

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME

■
MÉLUSINE

N° XI

HISTOIRE-HISTORIOGRAPHIE



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

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

Publiés avec le concours du Centre National des Lettres

MÉLUSINE

N° XI

Histoire-Historiographie

Études et documents réunis
par Henri BÉHAR

L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Mourier
Rédacteur en chef: Michel Carassou

RÉDACTION: 13, rue Santeuil, 75231 Cedex 05.

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

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

Copyright © 1990 by Editions L'Age d'Homme, Paris

*Telles on voyait ces deux natures de M. et de
M^{me} Swann onduler, refluer, empiéter tour à tour
l'une sur l'autre, dans le corps de cette Mélusine.*

M. Proust,
A l'ombre des jeunes /illes en fleurs.

LE TON DE L'HISTOIRE

Henri BÉHAR

Ici même, dans le premier numéro de *Mélusine*, Pascaline Mourier-Casile interrogeait: «Histoire de l'art surréaliste ou histoire surréaliste de l'art ?» Examinant deux ouvrages consacrés à la peinture surréaliste, elle montrait l'existence de deux démarches antithétiques, s'appliquant au même objet et conduisant le lecteur à la même insatisfaction. L'une, qu'on pourrait dire interne, de sympathie, use de la métaphore en guise d'explication. L'autre, moins impliquée, se voulant plus «scientifique» (mais qu'est-ce que le scientifique en matière esthétique?) analyse les œuvres de l'extérieur, en fonction de critères artistiques plus ou moins élaborés. Et c'est là que le bât blesse: comment appliquer de tels critères à une production qui s'est voulue hors du champ plastique traditionnel? Ne risque-t-on pas, outre l'incompréhension, de manquer le but recherché en découpant et figeant un espace asservi à l'examen ? Cela, sans préjudice de la question préalable consistant à définir clairement les critères qui permettraient d'identifier une production surréaliste de celle qui ne l'est pas et la question subsidiaire du champ d'intervention du Mouvement.

Elargissant le débat à l'ensemble de l'activité surréaliste, sans en donner, *a priori*, ni définition ni délimitation dans le temps, nous avons demandé à nos collaborateurs de dire comment ils concevaient, aujourd'hui, à la fois l'histoire et l'historiographie du surréalisme. Ces deux termes, si voisins qu'on les utilise souvent l'un à la place de l'autre, méritent une explication qui ne se trouve pas dans les dictionnaires d'usage courant. L'histoire est généralement conçue comme une succession d'événements, d'activités humaines en même temps que le récit qu'on en fait. Quant à l'historiographie, elle a longtemps été limitée à la

chronique des hommes illustres, pour des raisons sociologiques, tenant à l'institution de la charge d'historiographe officiel, abolie avec la Révolution de 1789. Introduisant un minimum de rigueur dans ce domaine où l'usage fait loi, je proposerai de distinguer l'histoire - c'est-à-dire la suite des faits - de l'historiographie, autrement dit la démarche, la méthode et l'ensemble des moyens mis en œuvre pour en rendre compte par un discours ordonné, écrit, selon l'étymologie.

Cette distinction posée, une objection apparaît d'emblée. On ne voit pas à quel titre le surréalisme bénéficierait d'un traitement spécifique. N'est-il pas le produit de l'activité des hommes, comme tout autre, fragment de leur histoire? On devrait l'examiner comme l'histoire de Byzance, de la guerre d'Algérie, du parti radical-socialiste, des relations diplomatiques internationales. On fixerait donc sa naissance, son apogée, sa mort. On distinguerait ses principaux acteurs, on énumérerait les entrées et les sorties des personnalités l'ayant constitué. Puis on rechercherait les causes et les conséquences de ce groupement d'intellectuels. Premier tour de passe-passe, réduisant le mouvement à une succession de gestes, de plus ou moins longue portée, s'inscrivant en appendice à l'épopée nationale ou, pour les moins chauvins, internationale (si tant est qu'à l'échelle planétaire les historiens en aient perçu, peu ou prou, la présence).

