hommes du jour*
 PCB X 124
 VITRAC Roger
 Vitrac / Breton, entretiens, 1923
 TZR XIa 23
 Vitrac / Tzara, entretiens, 1923
 TZR XIa 23
 Le langage à part, critique
 TZR XIII 151
 ZENIT, Publication, annonce, 1921
 PCB VIII 112 TZR VIII 996
 ZURICH, Vie artistique, 1919
 TZR II 37 38 39

INVENTAIRE DES THÈSES

1. - THÈSES SOUTENUES

A) AUTEURS

ARAGON

YACOUB Dhia - 3^e cycle N.R. - *Le rayonnement de Louis Aragon parmi les écrivains arabes du Moyent-Orient*, DASPRE, Nice, 10/80.

DINH Fabienne - 3^e cycle N.R. - *Tentative de sémiologie politique du narratif à partir des premières œuvres romanesques d'Aragon*, DUMAS, Paris VII, 02/81.

GULMEZ Bahadir - 3^e cycle A.R. - *Aragon, une écriture plurielle*, JEAN, Aix-Marseille 1, 06/82.

BOU MANSOUR Fouad - D.E. - *Aragon, romancier*, ANGLES, Paris IV, 12/80.

ARTAUD

UMEMOTO Yoichi - 3^e cycle N.R. - *Langage et corps - Artaud, Genêt, Beckett*, VEINSTEIN, Paris VIII, 06/81.

UNO Kuniichi - D.U. - *Artaud et l'espace des forces*, DELEUZE, Paris VIII, 06/80.

BATAILLE

MARMANDE Francis - D.E. - *Georges Bataille, politique*, LEVAILLANT, Paris VIII, 06/82.

GANDON Francis - D.E. - *Les besognes des mots, dis-*

cours et négativité dans l'œuvre de Georges Bataille, essai de sémiotique textuelle, ARRIVE, Paris X, 09/81.
POPOWSKI Mikhal - 3^e cycle N.R. - *Lisibilité et illisibilité. «Histoire de l'œil» de Georges Bataille*, ABAS-TADO, Paris X, 10/81.
CHERLONNEIX Jean-Louis - 3^e cycle N.R. - *La théorie de l'amour et de la mort dans la pensée de Georges Bataille*, BIRAULT, Paris IV, 06/81.
LALA M.-Christine - 3^e cycle N.R. - *L'œuvre de la mort et la pensée de Georges Bataille à partir de l'impossible*, KRISTEVA, Paris VII, 11/81.

BRETON

DAZUT Mireille - 3^e cycle N.R. - *Contribution à une édition critique de «La clé des champs» de André Breton*, BONNET, Tours, 05/81.
MATSUURA Hisaki - 3^e cycle N.R. - *André Breton et la topologie du texte*, DECAUDIN, Paris III, 11/81.
MIGEOT François - 3^e cycle N.R. - *André Breton et le discours freudien dans «les Vases communicants»*, BEL-LEMIN-NOEL, Paris VIII, 12/81.
GOURET Monique - 3^e cycle A.R. - *Aspects de la figure féminine dans «Arcane 17» d'André Breton: ésotérisme et révolution*, LE YAOUANC, Rennes II, 10/81.

BRUNIUS J.-B.

LOGETTE Lucien - 3^e cycle N.R. - *Jacques Bernard Brunius (1907-1967) ou du violon d'Ingres considéré comme un des Beaux-Arts*, DECAUDIN, Paris III, 06/81.

CESAIRE

MARTA Janet - 3^e cycle N.R. - *La métaphore et la transformation sociale chez Gaston Miron, Aimé Césaire et Pablo Neruda*, LAUNAY, Nice, 06/81.

CHAR

COMBES Eliane - 3^e cycle N.R. - *L'univers poétique de René Char, approche d'un cheminement poétique*, EYMARD, Toulouse II, 11/80.
LECLAIR René - 3^e cycle N.R. - *Lecture d'«Aromates chasseurs» et de «Chants de la Balandrane» de René Char*, MESCHONNIC, Paris VIII, 12/81.
MATHIEU Jean-Claude - D.E. - *La poésie de René Char, écriture et devenir*, LEVAILLANT, Paris VIII, 06/81.
BOULADE Michel - 3^e cycle N.R. - *Diversité métaphorique et permanence du chant dans l'œuvre de René Char*, MAILHOS, Toulouse II, 02/82.
FAUCHEUX Michel - 3^e cycle N.R. - *Chemins et routes vers l'origine, approche de l'œuvre poétique de René Char*, MAILHOS, Toulouse II, 12/81.

DE CHIRICO

LOIZIDOU Niki - 3^e cycle N.R. - *Giorgio De Chirico et les peintres surréalistes*, FRANCASTEL, H. Et.-Se.-Soc., 11/81.

DESNOS

BAILLEY Alice - 3^e cycle N.R. - *Les images de l'eau dans la poésie de Robert Desnos*, CHABOT, Aix-Marseille 1, 12/80.

DUCHAMP Marcel

DE DUVE Thierry - 3^e cycle N.R. - *Une sorte de nominalisme pictural. Essai sur un passage et une transition de Marcel Duchamp, peinture*, MARIN, H. Et.-Se.-Soc., 10/81.

DUPREY J.-P.

THEPAULT Jean-Pierre - 3^e cycle N.R. - *Jean-Pierre Duprey (1930-1959), écriture et imaginaire*, MASSON, Paris X, 01/82.

ELUARD

CAUCCI Frank - 3^e cycle N.R. - *L'évolution de la vie amoureuse dans l'œuvre de Paul Eluard et Pablo Neruda*, BRUNEL, Paris IV, 06/81.

WELTER René - 3^e cycle N.R. - *Paul Eluard: «Poésie ininterrompue II» ou la folie sociale du poète*, BOUVEROT, Nancy, 12/80.

MATHUS Didier - 3^e cycle N.R. - *Imaginaire et idéologie dans l'œuvre de Paul Eluard*, PIERROT, Rouen, 06/81.

GRACQ

VERDIER Isabelle - 3^e cycle N.R. - *Le symbolisme élémentaire dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, DUBOIS, Bordeaux III, 01/81.

MURAT Michel - D.E. - *Le langage poétique dans «le Rivage des Syrtes» de Julien Gracq*, MAUZI, Paris IV, 11/81.

VERNAZOBRES Jean-Pierre - 3^e cycle N.R. - *«Un beau ténébreux» de Julien Gracq. Les orbes du langage ou la mort déclinée*, BELLEMIN-NOEL, Paris VIII, 12/80.

LEIRIS

KERYUEL Patrick - 3^e cycle N.R. - *La poétique de la femme chez Michel Leiris*, MORAUD, Brest, 02/81.

MABILLE

GRANGE-COURTY Jacques - 3^e cycle N.R. - *Pierre Mabilille: un homme de la nouvelle renaissance. Présentation de l'homme et de l'œuvre avec l'édition critique de textes inédits*, DUBOIS, Bordeaux III, 09/80.

LAVILLE Rémy - 3^e cycle N.R. - *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, WAGNER, Clermont II, 06/82.

PAZ

RAMOS IZQUIERDO Eduardo - 3^e cycle N.R. - *De Mallarmé à Paz: études sur l'espace poétique*, YURKIEVITCH, Paris VIII, 06/81.

PERET

LANIÉPCE Alain - 3^e cycle N.R. - *Benjamin Péret: unité politique et technique d'expression*, JOUANNY, Paris XII, 02/81.

PICASSO

PIOT Christine - 3^e cycle N.R. - *Décrire Picasso. Essai sur les formes et les figures dans l'œuvre de Pablo Picasso*, LAUDE, Paris I, 10/81.

BITEAU Anne - 3^e cycle N.R. - *Picasso illustrateur: les thèmes hispaniques 1947-1958*, SAINT-LU, Paris III, 03/82.

PRASSINOS

RICHARD Anne-Marie - 3^e cycle N.R. - *Le discours féminin dans «le Grand Repas» de Gisèle Prassinos*, MILLY, Paris III, 01/81.

PREVERT

PAIVA VIANA Antonio - 3^e cycle N.R. - *Approche de deux univers poétiques: Jacques Prévert, Manuel Bandeira*, PAGEAUX, Paris III, 03/81.

ROUSSEL

DEBLAISE Philippe - 3^e cycle N.R. - *Lecture d'«Impressions d'Afrique» de Raymond Roussel. Etude des figures*, LEVAILL.;LANT, Paris VIII, 06/81.

TZARA

SOPO Gabriel - 3^e cycle N.R. - *Jean Paulhan, Tristan Tzara et le modèle nègre: un aspect du dialogue littéraire entre l'avant-garde française et les autres primitifs*, BEHAR, Paris III, 03/83.

ZEMLJA

BURGAR-VAES Rénhilde - 3^e cycle N.R. - *Zemlja et le surréalisme (Yougoslavie 1927-1935), une politique de contestation*, LE BOT, Paris I, 03/83.

B) THEMES

GRECE

ABAZOPOULOU Françoise - 3^e cycle N.R. - *Le surréalisme en tant que courant poétique en Grèce*, TARABOUT, Paris III, 12/80.

IMAGINAIRE

MOURIER-CASILE Pascaline - D.E. - *De la chimère à la merveille: recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, DECAUDIN, Paris III, 01/81.

POESIE

GELAS Bruno - D.E. - *La poésie à la recherche d'une définition*, DECAUDIN, Paris III, 11/80.

SURREALISME

HUAZI Noha - 3^e cycle N.R. - *L'image du surréalisme à travers les livres de souvenirs*, DECAUDIN, Paris III, 01/81.

II. - DOCTORATS D'ETAT INSCRITS

A) AUTEURS

ARAGON

y ACOUB Dhia Yousif, *Aragon au carrefour des cultures arabe et occidentale dans « le Fou d'Elsa »*, ROUSSEAU, Aix-Marseille 1, 01/81.

RAVIS Suzanne, *Durée et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, MITTERAND, Paris III, 03/81.

ARTAUD

ELISSALT Evelyn, *Situations du sujet parlant dans la littérature moderne (Henri Michaux, James Joyce, Antonin Artaud)*, KRISTEVA, Paris VII, 05/81.

CHOSSEGROS Anne, *La folie de l'œuvre ou le suicide poétique de Nerval à Artaud*, BELLET, Lyon II, 11/76, modif. 11/81.

DUMOULIE Camille-Marc, *Nietzsche et Artaud*, BRUNEL, Paris IV, 02/82.

KIM Sang-Tai, *Le cri d'Antonin Artaud*, LAURENTI, Montpellier III, 12/76, modif. 01/82.

BATAILLE

BESNIER Jean-Michel, *Système et communication. Georges Bataille, critique de Hegel*, PHILONENKO, Caen, 07/80.

BRETON

OH Saeng-Keun, *Le narrataire et la lecture des récits d'André Breton*, ABASTADO, Paris X, 10/81.

BLACHERE Jean-Claude, *André Breton et les mondes primitifs*, ROBICHEZ, Paris IV, 01/82.

VAUDEY Marguerite, *Une voie royale de la prose française: Mallarmé et André Breton*, DELOFFRE, Paris IV, 12/71, modif. 03/82.

- BUNUEL
TARANGER Marie-Claude, *Le jeu et la loi: la pratique de la transgression dans le cinéma de Luis Bunuel*, ROUCH, Paris X, 01/79, modif. 10/80.
- CHAR
LAVOREL Guy, *Le bestiaire de la création poétique moderne (René Char - Henri Michaux - Francis Ponge)*, MAUZI, Paris IV, 02/82.
LAMBOLEY Raymond, *Char et Heidegger: Cherche par quelle aurore. Essai comparatiste sur une poésie et une pensée du matinal*, CESBRON, Angers, 12/81.
COMBES Eliane, *Mémoire et innocence. Poésie de René Char*, DECAUDIN, Paris III, 02/82.
- ELUARD
GUEDJ Colette, *Les rapports linguistique et pratique de l'écriture étudiés chez divers poètes et plus spécialement dans l'œuvre de Paul Eluard*, LÉBOUCHER-MOUNIN, Aix-Marseille 1, 11/81, modif. 03/82.
BERGEZ Daniel, *Poésie et existence éthique et esthétique dans l'œuvre d'Eluard*, BELLET, Lyon II, 12/75, modif. 11/80.
TORAILLE Raymond, *L'amour, la poésie chez Paul Eluard: étude du sentiment de l'amour, de ses formes et de son expression dans l'œuvre poétique de Paul Eluard*, DECAUDIN, Paris III, 04/76, modif. 11/80.
WELTER René, *Eluard, Guillevic: existe-t-il une poésie marxiste?* BOUVEROT, Nancy II, 03/81.
CHEHAYED Jamal, *Humanisme et engagement dans l'œuvre poétique de Paul Eluard*, BEHAR, Paris III, 12/80.
- GRACQ
VIAUD Michèle, *Julien Gracq: le secret romanesque*, IMBERT, Paris X, 12/80.
ALLIEZ Geneviève, *Julien Gracq et l'Allemagne*, HELL, Strasbourg II, 11/80.
MAGDELAINÉ Jean-Yves, *Mythocritique de l'œuvre de Julien Gracq*, VIERNE, Grenoble III, 10/80.
VU-TIEN Marie-Annick, *Mythe et pensée dans l'œuvre de Julien Gracq*, BRUNEL, Paris IV, 11/80.
- PICASSO
BONIFAIT Christian, *P. Cézanne, G. Seurat, J. Gris, P. Picasso et J. Miro. Recherches caractériologique et psychologique*, MALDINEY, Lyon III, 10/80.
- PIEYRE DE MANDIARGUES
SAAD Gabriel, *Le temps et l'espace dans le nouveau roman hispano-américain: Alejo Carpentier. Etude comparée avec le roman contemporain français: André Pieyre de Mandiargues*, PAGEAUX, Paris III, 12/75, modif. 12/80.

- PREVERT
SORET Sylvie, *Jacques Prévert: poésie et images*, GAR-
GUILLO, Paris III, 12/80.
- ROUSSEL
GROMER Bernadette, *L'œuvre de Raymond Roussel: une
fiction de la fiction*, ARRIVE, Paris X, 01/82.

B) THEMES

- ANGLETERRE
REMY Michel, *Le mouvement surréaliste en Angleterre
(1930-1947). Essai de synthèse en vue d'une définition du
geste surréaliste en Angleterre*, CIXOUS, Paris VIII 03/70,
modif. 11/80.
- LE GRAND JEU
NOORBERGEN Christian, *Le Grand Jeu: étude d'un grou-
pe et d'une revue. Sources et prolongements*, DECAUDIN,
Paris III, 04/76, modif. 11/80.
- GRECE
VARELIS Charalambos, *La fortune du surréalisme fran-
çais en Grèce*, BRUNEL, Paris IV, 02/82.
- PEINTURE
MERCIER André, *Théorie de la peinture surréaliste*, LAU-
DE, Paris 1, 02/75, modif. 03/81.
- SURREALISME
KERYHUEL Patrick, *La théâtralité du surréalisme*, QUES-
NEL, Brest, 12/81.
MAILLARD-CHARY Claude, *Le bestiaire des surréalistes*,
BEHAR, Paris III, 10/81.