Autre position, autre escamotage: le surréalisme suppose les mêmes méthodes d'approche que le romantisme, le symbolisme ou tout autre isme. Mais alors, ce n'est qu'un mouvement littéraire, au mieux artistique, comme les autres? Dans ce cas, c'est bien simple, ajoutons un chapitre à notre histoire littéraire habituelle, à notre histoire de la peinture - pour la musique, ce n'est pas la peine. Et voilà, le tour est joué. Le surréalisme aussi, soigneusement saucissonné, découpé en tranches bien calibrées, en objets de la connaissance, comme on dit, parfaitement identifiables. Donc assimilables.

Chacun sait que le surréalisme, dans ses ambitions premières comme dans sa pratique la plus quotidienne, est irréductible à l'une des branches soigneusement entretenues de notre savoir. Mais on continue à faire « comme si ». Par commodité, par paresse intellectuelle, par impuissance à bouleverser les cloisonnements éditoriaux. D'ailleurs, comment pourrait-on résoudre ces difficultés, réduire ces antinomies que les surréalistes eux-mêmes n'ont pu dépasser?

Y a-t-il une historiographie surréaliste particulièrement adaptée à son objet, dont nous pourrions prendre modèle pour aborder ce mouvement de manière adéquate, littéralement et dans tous les sens? Prenons, à titre d'exemple, les *Vingt ans de surréalisme* composés par Jean-Louis Bédouin au moment où il est l'un des membres les plus actifs du groupe. Quelles que fussent les réserves émises à l'origine par certains de ses compagnons, et vite levées moyennant certaines adaptations et coupures, on ne peut nier le caractère « officiel » de cet ouvrage, nourri de documents puisés à la source, d'informations émanant des surréalistes eux-mêmes. Imprégné de l'idéologie surréaliste, si je puis dire, il part de prémisses sur lesquelles tous les surréalistes

s'accordent: leur mouvement n'est ni une philosophie, ni une psychologie, ni une école littéraire ou artistique. Quoi donc, alors ? La vie, tout simplement, avec un accent particulier posé, nous dit Bédouin, sur les domaines avoisinant l'art et la littérature. La conclusion le confirme: le surréalisme est «une aventure intérieure» (p. 296), même si elle affecte collectivement un grand nombre d'individus en plusieurs pays. Le parcours qui nous est offert, suivant une chronologie très serrée (et, à ce titre, irremplaçable) est une relation fort vivante des événements vécus par la collectivité surréaliste, dont on parvient difficilement à savoir ce qui la constitue, sinon l'auto-proclamation. De ses productions, de leurs composantes plastiques ou poétiques, il n'est pas question, sauf à mentionner longuement les tracts et prises de position collectives. En somme, on voit bien comment la machine tourne, au jour le jour, mais on n'en perçoit ni le moteur, ni l'aliment. Parlant en militant, Bédouin se satisfait, très modestement, d'apporter un témoignage direct et personnel, « moins une histoire qu'une contribution à l'histoire du surréalisme» (p. 298). En d'autres termes, voici les faits, au lecteur de les apprécier et de les interpréter selon sa propre philosophie.

Une telle chronique nous laisse bien loin du compte. Non seulement elle manque de relief, ne dégage pas la perspective, mais encore elle passe à côté de l'essentiel, qui est, à mon sens, la perception du temps. Nous ne sommes pas plus avancés que Gide, lequel n'y voyait pas malice. « Où en sommes-nous avec le temps» lui demandait Arthur Cravan. Et celui-ci de répondre: « Il est six heures moins un quart 2. »