III. - DOCTORATS D'UNIVERSITE ET DE 3^e CYCLE INSCRITS

A) AUTEURS

- ARAGON
HILSUM Mireille, *Les écritures d'Aragon ou les formes
de l'œuvre*, DUMAS, Paris VII, 10/80.
WUCHER Marie-Noelle, *Le thème du miroir dans l'œuvre
d'Aragon*, MANSUY, Strasbourg II, 01/82.
- ARP
SCARTAZZINI Marguerite, *Formes surréalistes et esprit
romantique: les poèmes en allemand de Jean Hans Arp*,
TUNNER, Lille III, 05/79, modif. 10/82.

ARTAUD

- TAKAHASHI Atsushi, *Antonin Artaud et les caractères ontologiques de l'affectivité*, DELEUZE, Paris VIII, 11/81.
- SADOWSKI Grzegorz, *Antonin Artaud en face du mouvement surréaliste*, DECAUDIN, Paris III, 11/80.
- STARCK Jean, *Antonin Artaud et le théâtre oriental*, VEINSTEIN, Paris VIII, 10/81.
- SEVESTRE Hélène, *Correspondance réelle et imaginaire (Kafka, Artaud, Groddeck)*, FINAS, Paris VIII, 11/80.
- KIM Young-Hae, *Les signes comme sortie de la limite de représentation chez Antonin Artaud*, KRISTEVA, Paris VII, 11/81.
- CELERIER Patricia-Pia, *Anaïs Nin à Paris: l'écrivain à la découverte de la capitale; ses relations avec Henry et June Miller, René Allendy, Otto Rank, Antonin Artaud et avec son père Joaquin Nin entre 1931 et 1939. L'influence de ces rencontres sur sa vie et sa création littéraire*, SANTRAUD, Paris IV, 07/81.

BATAILLE

- LE CHARASSE Anne-Marie, « *Le Bleu du ciel* » de Georges Bataille, WAGNER, Clermont II, 01/81, modif. 11/81.
- TAM Edmund, *L'hétérologie de Bataille et la pensée d'abjection*, KRISTEVA, Paris VII, 11/80.
- TRANCHIDA Robert, *Georges Bataille. « L'expérience intérieure » et ses matrices religieuses: le gnosticisme chrétien et l'expérience mystique*, KRISTEVA, Paris VII, 11/80.
- PRIETO Martine, *Fiction et sexualité chez Georges Bataille*, KRISTEVA, Paris VII, 11/80.
- NISHITANI Osamu, *L'analyse du discours chez Georges Bataille*, MESCHONNIC, Paris VIII, 09/81.
- DENIEUIL Martine, *Georges Bataille: l'écriture et le sacré. Le collège de sociologie*, KRISTEVA, Paris VII, 10/81.

BRETON

- MERCIER André, *La théorie de l'art chez André Breton*, JEAN, Aix-Marseille I, 02/81.
- LESPAGNOL Claude, *Apprendre à voir: lectures d'André Breton*, DECOTTIGNIES, Lille III, 09/81.
- ASARI Makoto, *La notion de sacré chez André Breton*, BEHAR, Paris III, 06/81.
- BAKRI Mireille, *La femme et l'amour chez Gérard de Nerval et André Breton*, CERMAKIAN, Montpellier III, 11/78, modif. 10/81.
- GRAFF Marc, *Pensée poétique et pensée mythique dans « Arcane 17 » (A Breton)*, MATHIEU, Paris VIII, 10/80, modif. 05/82.
- VIGOUROUX Jean-Marie, *Le hasard objectif dans l'œuvre d'André Breton*, RIEUNEAU, Grenoble III, 11/80.

BRETON-TZARA

COLOMBO Marie-Joséphine, *Surréalisme et utopie. L'utopie d'André Breton et de Tristan Tzara*, BEHAR, Paris III, 01/82.

BUNUEL

DONGAN Christine, *Pour une approche sémiologique du film: le cas de «Tristana» de Bunuel*, CROS, Montpellier III, 12/76, modif. 10/80.

AVILA Ivan José, *Le héros marginal dans l'œuvre de Bunuel et Pasolini. Pour une perspective socio-historique*, MIMOSO-RUIZ, Strasbourg II, 11/80.

CHANG-LIAN Justa, *Mise en scène de «Cet obscur objet du désir»*, TEYSSEDRE, Paris I, 11/81.

CARRINGTON

FEREC Chantal, *Leonora Carrington. Fantastique et/ou surréalisme*, HUE, Rennes II, 11/80.

CESAIRE

RAYBAUD Brigitte, *Poésie-lutte ou les moyens d'une représentation textuelle (Aimé Césaire, Abdellatif Laabi, Nourredine Aba, Tahar Ben Jelloun, Nabile Fares)*, RIPOLL, Aix-Marseille I, 11/81.

BENON Babou, *Les critiques africains devant le discours césairien*, HUE, Rennes II, 12/80.

NITIGA Gisèle, *L'écriture poétique d'Aimé Césaire*, ABASTADO, Paris X, 07/80.

SODJI Sanvi Anoumo, *La poésie à l'œuvre: l'image du soleil chez Baudelaire, Apollinaire, Césaire et Senghor*, JOUANNY, Paris XII, 06/82.

HOUNTONDJI Victor, *La poésie d'Aimé Césaire*, FAYOLLE, Paris III, 01/82.

TEODORO Maria de Lou, *Problématique de l'identité: Aimé Césaire-Mario de Andrade-Antilles-Brésil*, PAGEAUX, Paris III, 11/80.

CHAR

ANGOT François, *Absence, présence du divin, Hölderlin, René Char*, LACANT, 10/81.

DUPOUY Christine, *Jour et nuit de l'écriture chez René Char: étude textuelle du «Marteau sans maître», de «Seuls demeurent» et d'«Aromates chasseurs»*, BANCQUART, Paris X, 10/81.

PERSEGOL Serge, *Approches de l'imaginaire chez René Char*, BOUVEROT, Nancy II, 12/80.

SIMON Martine, *Le clair-obscur ou cycle et métamorphoses du feu: Héraclite, Georges de la Tour, René Char*, MEYER, Aix-Marseille I, 11/80.

ROCHE Martine, *Le théâtre de René Char*, LAURENT, Montpellier III, 11/81.

CREVEL

LIGOT Marie-Thérèse, *Traces et ruptures chez René Crevel*, BELLEMIN-NOEL, Paris VIII, 12/81.
CALEGARI Norbert, *René Crevel ou « la barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante »*, JEAN, Aix-Marseille 1, 01/81.

DALI

NEVERS Janine, *Salvador Dali: œuvre picturale et écrite (jusqu'en 1940)*, BRUAND, Toulouse II, 11/80.
VAN DE PAS Johanna, *L'œuvre littéraire de Salvador Dali vue dans son ensemble. Les images, les thèmes et le style de l'œuvre écrite par Salvador Dali*, DECAUDIN, Paris III, 11/80.
GILLIS Anne, *La fonction de l'imaginaire dans la méthode de création esthétique de Salvador Dali*, DUBOIS, Bordeaux III, 11/80.

DESNOS

BRUCKLER Gabriel, *Le rêve dans «Corps et biens» de Robert Desnos*, MAUZI, Paris IV, 11/81.

ELUARD

BEYDOUN Joumana, *Etude du vocabulaire de Paul Eluard dans «Le livre ouvert», sémantique et syntaxe*, BEHAR, Paris III, 10/80.
DELEZAY Adeline, *Poétique des poèmes en prose surréalistes d'Eluard*, MESCHONNIC, Paris VIII, 09/81.
HAMRA EL-BADAOUI Wafa, *La dynamique imaginaire dans la poésie de Paul Eluard*, RICHARD, Paris IV, 01/81.
FLOUVAT Isabelle, *Eluard, fêlure et fusion*, GIUSTO, Paris IV, 12/81.