On ne peut adresser le même reproche à Philippe Audoin qui, dans un petit livre de la collection « Ecrivains de toujours », se promène allègrement sur l'axe du temps pour présenter *les Surréalistes*, depuis leur noyau initial jusqu'à l'auto-dissolution de 1969³. Le titre l'indique: il s'agit bien de trouver des hommes, comme le disait Tzara en 1920. Le lecteur ne peut que se réjouir d'y percevoir la vie en plus. Mais, alors que pour l'auteur des *Vingt-Cinq Poèmes*, l'écriture n'était qu'un moyen subordonné à une fin humaine, ici les œuvres énumérées apparaissent comme des traces sur un parcours ondoyant, non comme ce qu'elles furent, des agents de transformation. Je sais bien quelles sont les contraintes imposées par ces sortes d'ouvrages de large diffusion. Aussi mes observations sont-elles, loin de toute critique, le regret de ne voir pas mise en œuvre, par ses acteurs eux-mêmes, l'historiographie que le surréalisme réclamait.

Est-ce à dire que la réflexion sur l'histoire et la manière de la relater aurait échappé à ces hommes et ces femmes qui, d'une certaine manière, la faisaient et l'écrivaient? Force est de se tourner, une fois de plus, vers André Breton pour tenter d'y retrouver le Nord, de suivre l'aiguille magnétique. Non pas le Breton des *Entretiens*, par trop soumis aux exigences d'un genre radiophonique compassé - encore qu'on puisse, à travers son quasi-monologue, dégager une vision surréaliste de l'histoire - ; ni le militant de l'A.E.A.R. qui, avec un zèle non payé de retour, jetait les bases d'un manuel marxiste de littérature; mais le

penseur qui établit un modèle (au sens formel) d'historiographie surréaliste. Ce document, rarement signalé, il faut aller le chercher parmi les œuvres de Pierre Mabille⁴ avec lesquelles il a été malencontreusement confondu et publié en 1981. Il s'agit de deux conférences sur la poésie prononcées à Port-au-Prince en janvier 1946. Traitant du romantisme devant la jeunesse haïtienne, écartant les manuels en usage, il déclare vigoureusement :

... nous sommes parvenus à une époque où la crise générale des valeurs est si communément ressentie que nous avons moins besoin d'un tracé analytique épuisant en tous sens et d'un trait égal les démarches divergentes de l'activité créatrice que de la mise en évidence de véritables lignes de force et de la désignation au crayon rouge des incontestables génératrices valant au moins pour aujourd'hui (p. 180)

En vérité, dit-il, toute l'histoire littéraire serait à récrire en fonction de cette perspective, ce qui conduirait à revaloriser pratiquement toutes les époques, et particulièrement le XVIII^e siècle, avec Kant et Goethe, au détriment du XVII^e siècle, sur-représenté dans notre tradition pédagogique. Conscient de l'obstacle théorique, signalé par Marx et Engels eux-mêmes, à l'élaboration d'un manuel marxiste d'histoire littéraire (le critère de valeur s'opposant à l'appartenance sociale comme, par exemple, dans le cas de Balzac et de Jules Vallès), il en vient à des considérations toutes pragmatiques. La première, pastichant Benedetto Croce, serait d'examiner ce qui est vivant et ce qui est mort dans l'ensemble en question :

... une œuvre d'art, pas plus que toute autre production de l'esprit, ne doit être considérée en soi, c'est-à-dire pour ses mérites intrinsèques (selon des critères toujours contestables) ni même étroitement en fonction de son adéquation aux circonstances historiques qui l'ont vu naître, mais bien en fonction de ce qu'elle garde ou ne garde pas pour nous (pp. 185-86).

La seconde considération, découlant de ce primat de l'actualité, est l'originalité des œuvres tenues pour des ferments du futur. Originalité qui, loin de procéder de l'illumination et de la spontanéité, est un produit de la culture, témoignant d'une double faculté chez l'artiste, de sélection et de refus.

·S'agissant du romantisme - mais, dit-il, c'est exactement la même chose pour le surréalisme - il faut mettre en évidence ses forces génératrices (le roman gothique anglais, la philosophie allemande, le courant occultiste), et surtout cesser de le concevoir « comme mouvement strictement artistique, au lieu de l'homologuer en même temps comme mouvement philosophique et social, c'est-à-dire de le concevoir dans son ensemble... » (p. 189).

Telles seraient, semble-t-il, les bases d'une historiographie véritable du surréalisme, l'appréhendant, d'une même saisie, comme un phénomène esthétique, moral et politique, montrant ses tenants et ses aboutissants, le réévaluant constamment en fonction de l'actualité.

S'attachant de très près aux écrits de Breton, Marc-Ange Graff et Jean-Claude Blachère dégagent ici les différentes étapes ayant abouti à sa vision de l'histoire et du temps. Surmontant la notion de progrès, peu congruente aux œuvres de l'esprit, il cherche à mettre au jour le contenu latent des textes, postulant ainsi une histoire du refoulé. En d'autres termes, la conception marxiste de l'histoire céderait le pas à l'interprétation freudienne. Mais celle-ci ne saurait être séparée d'une expérience intérieure du temps, refusant les notions de période ou de cycle au profit de la transe, de l'éclat, de la dynamique de l'instant constamment située, reliée au passé.

Nous sommes bien loin du schéma lansonien que Michel Décaudin dénonçait dans cette revue à propos de l'histoire du surréalisme, en général, et de *l'Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, de Michel Fauré, en particulier¹. Encore que l'on puisse discuter longuement sur le programme de Lanson qui, notamment dans ses ambitions sociologiques, était loin de se réduire au squelette tracé par ses épigones, il est en effet remarquable qu'aucune histoire générale du surréalisme, émanant de professionnels et non de militants, ne soit venue remplacer l'ouvrage plus que quadragénaire de Maurice Nadeau⁶. Publié en 1945, élaboré dans des conditions difficiles, que l'auteur lui-même déplorait, il n'était pas sans mérites. Le moindre d'entre eux ayant été de conduire au surréalisme toute une génération de jeunes par qui le mouvement s'est assurément recouvé et perpétué après la guerre. Malgré les sympathies dont fait état Maurice Nadeau, on observera qu'il a, une fois pour toutes, borné le surréalisme à l'année 1939, se refusant à actualiser son propos, en dépit de mainte objection sur ce point. Pour lui, le mouvement avait avorté du jour où Breton s'était rangé dans la catégorie des artistes (p. 166). Sa conclusion de 1957 reprenait le même propos, faisant de ce mouvement une école littéraire, comme les précédentes. Mais, s'il ne se traitait que de littérature, pourquoi n'y trouve-t-on aucune étude des termes, des thèmes et des formes spécifiques à cette Ecole? La perspective historique serait-elle à jamais brouillée avec l'évolution des genres, les modulations variées du récit, du poème? Ou encore, l'écriture surréaliste serait-elle à ce point atypique qu'elle récuserait toute approche diachronique? Pourtant, les analyses de ce discours n'ont fait que se multiplier depuis cette histoire inaugurale. On comprend que Nadeau, fidèle à ses présupposés méthodologiques, n'ait pas éprouvé le besoin de remettre sur le chantier un ouvrage qui marquait, à sa manière, un jalon dans la trajectoire du Mouvement. Était-ce une raison pour que personne ne s'en inquiète?

Bénéficiant de travaux complémentaires, *la Constellation surréaliste* d'Alain et Odette Virmaux pourrait apparaître comme la mise au point attendue⁷. Les auteurs ne se proposent-ils pas, fort opportunément, de rectifier l'image figée du mouvement, d'élargir la perspective centraliste, de montrer l'élan collectif et l'action de plusieurs groupes essaimant aux dimensions de la planète, en un rayonnement illimité? La synthèse, vigoureuse, fait la part nécessaire aux résistances, oppositions et dissidences comme aux résurgences. En filigrane (ne serait-ce que par le choix des termes) se dégage une stratégie

institutionnelle, par laquelle le noyau primitif se transformant en se nommant, s'amalgame d'autres groupes et, par une suite d'alliances et de ruptures, parvient à s'ouvrir d'étranges et vastes domaines où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir.