EMBIRICOS

COKKINOS Alexandra, *L'œuvre du poète surréaliste grec André Embiricos*, KOUMARIANOU, Paris IV, 03/81.

GRACQ

VIART Dominique, *L'imaginaire du signe dans le roman français depuis 1945 (à partir des œuvres de Julien Gracq et de Claude Simon)*, RICHARD, Paris IV, 12/81.
DEMEUSY Philippe, *Etude littéraire du «Rivage des Syrtes» de Julien Gracq*, BEM, Paris IV, 06/81.
GIORGI Hélène, *Le système du vide dans les récits de Julien Gracq*, RICHARD, Paris IV, 12/80.
JOUSSE Philippe, *La comparaison dans l'œuvre de Julien Gracq*, HAUSSER, Bordeaux III, 10/81.
QUILBEUF Serge, *Essai sur une résonance, l'œuvre de Julien Gracq*, CESBRON, Angers, 11/79, modif. 01/82.
MAROT Isabelle, *Le champ féminin dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, BANCQUART, Paris X, 10/81.

STMON-CHARBONNIER Cécile, *Un paysage imaginaire: « Un balcon en forêt » de Julien Gracq*, RICHARD, Paris IV, 02/81.

GARSALLS Hend, *Le paysage littéraire gracquien à travers l'étude de deux motifs: le sable et la mer dans «le Rivage des Syrtes» de Julien Gracq*, DUMAS, Paris VII, 10/81.

GURGEY Isabelle, *Etude des lieux clos dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, MALICET, Besançon, 07/81.

LAITHIER Jean-Luc, *Etude de la temporalité narrative dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, MALICET, Besançon, 11/81.

MENARD Jean-Claude, *Enonciation et fiction dans les récits de Julien Gracq*, JALLAT, 11/81.

RABATE Etienne, *Récit et stéréotype dans l'œuvre de Julien Gracq*, HENRY, Montpellier III, 12/80.

LEIRIS

ELISSALT François, *Etude linguistique et stylistique des essais de Michel Leiris*, LARTHOMAS, Paris IV, 01/82.

CABANAT Anne-Marie, *L'esthétique du récit dans l'œuvre de Michel Leiris*, HENRY, Montpellier III, 11/80, modif. 06/81.

KASELE Laisi Watuta, *Création littéraire et sciences humaines dans l'œuvre de Michel Leiris*, MILNER, Dijon, 11/81.

FERRERI Serge, *Etude comparée des journaux de voyage de Gide (« Voyage au Congo », « le Retour du Tchad »), Morand (« Paris-Tombouctou »), Leiris (« L'Afrique fantôme »)*, DUCHET, Paris VII, 11/81.

DUSZA Bogdan, *Recherche des éléments pour une biographie objective dans l'œuvre autobiographique de Michel Leiris*, DETALLE, Nancy II, 02/79, modif. 12/81.

LIMBOUR

VILQUIN Jean-Claude, *Georges Limbour, romancier*, BANCQUART, Paris X, 11/73, modif. 10/81.

LE CALVE Thierry, *Georges Limbour, poète de la surface*, MIANNAY, Nantes, 01/81.

PERET

SPITERI Richard, *Les structures de l'imaginaire dans la poésie surréaliste de Benjamin Péret*, BEHAR, Paris III, 10/80.

PICASSO

CUEVA Daniel, *Le minotaure dans l'œuvre de Picasso*, LAUDE, Paris I, 10/80, modif. 03/82.

NICKLES Hélène, *L'hispanité de Picasso*, DORIVAL, Paris IV, 11/81.

PIEYRE DE MANDIARGUES

DEL MONACO A.M. Thérèse, *Société et sacré dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues*, BANCQUART, Paris X, 09/78, modif. 07/80.

KLEIN, née LATAUD Christiane, *Figures narratives dans « le Musée noir » et « Soleil des loups » d'A. Pieyre de Mandiargues*, ABASTADO, Paris X, 07/79, modif. 09/81.

BONNARDEL France, « *L'Ivre œil* » d'André de Pieyre de Mandiargues: *pour une approche de l'œuvre narrative*, RICHARD, Paris IV, 01/81.

METGE Françoise, *Architecture de la nouvelle chez Mandiargues et Calvino*, IMBERT, Paris X, 07/82.

QUENEAU

PAOLI Gaby, *Les figures du manque dans une œuvre de Queneau: « le Dimanche de la vie »*, RICHARD, Paris IV, 12/80.

MEHU Guy, *Contenu et relation dans la communication chez Queneau, Céline et Albertine Sarrazin*, TCHEKHOFF, Strasbourg II, 12/81.

LEWY-BERTAUT Evelyne, *Le regard ironique chez Queneau*, RIEUNEAU, Grenoble III, 11/80.

CHABANNE J.-Charles, *L'humour dans les derniers romans de Raymond Queneau*, ABASTADO, Paris X, 10/81.

RAY

LEE Kyong Hong, *L'image photographique chez Man Ray et chez Cartier-Bresson: essai d'esthétique comparée*, REVAULT-D'ALLONNES, Paris 1, 04/82.

ROUSSEL

DORMOY Denis, *Raymond Roussel, le texte et la langue*, ARRIVE, Paris X, 09/81.

SOUPAULT

COUFORT Joseph, *Philippe Soupault, le grand homme*, WAGNER, Clermont II, 01/82.

MARTINET François, *Un état de la question « Philippe Soupault »: biographie, bibliographie, études critiques*, WAGNER, Clermont II, 05 /81.

TZARA

DUFOUR Catherine, *Tzara et ses correspondants allemands*, BEHAR, Paris III, 11/81.

VITRAC

ZANOTTI Jasmine, *Aspects de l'insolite théâtral chez Roger Vitrac et Jean Tardieu*, JOUANNY, Paris XII, 05/78, modif. 06/81.

B) THEMES

APHORISMES

BERRANGER Marie-Paule, *L'aphorisme chez les poètes surréalistes*, DUMAS, Paris VII, 09/81.

BRESIL

DOMONT Ronaldo, *Les rapports entre le surréalisme et le Brésil dans le domaine des arts plastiques*, LAUDE, Paris 1, 04/81.

ECRITURE AUTOMATIQUE

FLUCKIGER Hans, *Quand les mots font l'amour... Une analyse formelle de l'écriture automatique*, GENETTE, E.P.H.E. 6^e section, 12/74.

LE GRAND JEU

LEVERGEOIS Bertrand, *Le Grand Jeu et le surréalisme (historique, critique et théories)*, MAUZI, Paris IV, 11/81.
COUILLARD Viviane, *L'Orient, le surréalisme et le Grand Jeu*, BOISSEL, Montpellier III, 04/72, modif. 03/82.

GRECE

VOIADZI Maria, *L'image surréaliste dans la poésie et la peinture de certains artistes grecs*, JOUANNY, Paris XII, 04/82.

REVOLUTION SURREALISTE

TRIOLE Michel, *Mort et désir dans « la Révolution surréaliste »*, BANCQUART, Paris X, 10/80.

SUEDE

PARES Jean-Louis, *La poésie surréaliste d'expression suédoise entre 1930 et 1940*, GRAVIER, Paris IV, 01/80.

SURREALISME

HUBY Pascale, *Julio Cortazar: l'héritage surréaliste*, MINGUET, Paris X, 10/81.
DEMAILLY Pascaline, *Le mythe parisien dans la littérature française, du naturalisme aux symbolisme et surréalisme*, CROUZET, Amiens, 12/80.

Cette mise à jour de la liste des thèses soutenues ou inscrites a été réalisée avec le concours du Fichier central des thèses de l'Université de Nanterre, dirigé par Mme FALAISE-CHAZAL. Montage de Patrick LAWSON.