Voilà enfin un livre qui ne confine pas le surréalisme dans l'espace hexagonal, borné par les deux guerres mondiales. Mais, à observer «le foisonnement latino-américain», «la prolifération sans frontières», on se demande toujours ce qui définit le surréalisme, sinon l'auto-proclamation ou la reconnaissance par l'un des pères-fondateurs (pour ne pas dire Breton, exclusivement). La description de cette constellation procède davantage, comme il fallait s'y attendre, de l'astronomie que de la science historique. Ses mérites sont grands. Notre déception aussi, car nous n'y trouvons point de réponse à notre lancinante interrogation. C'est alors que les suggestions d'Anne-Marie Amiot seront méthodologiquement productives. S'inspirant du structuralisme, elle propose d'établir d'abord les composantes du mouvement, avant de traiter des questions de genèse ou d'évolution. J'ajouterai, pour ma part, que l'analyse synchronique à laquelle elle nous invite ne dispense pas d'une étude diachronique (trop souvent négligée par les partisans de ces méthodes), d'autant plus que le surréalisme n'a jamais prétendu s'en tenir à des principes intangibles, quitte à en rappeler quelques-uns aux égarés, lorsqu'ils s'écartaient par trop du pacte tacite.

La contribution des historiens de formation, comme Michel Trébitsch, ou d'inclination, comme Didier Périz, vient opportunément éclairer les déterminants philosophiques et politiques du surréalisme, à un moment explicitement situé. S'appuyant sur des documents en grande partie inédits, dont il nous procure ici le texte, le premier expose les causes profondes du désaccord et, pour finir, de l'impossible rapprochement entre le groupe Philosophies et les surréalistes, bien au-delà des méprises et des malentendus. Il y allait d'une contradiction fondamentale entre «la révolte de l'esprit» et la révolution politique. La même impasse apparaît, symétriquement, lors de la tentative de fusion des revues avec le groupe Clarté, où Didier Périz décèle la présence simultanée de cinq éléments divergents, sinon contradictoires. Dans les deux cas, un non-événement prend une signification considérable lorsqu'il est replacé dans le débat intellectuel des avant-gardes au cours des années vingt, en France, et il éclaire, à long terme, l'attitude du surréalisme se taillant à coups de serpe un chemin dans le devenir humain.

Ce faisant, un nouveau chapitre de l'historiographie du surréalisme s'ouvre à nous, en écho aux postulations de Breton sur le manifeste et le caché. Après l'analyse des échecs, germes de débats encore vigoureux, vient l'examen de ce qui a été voilé-dévoilé, comme, par exemple, le surréalisme espagnol, dont Lucie Personneaux-Conesa observe pour nous, depuis des années, la mise au jour dans la littérature critique ibérique. Procédant du même esprit, l'histoire des rendez-vous manqués est, elle aussi, des plus fécondes. On pourrait y voir, sur le plan qui nous préoccupe, l'équivalent des lapsus jadis allégués par Freud

dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*. José Vovelle en énumère trois, relatifs aux rapports du surréalisme avec la Hollande. Echecs qui ne s'expliquent pas uniquement par la mauvaise organisation ou la mauvaise volonté des galiéristes ni l'occupation de l'espace par une tendance voisine, le réalisme magique, qui n'a pas empêché la formation d'un groupe surréaliste en Belgique ni la conversion brutale du poétisme tchèque. Disons qu'ici le hasard objectif, « les liens créés par la communauté des souffrances et la convergence des revendications » (Breton), n'a pas opéré. Inversement, il est à l'œuvre à l'intérieur du surréalisme roumain dont, trop modestement, Ion Pop pose les jalons historiques, et joue dans ses relations avec le surréalisme en France, comme deux miroirs parallèles qui se renverraient leurs images, indéfiniment, dans une contemplation très narcissique.

Ainsi complétée par ce volet donnant sur l'inconscient, la véritable historiographie du surréalisme devrait être sa biographie, dans la mesure où le mouvement a toujours été en quête de « la vraie vie ». Se livrant à un large tour d'horizon des biographies de surréalistes (auxquelles s'ajoutent les deux dernières parues, d'Eluard et de Crevel⁹), François Buot montre leur diversité et les paradoxes qui les constituent. En somme, la biographie, comme catégorie de l'historiographie, n'est pas un genre stable et suffisamment modélisé pour qu'on puisse s'y référer pour l'ensemble du mouvement, sauf à jouer sur les mots, comme fait Marcel Jean dans son anthologie, intitulée *Autobiographie du surréalisme*⁹.

A la question initiale: l'objet spécifique que nous considérons implique-t-il une modification de nos méthodes d'investigation, nous pouvons répondre affirmativement, si l'on en croit l'exemple de nos collaborateurs. Ce n'est pas un bouleversement radical des méthodes en usage, mais plutôt l'adjonction de dimensions nouvelles, conduisant au seul point de vue actuellement adapté, que Pascal Ory nomme histoire culturelle, et qui ouvre le plus grand nombre de perspectives. Prenant, à titre exemplaire, le cas de Sade et de Lautréamont, il montre par quel processus leur nom et leurs œuvres ont atteint la notoriété et la respectabilité, grâce à l'action militante des surréalistes. Au tableau historique, trop souvent statique, il substitue une dynamique esthétique, embrassant à la fois le passé et le présent, rendant compte, par conséquent, de ce qui est mort et vivant dans le surréalisme, saisi dans sa globalité.

Il va sans dire que les propositions avancées ici ne sont que des tentatives pour adapter l'historiographie du surréalisme à son objet, non pas des réponses définitives. L'important, dans le cadre d'une revue annuelle, nous paraissant être de donner le ton. La chanson viendra d'elle-même, puis la ritournelle.

Université Sorbonne-Nouvelle
Paris III

NOTES

1. Jean-Louis Bédouin, *Vingt Ans de surréalisme, 1939-1959*, Denoël, 1961, 326 p.
2. Arthur Cravan, « André Gide », *Maintenant*, n° 2, juillet 1913, p. 6 (réimpression J.-M. Place, 1977).
3. Philippe Audoin, *les Surréalistes*, Le Seuil, 1973, 192 p., coll. « Ecrivains de toujours ».
4. Pierre Mabille, *Traversées de la nuit*, Plasma, 1981. Les conférences de Breton sont reproduites pp. 149-211. Rémy Laville a signalé l'erreur d'imputation dans: *Pierre Mabille: un compagnon du surréalisme*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, n.s. n° 16, 1983, p. 91, n.206.
5. Voir: Michel Décaudin, « Le surréalisme occupé », *Mélusine* n° VII, 1985, pp. 263-66.
6. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1945), Le Seuil, « Points », 1970, 192 p.
7. Alain et Odette Virmaux, *la Constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1988, 366 p.
8. Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard ou le Frère voyant 1995-1952*, Ed. Robert Laffont, 1988, 418 p., coll. « Biographies sans masque » ; Michel Carassou : *René Crevel*, Fayard, 1989, 290 p.
9. Marcel Jean, *Autobiographie du surréalisme*, Le Seuil, 1978, 496 p.

LE TEMPS OÙ LES SURREALISTES EURENT RAISON

QUELQUES NOTES SUR LA RESPECTABILISATION DES AVANT-GARDES

Pascal ORY

Les pages qui suivent ne seront que premiers jalons dans une recherche ayant pour fin de répondre un jour à la question suivante: comment, au-delà des «auteurs» et de leurs «œuvres» le processus de respectabilisation fonctionne-t-il en matière artistique? Ainsi se trouverait rendu possible ce chapitre sans lequel une histoire culturelle ne serait qu'une histoire de l'art: la cinématique du goût, ou, pour rester fidèle au relativisme de rigueur en ce domaine, des goûts, ainsi que des dégoûts, des modes, des hégémonies, des purgatoires, des « inventions ».