BIBLIOGRAPHIE

Michel CARASSOU

1. - LIVRES

- ABEILLE Jacques. - *Appartement*, nouvelle, Paris, Ed. du Fourneau, 1983, 14 X 22,5, 26 p., br.
- ARAGON Louis. • *Réflexions sur Rimbaud*, Charleville-Mézières, Musée bibliothèque Arthur Rimbaud, coll. «Rimbaldiana », n° 1, 1983.
Textes extraits de *l'Œuvre poétique* (Livre Club Diderot).
- ARANDA Francisco. - *El Surrealismo espanol*, Barcelone, Ed. Lumen, 1981.
- Autour de Georges Bataille* (1929-1939), dépouillement analytique des revues *Documents*, *Cahiers de Contre-Attaque*, *Acéphale*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1982.
- BATAILLE Georges. - *Manet*, Genève, Skira, coll. «La peinture », 1983, 140 p., ill. noir et cou!. (réédition).
- BLANCHARD Maurice. - *L'Homme et ses miroirs*, frontispice de Francis Mockel, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1982, 15,2 X 19,2, 48 p., br.
- BONNET Marguerite et CHENIEUX-GENDRON Jacqueline. - *Revue surréalistes françaises. Autour d'André Breton*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 15,5 X 23,5, 316 p., br.

- BOSQUET Alain. - *Entretiens avec Salvador Dalí*, chronologie et bibliographie par Evelyne Pomey, Paris, Belfond, 1983, 207 p., br.
- BOUSQUET Joë. - *Note-book*, suivi de *Une autre vie*, préface de C. Augère, Mortemart, Rougerie, 1983, 14 X 22,5, 82 p., br.
- BROOKE ROTHWELL C. - *Jackson*, illustr. par J.-J. Jack Dauben, San Francisco, Marquis de Sade Edition, 1983, 19 X 21,5, n.p., br.
- BURGHARDT Tom. - *Ontogenesis by tire*, San Francisco, Marquis de Sade Editions, 1981, trois dessins de Timothy R. Johnson, couv. et sept photocollages de Thom Burns, frontispice de Kathy Burghardt, 19 X 21,5, n.p., br.
- BURNS Thom. - *Incubus Ramapithecus*, San Francisco, 1980, 29,5 X 19,5, dépliant.
- BUTOR Michel. - *Jacques Hérold, le surréalisme autre*, Rome, Edizioni Carte Segrete, 1982, 21 X 28,5, 72 p., br., illustr.
- CARRINGTON Leonora. - *Down Below*, collage by Debra Taub, Chicago, Black Swan Press, 1983, 12,5 X 21, 56 p., br.
- CARRINGTON Leonora. - *Le Cornet acoustique*, trad. par H. Parisot, introduction et bio-bibliographie par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Flammarion, 1983, br.
- CHAZAL Malcolm de. - *Ma Révolution, lettre à Alexandrian*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1983, 12 x 19, 88 p., br.
- CHENIEUX Jacqueline. - *Le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, l'Age d'homme, 1983, br.
- COLQUHOUN Ithell. - *Osmazone*, Orkeljunga (Suède), Dunganon, s.d. (1983), 14,5 X 21, 24 p.
- CONCHA Victor G. de la. - *El surrealismo*, Madrid, Taurus éditeur, Anthologie de textes critiques, 1982.
- CORT! José. - *Souvenirs désordonnés (...-1965)*, Paris, José Corti, 1983, in 8° carré, 264 p., dessins de l'auteur.
- COURTOT Claude. - *La Voix pronominale*, Paris, Ellébore, 1982, 15 X 21, 96 p., br.
- COURTOT Claude. - *Ah! vous dirai-je Maman, variations parallèles sur un triangle d'ardoise*, dessins de J.-M. Debenedetti, Paris, Ellébore, 1983, 27,5 X 20, 56 p., br.
- DECAUDIN Michel. - *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle, de Paul Claudel à René Char*, préf. de Claude Roy, Paris, Gallimard, coll. «Poésie/Gallimard» n° 168, 1983, 496 p.

- DE CHIRICO Giorgio. - *Hebdomeros*, Paris, Flammarion, coll. «L'âge d'or», 1983, 136 p., br. (réédition dans une nouvelle présentation).
- EARNSHAW Anthony. - *Flick Knives and Forks*, illustr., Harpford Sidmouth, Transformation, 1981, 14,5 X 21, 48 p.
- EINGILBERTSSON Olafur JÓhann. - *Efnahagslíf Ístórborgum*, Reykjavik, Medusa, 1980, 14,5 X 21,5, 28 p., br.
- EINGILBERTSSON Olafur. - *Taumlaus Sæla*, illustr. par l'auteur, Reykjavik, Medusa, 1982, 16 X 19,5, n.p.
- FREDERIQUE André. - *Poésie sournoise*, Paris, Plasma, 1982, 14 X 22, 160 p., br.
Réédition du recueil publié en 1957 aux éditions Seghers.
- GAGNAIRE Aline. - *Face*, présentation de Samuel Tast, photos en noir des œuvres de l'auteur, Paris, Vrac, 1982, 44 p., 21 X 30, br.
- GATEAU Jean-Charles. - *Paul Eluard et la peinture surréaliste (1910-1930)*, Genève Droz, coll. «Hist. des idées et critique littéraire» n° 204, 1982, 16 X 24, 396 p., 85 illustr. h.t., br.
- GATEAU Jean-Charles. - *Eluard, Picasso et la peinture (1936-1952)*, Genève, Librairie Droz, 1983, in 8°. 370 p., 91 illustr., br.
- GOUTIER Jean-Michel. - *Benjamin Péret*, Paris, Henri Veyrier, coll. « Les plumes du Temps », 1982, 21 X 28, 168 p., illustr., br. Textes de B. Péret, G. Durozoi, A. Breton, J. Schuster, C. Courtot, D. Rabourdin, G. Prévan, N. Sedova-Trotski, G. Munis, J. Pierre, J.-M. Debenedetti, bibliographie.
- GRACQ Julien. - *Acte du colloque international*, janvier 1981, nouvelle édition revue et augmentée, Angers, Bibl. universitaire, 1982, 605 p., bibliographie, br.
- GREEN Robert. - *Seditions Mandibles*, Chicago, Surrealist Editions, 1981.
- GUIOL-BENASSAYA Elyette. - *La Presse face au surréalisme de 1925 à 1938*, Paris, Ed. du CNRS, 1983, 16 X 24, 272 p., br.
- HENEIN Georges. - *Qui est Monsieur Aragon?*, Paris, « Le Tout sur le Tout », 1982, 15,5 X 21,5, 16 p., br.
Réédition du texte publié en 1945 sous le pseudonyme de Jean Damien.
- HENEIN Georges. - *Qui est Monsieur Aragon?*, rééd. en fac-similé (Le Caire, Editions Masses, 1945), s.l.n.d.
- HUELSENBECK Richard. - *En avant Dada. L'histoire du dadaïsme*, trad. de l'allemand et notes de Sabine Wolf, biographie et bibliographie, Paris, Allia, 1983, 14 x 22, 84 p., br.