Mais le corpus idéal d'une telle enquête est infini puisqu'on devine qu'il devrait englober la totalité des occurrences repérables dans les trois grands secteurs de la médiation moderne: l'information, l'éducation, enfin la vulgarisation, qui participe de l'une et de l'autre. On se donne ici pour tâche d'approcher une chronologie non du surréalisme mais du chemin qui a conduit ce mouvement du scandale et de la double dérision sociale (celle du groupe vers la société environnante et réciproquement celle de la société vers le groupe) à la respectabilité universelle (c'est-à-dire universitaire, conformément à la formule de Valéry: *Tout finit en Sorbonne 1*).

Plutôt que d'entreprendre, après d'autres, la collecte des gloses qui ont pu accompagner les principales étapes de l'entreprise surréaliste dans sa période la plus active, il a paru plus pertinent de situer le moment où aurait basculé sa réputation en le corrélant non à ce qui fut « dit » mais à ce qui fut « fait » par les médiateurs, et moins sur le mouvement lui-même que sur un point bien particulier, plus aisément étudiable : la respectabilisation connexe des figures, les plus originales du Panthéon surréaliste, Sade et Lautréamont.

LE DÉROULEMENT

Les données communes de l'histoire culturelle - autrement dit les signes extérieurs du succès - permettent en effet d'avancer l'hypothèse d'un hiatus historique correspondant à la Seconde Guerre mondiale. L'avant-guerre surréaliste dure la quinzaine d'années séparant la publicité originelle - (1924, bien entendu: manifeste(s) + manifestation(s) - de cette mise en histoire que représentent, de l'intérieur, l'exposition de 1938 et, de l'extérieur, la transposition de 1939 (*Vorge contre Quinette* 2). Il s'achève dans une certaine morosité, non qu'on se place ici sur le terrain esthétique (fractionnement et isolement du groupe, départ ou exclusion des dernières célébrités...) : le malaise apparent est bel et bien dans le rapport du mouvement restreint considéré au mouvement historique général. Le surréalisme de la Galerie des Beaux-Arts ne provoque plus de tempête et la présence du groupe de Vorge, personnage au reste antipathique et, au bout du compte, ridicule, dans la grande fresque de la Bonne volonté radicale-socialiste paraît confirmer l'interprétation des adversaires à cette date: André Breton va rester dans l'histoire, mais la petite, comme la vedette d'une mode passagère, désormais déconnectée des nouveaux enjeux: Hitler, Staline, nation, autorité, économie, guerre...

Le contraste est net avec l'après-guerre, et même l'immédiat après-guerre, qui a les allures d'un triomphe, donnant tout son sens au vocable politique de « Libération ». Entre la publication, dès 1945, de la première histoire générale 4 et celle de la première monographie de vulgarisation (1950) " l'année 1947, bien que dominée, comme 1938, par une conjoncture politique contraignante, accueille la deuxième exposition internationale parisienne, sise dans la nouvelle galerie à la mode (Maeght), avec un succès cette fois sans ambiguïté, et la première édition non d'un *Manifeste* de plus (*Rupture inaugurale*) mais d'une récapitulation des grands manifestes antérieurs, démarche historisante bien éloignée de celle qui présidait, en 1930, à l'édition Kra.

L'hypothèse du basculement est renforcée par l'examen, même rapide, des médiations rétrospectives. Il permet, accessoirement, d'éclairer la situation, et donc la fonction, de chacune d'entre elles au sein de tout processus respectabilisant.

Ainsi le dictionnaire confirme-t-il un rôle de cristallisation rapide des hégémonies. L'entrée *surréalisme* figure donc dès 1933 dans le grand *Larousse du XX^e siècle* en six volumes, troisième âge (après le *Grand dictionnaire* et le *Nouveau Larousse illustré* de l'imposante lecture laroussienne de l'univers. La notice, cependant, en est courte (dix-huit lignes: chaque page en compte trois cent soixante et chaque volume plus de mille pages), réductrice: « Tout ce qui passe par la tête, noté avant toute réflexion, l'inconscient, l'automatisme, le rêve éveillé, tout cela est la matière du surréalisme » 6, et, on le discerne, plutôt déconsidérante. Au reste le surréalisme laroussien est seul au monde, sans raccordement à d'autres notices, à d'autres notions, objet lexicographique non identifié.