- JAGUER Edouard. - *Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie*, Paris, Flammarion, 1982, 26,5 X 29, 224 p., relié sous jaquette.
Présentation exhaustive des photographes surréalistes et proches du mouvement. En annexe, « Petite anthologie des textes sur le surréalisme et la photographie » : L. Malet, R. Ubac, R. Ranfast, Ch. Dotremont, R. Ivsic, H. Bellmer, M. Ray, J.K. Bogartte, P. Kral, bibliographie.
- JAGUER Edouard. - *La poutre creuse. The hallow beam. La Viga Hereca*, collages de Ludwig Zeller, Toronto, Oasis, 1982, 16 X 21,5, n.p.
- JANUS. - *liri Kolar*, Turin, Gruppo Editoriale Fabbri, 1981, 26 X 32, n.p., relié sous emboîtement, nb. illustr. noir et coul.
- JULIEN Françoise. - *Aux matins des corneilles*, hors-texte de Françoise Jones, Rikki, Gilles Ghez et J.-M. Debenedetti, couverture de J.-P. Letellier, Paris, Ellébore, 1983, 15 X 21, 44 p., br.
- KRAL Petr. - *Le Surréalisme en Tchécoslovaquie*, choix de textes 1934-1968, traduit du tchèque et présenté par Petr Kral, chronologie, bibliographie, Paris, Gallimard, 1983, 14 X 20,5, 362 p., 23 illustr. noir, br.
- LACOMBLEZ Jacques. - *Corps Cité*, illustr. par Antoni Zydron, trad. en polonais par Hubert Krzyzanowski, Bruxelles-Poznan, L'Empreinte et la Nuit, 1980, 22 X 30, n.p.
- LAMBERT Jean-Clarence. - *Cobra, un art libre*, Paris, Chêne/Hachette, 1983, 25,5 X 30, 262 p., relié, nombreuses illustr. noir et coul.
- LEBRUN Annie. - *Les Châteaux de la subversion*, Paris, J.-J. Pauvert aux éditions Garnier, 1982, 14 X 22,5, 304 p., 16 ill. noir. Essai sur le roman noir.
- LEGRAND Gérard. - *Le Surréalisme dans l'art*, Paris, Centre National de la documentation pédagogique, « Actualité des arts plastiques » n° 57, 1982, une brochure illustrée, 17 X 21, 64 p. et 24 diapositives sous pochette plastifiée.
- LELY Gilbert. - *Vie du Marquis de Sade*, Paris, Garnier, 1982, 13,5 X 21, 720 p., 16 illustr., br.
Troisième édition revue et corrigée.
- LISTA Giovanni. - *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, « L'Age d'homme », 1982, 276 p., illustr.
- MAGNUSSON Matthias Sigurour. - *Lystigarourinn*, Reikjavik, 1980, 14,5 X 21, 48 p., br.
- MARIEN Marcel. - *La Marche palière*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1982, 12 X 19, 104 p., br.

- MARIEN Marcel. - *Le Radeau de la mémoire*, autobiographie, Paris, Le Pré aux Clercs / Belfond, coll. «Mémoires», 1983, 14 X 22,5, 500 p., br.
- MORO César. - *Couleur de Bas-rêves tête de nègre*, Lisbonne, Altaforte, 1983.
- NAPRAVNIK Milan. - *Inversagen*, 14 photographies de l'auteur, Berlin, éd. Ars Viva, 1982, 15 X 21, br.
- NAUM Gellu. - *Mon père fatigué*, poème, trad. du roumain par Sébastien Reichmann, frontispice de Perahim, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1983, 13 x 19, 72 p., br. 14 X 22, 280 p., br.
- NOUGE Paul. - *Des mots à la rumeur d'une oblique pensée*, Lausanne, «L'Age d'homme», coll. «Lettres différentes», 1983, 116 p., br.
- PAQUET Marcel. - *Paul Delvaux, l'essence de la peinture*, Paris, Ed. de la Différence, coll. «La vue, le texte», 1982, 20 X 27, 224 p., 48 illustr. coul., 60 illustr. noir, br.
- PERAHIM. - *La Chronique de l'armoire*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1982, 11 X 13,5, n.p., br. «Le petit livre rose de Perahim» ou un grand roman en images.
- PICaN Gaëtan. - *Le Surréalisme*, Genève, Skira, coll. «La peinture», 1983, 218 p., illustr. noir et coul. Réédition du *Journal du surréalisme*.
- PIERRE José. - *Surréalisme et anarchie*. Les «billets surréalistes» du *Libertaire*, 12 oct. 1951 - 8 janv. 1953, Paris, Plasma, coll. «En dehors», 1983, 14 X 22, 244 p.
- PLOUVIER Paule. - *Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris, José Corti, 1983, 196 p.
- RENE. - *Le Testament de la fille morte*, Paris, Gallimard, 1983, 217 p. Réédition de l'ouvrage publié en 1954 par Colette Thomas sous le pseudonyme de René.
- ROQUE Georges. - *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983, 16 X 24, 208 p., illustr. noir et coul.
- SCUTENAIRE Louis. - *Mes Inscriptions, 1943-1944*, Paris, Allia, 1982, 14 X 22, 280 p., br. Réédition de l'ouvrage publié en 1945 par les éditions Gallimard.
- SERPAN Iaroslav. - *Les Roses d'Ispahan*, texte inédit écrit entre 1938 et 1944, Paris, le Sycomore, coll. «Le Corps inédit», 1983, 15 X 20, 100 p.

- SJON. - *Sjónhverfingabókin*, Reikjavik, Medusa, 1983, 15 X 16,5, 16 p.
- SOUPAULT Philippe. - *Poèmes retrouvés, 1918-1981, suivi d'un essai sur la poésie*, Paris, Lachenal et Ritter, 1982, 17 X 24, 128 p., relié.
- SPADA Marcel. - *Erotiques du merveilleux. Fictions brèves de la langue française au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1983, 280 p.
Etudes sur Desnos, Mandiargues, Péret...
- THURLEMANN Félix. - *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, «L'Age d'homme», 1983, 15,5 X 21, 130 p., br.
- Tracts surréalistes et déclarations collectives*, sous la direction de José Pierre, Tome 2 (1940-1969), Paris, Losfeld, 1982.
- TZARA Tristan. - *Œuvres complètes*, Tome 4, *Les Ecluses de la poésie*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1982, 714 p., br.
- VIRMAUX Alain et Odette. . *Cravan, Vaché, Rigaut*, Mortemart, Rougerie, 1983, 14 X 22,5, 180 p., br.
- ZELLER Dudwig. - *The invention of dice or Eugenio Granell o la invención del dado*, Toronto - New York, Oasis, 1982, 22,5 X 21, br.
- ZELLER Ludwig. - *Alphacollage. An alphabet of Twenty-Seven Letters*, Toronto, The Porcupine's Quill Incorporated, éd. de luxe reliée, 1979; éd. brochée, 1982, 22 X 31, n.p.

II. - REVUES

CHAMP DES ACTIVITES SURREALISTES

Bulletin de liaison, n° 17 (nouvelle série), février 1983.
Contient : André Breton, «Trois textes signalés par Gérard Roche».

DUNGANON

Suède, Orkeljunga.

N° 1: «Dunganon's return», textes et illustr. de T. Amel, G. Broe, T. Eldon, O. Engilbertsson, A. Floki, U. Gudmundsen, Johamar, J. Linnovaara, S. Mainsoe Madsen, M. Magnusson, J. Nash, H.M. Petersen, T. Pusey, Sion, C. Stennesson, U. Svennesson, K. Erik Vindtom, L. Zwick.

ELLEBORE

N° 6, 4^e trim. 1982 : «La poésie s'est faite parfois poème», textes et images de Parviz Abolgassemi, José-Francisco

Aranda, Bernard Atmani, Jean Bazin, Suzanne Besson, Alberto Blanco, Breyten Breytenbach, Luis Buñuel, Michel Butor, Philippe Collage, Claude Courtot, Artur Cruzeiro-Seixas, Adrien Dax, Jean-Marc Debenedetti, Christian Dotremont, Guy Ducornet, Gilles Ghez, Giovanna, Enrique Gomez-Correa, Jean-Michel Goutier, Eugenio F. Granell, Herberto Helder, Edouard Jaguer, Françoise Jones, Françoise Julien, Saúl Kaminer, Dominique Lambert, André Laude, Marcel Lecourt, Jean-Michel Le Gallo, Gérard Le Gallo, Gérard Legrand, Philippe Longchamp, Mayo, Roger Meyere, Isabel Meyrelles, François Montmaneix, Susan Musgrave, Christian d'Orgeix, José Pierre, Joël Planque, Tony Pusey, Michel Remy, Rikki, José-Carlos Rodriguez, Michel Roncerel, Franklin Rosemont, Annie Salager, Christian da Silva, Tony Urquhart, Susana Wald et Ludwig Zeller.

N° 7, 4^e trim. 1983 : « Réfléchir », textes et images de Enrico Baj, Eve Baudoin, Jean Bazin, Francis Bott, Michelle Bouraux-Hartemann, Philippe Casella, Manuel Carcassonne, Philippe Collage, Claude Courtot, Jean-Marc Debenedetti, Irena Dedicova, Anne Ethuin, Gilles Ghez, Jean-Michel Goutier, Enrique Hett, Edouard Jaguer, Humphrey Jennings, Françoise Julien, Saúl Kaminer, Jean-Michel Le Gallo, Jean-Paul Letellier, Milan Napravnik, Laurent Pierre, Jacques Rancourt, Carol Reck, Michal Resl, Rikki, Robert Rius, Pierre Sabourin, Joseph Paul Schneider, Max Schoendorff, Pierre Vandrepote, Jean-Claude Vernier.

FREE SPIRITS

Annals of the Insurgent Imagination, n° 1, San Francisco, City Lights Books, 1982, 17,5 X 22,5, 224 p., nb. coll. surr.

GLASS VEAL

Birmingham, n° 2, 1981, Revue du Glass Veal Group (gr. surr. américain).

KRAFT

Apériodique, 20 mars 1980, « Karl Kraus au présent ». Coll. de G. Sebbag, A.K. El Janaby, F.R. Simon, A. Joubert.

MELE

« International Poetry Letter », XVIII-62, mars 1983 (édité par Stefan Baciu, University of Hawaiï).

MELMOTH

Vancouver, vol. 2, n° 2, 1982, nbx. coll.

EL MOVIMENTO ESTRIDENTISTA

La Palabra y el hombre, revue de l'Université de Vera Cruz, déc. 1981.

L'ŒUF PHILOSOPHIQUE

Toronto, Oasis Publication.
N° 3, décembre 1981 (numéro tchèque).

N° 4, février 1982.
N° 5, août 1983 (numéro scandinave).

SCARABEUS

Vancouver, 1984 (*sic*), textes et illustr. de T. Pusey, C. Ejdemyr, U. Gudmundsen, P. Mabile, J.-M. Debenedetti, Rikki, E. Jaguer, H. Zangana, R.-M. Tremblay, M. Guderna, A. Brunovsky-Song, D. Lambert, M. Bullock, M. Prichystal, Ed. Varney, F. De Sanctis, A. Fl6ki, C. Courtot, J.-R. Colombo, A. Samov, F. Julien, C. Maddox, B. Lacina, E.F. Granell, A. Ethuin, J. Pierre, L. Zeller, S. Faig, J. Vyletal.

THE SURREALISM SHADOW

The Surrealist Group in Australia, Adélaïde.

N° 1, Surrealism in 1979.
N° 2, Like a thief in the night, 1980.

TERZOCCCHIO

Edizioni Bora, Bologne.

N° 21, sept. 81.
N° 22, mars 82.
N° 23, juin 82.
N° 24, sept. 82.
N° 25, déc. 82.
N° 26, mars 83
N° 27, juin 83.

NUMEROS SPECIAUX

ACTION POETIQUE

N° 91, *Avec Cobra*, poètes expérimentaux des Pays-Bas, poèmes écrits et publiés entre 1948 et 1954, 14,5 X 20,7, 76 p.

MASQUES

N° 17, printemps 83, dossier René Crevel établi et présenté par Michel Carassou, textes inédits de Crevel, Maxime Alexandre, Edouard Roditi. Illustrations inédites.

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE

83^e année, n° 2, mars-avril 1983.
«Julien Gracq, *le Rivage des Syrtes*», communications de Michel Murat, Marius-François Guyard, Marie-Claire Bancquart, Claude Debon.

III. - CATAWGUES D'EXPOSITION

ALMANACH DEMI-STOCK, 1905-1983

Expressionnisme, cubisme, Dada, constructivisme, sur-réalisme, art brut, nouveau réalisme, automatisme.

Catalogue de l'exposition, Galerie 1900-2000, 23 x 30, 112 p.
Textes de E. Jaguer, illustr. de E. Agar, J. Armstrong, J. Banting, H. Bellmer, V. Brauner, A. Breton, E. Bridgwater, J. Cacérés, L. Carrington, I. Calquhoun, I. Dedicova, O. Dominguez, M. Ernst, A. Ethuin, L. Fara, W. Freddie, J. Golyscheff, E.F. Granell, R. Green, R. Haussmann, S.W. Hayter, J. Heisler, M. Henry, J. Hérold, R. von Holten, J. Ister, E. Jaguer, F. Janousek, H. Jennings, T. Joans, G. Knutson, J. Koler, R. Lagarde, W. Lam. F.E. McWilliam, C. Maddox, R. Magritte, M. Mallo, R. Mednikoff, J. Melville, M. Napravnik, L. Novak, G. Onslow-Ford, M. Oppenheim, G. Pailthorpe, R. Penrose, F. Picabia, F. Roh, W. Van Leusden, F. et P. Rosemont, J. Stryrsky, Y. Tanguy, K. Teige, V. Tikal, Toyen, E. van Moerkerken, Ch. van Geel, S. Wald et L. Zeller, Ph. West, Ko Yoshitomi...

ANCRAGES

Catalogue de l'exposition «Phases», Lyon, Galerie Verrière, 1983, 22 X 29,5, 36 p., br.
Textes de D. Lambert, E. Jaguer, M. Blanchard, nombreuses illustr. noir.

ANDRE MASSON

Catalogue de l'exposition à Vénissieux, mai-juin 1983, texte de Françoise Will-Levaillant, biographie.

DANS LA LUMIERE DU SURREALISME

Catalogue de l'exposition à la Pinacoteca Provinciale di Bari, 20 mars-17 avril 1983. Présentation de José Pierre, 71 p., illustr. noir.

DOTREMONT, PEINTRE DE L'ECRITURE

Catalogue de l'exposition, Paris, Centre culturel de la Communauté française de Belgique-Wallonie-Bruxelles, 1982.

Textes et illustr. de P. Alechinsky, K. Appel, J.M. Atlan, M. Balle, P. Bury, Corneille, C.O. Hulten, A. Jorn, A. Osterlin, Reinhard, S. Vandercam, 15 X 21, n.p., br.

FABIO DE SANCTIS, SCULPTURES

Catalogue de l'exposition, Galerie du Dragon, Paris 1982; Galerie Verrière, Lyon, 1982, présentation par Edouard Jaguer, illustr. noir et cou!.

GIORGIO DE CHIRICO

Textes de M. Fagiolo, W. Rubin, W. Schmied, J. Clair et C. Derouet, 400 illustr. dont 55 cou!., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983, 21 X 30, 296 p., br.

JEAN ARP, LES PAPIERS DECHIRES

Une sélection de 70 œuvres graphiques de petites dimensions réalisées par Arp dans les années trente.

Dossier documentaire, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983, 21 X 30, 80 p., 80 illustr. noir, br.

MARCEL-G. LEFRANCO

Catalogue de l'exposition Charleroi-Bruxelles-Mons, Palais des Beaux-Arts, Salle Saint-Georges, 1982, 18 X 25, 64 p., illustr., br.
Textes de G. Ollinger-Zinque.

PAUL ELUARD ET SES AMIS PEINTRES

Catalogue, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1982, 21 x 30, 240 p., 320 illustr. noir, br.

PEINTURE SURREALISTE EN ANGLETERRE (1930-1960)

Les enfants d'Alice, « Planisphère surréaliste 1 ». Catalogue de l'exposition, Galerie 1900-2000, 20 x 20,5, 100 p.
Textes de L. Aragon, R. Benayoun, A. Breton, E. Bridgwater, J.-B. Brunius, 1. Colquhoun, H. Sykes Davies, T. Del Renzio, P. Eluard, D. Gascoyne, E. Jaguer, H. Jennings, P. Mabile, G. Melly, E.L.T. Mesens, G. Pailthorpe, V. Penrose, R. Penrose, H. Read, M. Remy, E. Remington, R. Roughton; illustrations de E. Agar, J. Armstrong, J. Banting, E. Bridgwater, J.-B. Brunius, J. Buckland-Wright, 1. Colquhoun, A. Davie, T. Del Renzio, M. Evans, D. Gascoyne, S.-W. Hayter, Ch. Howard, H. Jennings, F.E. McWilliam, C. Maddox, R. Mednikoff, J. Melville, Lee Miller, E.L.T. Mesens, D. Morris, P. Nash, G. Onslow-Ford, G. Pailthorpe, R. Penrose, V. Reinganum, C. Richards, E. Remington, J. Trevelyan, J. Tunnard.

**PEINTURE SURREALISTE ET IMAGINATIVE
EN TCHECOSLOVAQUIE (1930-1960)**

«Planisphère surréaliste II ». Catalogue de l'exposition, Galerie 1900-2000, 20,5 X 20,5, 96 p.
Textes de K. Teige, A. Breton, F. Kafka, R. Benayoun, K. Biebl, Ch. Estienne, R. Fabry, R. Gilbert-Lecomte, G. Goldfayn, J. Heisler, R. Ivsic, E. Jaguer, G. Legrand, M. Nedek, V. Nezval, L. Novak, B. Péret, A. Pieyre de Mandiargues, F. Smejkal, J. Sima, Ph. Soupault, K. Teige. Illustrations de L. Fara, J. Heisler, A. Hoffmeister, J. Istler, F. Janousek, J. Kolar, M. Korecek, M. Medek, E. Medkova, F. Muzika, V. Reichmann, Z. Rykr, J. Sima, Z. Sklenar, J. Styrsky, J. Sudek, K. Teige, V. Tikal, Toyen. F. Vobecky. A. Wachsman, J. Wagner, V. Zykmund.

RENE MAGRITTE UN DER SURREALISMUS IN BELGIEN

Catalogue de l'exposition, Hambourg, Kunstverein und Kunsthaus, 1982, 19 X 23,5, 302 p.

SERPAN 1922-1976

Catalogue de l'exposition, 22 février - 4 avril 83, Paris,
Fondation nationale des arts graphiques et plastiques,
21 X 20, 68 p., br.

Textes de G. Gassiot-Talabot, G. Bonnefoi, F. Aubral,
Serpan, M. Tapié, F. Bayl, A. Boucourechliev.

Notice biographique, bibliographie, nombreuses illustr.
noir et cou!.

WIFREDO LAM 1920-1982

Catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne de la
Ville de Paris, mars-juin 1983.

YVES TANGUY. RETROSPECTIVE 1925-1935

Catalogue de l'exposition au Centre Georges-Pompidou,
17 juin - 27 septembre 1983, 21 X 30, 240 p., ill.

Textes de Dominique Bozo, Jean Maurel, Roland Penrose,
Robert Lebel, José Pierre, André Breton, Paul Eluard,
Benjamin Péret...

TABLE DES MATIÈRES

POLITIQUE - POLEMIQUE

Henri BEHAR et Pascaline MOURIER-CASILE: Combats de mots	II
Roger NAVARRI: Violence et poésie dans le pamphlet surréaliste	18
Bruno GELAS: Du débordement à l'impuissance polémique: Antonin Artaud et les surréalistes	24
Jean-Michel PIANCA: <i>Et guerre au travail</i>	37
Viviane COUILLARD: Le retour du Daïaï-Lama o'	51
Jacques LEENHARDT : <i>Le feuilleton change d'auteur: dessein d'un pamphlet</i>	69
Guy PALAYRET: Attirances et répulsions: Aragon, Breton et les écrivains révolutionnaires autour du PoC.F. (1930-1935) o.	79
Henri BEHAR: Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans <i>Grains et Issues</i>	101
Agnès SOLA: Position politique du futurisme russe	115
Claude DEBON: <i>Odile</i> de Raymond Queneau: de la polémique à la poétique o.	133
	369

Ulrich VOGT: Osiris anarchiste. Le mIrOIr noir du sur-réalisme	142
Anne-Marie AMIOT : La mystique politique de Julien Gracq	159
Jean-Michel DEVESA: <i>Le Roman cassé</i> de René Crevel..	174
René CREVEL: <i>Le Roman cassé</i>	177

VARIETE

Annette TAMULY: André Breton et la notion d'équivoque	195
C. MAILLARD-CHARY: Les figures hiéroglyphiques de Paul Eluard	208
Tom CONLEY: Artaud côté verso	229
Yves BRIDEL : 'Le surréalisme dans les revues de province (1919-1939)	241

REFLEXIONS CRITIQUES

Alain-Pierre PILLET: Lettre à André Pieyre de Mandiargues	285
D. DELAS: Michaël Riffaterre et la lecture du texte sur-réaliste	290
Petr KRAL: Jehan Mayoux, poète exemplaire	298
Régis ANTOINE: <i>Le Modèle nègre?</i>	305

DOCUMENTS

Mihaela BACOU, Maryline LEDUCQ et Florence PALOU: Répertoire des recueils de coupures de presse Picabia-Tzara	313
Inventaire des thèses	345
Michel CARASSOU: Bibliographie	358

« IL N'YA QUE DEUX **GENRES**: LE POEME ET LE PAMPHLET. »

Tristan Tzara.

L'histoire, comme la littérature, est un discours. Plus ou moins fictionnel, voilà tout. Ce cahier examine le politique et le littéraire à la même lumière, dès lors qu'ils se situent de la même façon dans une stratégie d'écriture où le texte, quel que soit son aspect formel (roman, nouvelle, récit, tract, lettre, poème...) sert à défendre des idées, des positions, à un moment **donné**, contre un ou plusieurs adversaires désignés. La tonalité polémique a pour but d'imposer, par l'agression discursive, une conception du monde et même une constitution de la société véritablement accueillante à la morale surréaliste, à son ardente passion de la poésie, de l'amour et de la liberté. Groupement particulièrement actif de personnalités diverses et originales, le surréalisme s'élève contre les puissances d'établissement, atteint les individus d'une flèche assassine, renverse les fausses valeurs.

Mais il est lui-même une institution, à cet égard contesté de l'intérieur par ses membres qui tendent à l'orienter selon leur désir ou, à défaut, le quittent pour revenir aux valeurs fondamentales auxquelles il a, d'après eux, renoncé.

En cette époque désorientée et déchirée, la parole surréaliste a su trouver le ton juste, celui du rappel à l'ordre de *l'imagination et de la passion*.

Henri Béhar.

Inédit de René Crevel: *Le Roman cassé*.

Contributions: A.-M. AMIOT, M. BACOU, H. BÉHAR, Y. BRIDEL, M. CARASSOU, T. Co LEY, V. CoUILLARD, C. DEBO , J.-M. DEVESA, B. GELAS, M. LEDUCQ, J. LEENHARDT, C. **MAILLARD-CHARY**, P. MOURIER, R. NAVARRI, G. PALAYRET, F. PALOU, J.-M. PIA CA, A.-P. **PILLET**, A. SOLA, U. VOGT.

Imp. Dominique Guénlot. **Langres**