Tout change non pas entre cette troisième série et la quatrième (*Grand Larousse encyclopédique*, qui représentera l'établissement culturel des années 50 finissantes) mais dès la publication, moins remarquée, du *Supplément au Larousse du XX^e siècle*, datée de 1953. La notice *surréalisme* n'y fait l'objet d'aucune modification: elle aurait trop ressemblé à une refonte, presque à un *mea culpa*. Mais désormais c'est tout un réseau de « grands hommes » nouveaux qui entre en force dans le vestibule de la Postérité, plusieurs accompagnés d'une vignette photographique, statut suprême de l'honorabilité lexicographique. Bref, c'est bien dans la promotion de l'après-guerre où figurent, prévisiblement, Camus, Sartre ou Koestler, qu'Aragon, Breton, Eluard, Tzara accèdent à cette forme d'immortalité dont ils ne sont plus, depuis lors, sortis.

En face d'une telle souplesse, la rigidité du manuel scolaire est des plus frappantes. Elle tient sans doute en partie au cadre institutionnel dans lequel ce type d'écriture entend se mouler: *in situ* « programme » et « instructions », en amont l'état du discours universitaire établi, en aval les tendances intellectuelles dominantes, plutôt conservatrices, du corps enseignant des « lycées et collèges ». Elle tient aussi à la stabilité desdits programmes, qui encourage l'installation à demeure de solides rentes de situation, proches du monopole: *l'Histoire de la littérature française* de Charles-Marc des Granges (Hatier) connaîtra cinquante éditions, entre 1910 et 1958; elle domine le marché de l'enseignement public comme le *Manuel illustré d'histoire de la littérature française* de Jean Calvet (professeur à l'Institut catholique, abbé au départ, prélat à l'arrivée) domine, en vingt-trois éditions *Œ*, de Gigord), de 1920 à 1953, celui de l'enseignement privé confessionnel.

Le manuel Calvet est des plus engagés qui soient, comme en témoignent, jusque dans leurs dernières moutures, les chapitres consacrés aux Philosophes du XVIII^e siècle ou à Emile Zola; ce n'est pourtant pas chez lui que se rencontrera la charge la plus vive contre le surréalisme. La raison en est sans doute, une fois de plus, conjoncturelle. L'auteur préfère en effet traiter le sujet le plus longtemps possible par le silence, réservant son encre aux signes, nombreux, du *renouveau religieux* dans les lettres françaises du XX^e siècle. Quand enfin sept lignes seront consacrées au phénomène, elles n'apparaîtront que dans la dernière édition, datée de 1953 (Calvet, né en 1874, mourra en 1965). Elles n'appartiendront plus à l'ère de l'apologétique et de la diabolisation, mais à celle, plus modeste et quelque peu démocrate-chrétienne, de la prophylaxie. Il s'agira, bien entendu, de limiter l'ampleur des dégâts proprement culturels au moyen d'un jeu de mots « le surréalisme représente un mode de vie anarchique beaucoup plus qu'une mode littéraire 7 », mais la respectabilisation est en bonne voie dès lors que l'Autorité confère à ladite anarchie la généalogie la plus traditionnelle, puisqu'avec la bénédiction de Mgr Calvet le surréalisme procède désormais « d'un certain hermétisme médiéval et de la littérature fantastique des Nerval, des Rimbaud et des romantiques allemands 7 ».

La pointe agressive se rencontre dans le manuel Des Granges - on n'ose

pas dire dans le camp opposé quand on voit que l'édition 1920 ramène le tableau des *Contemporains* à la trilogie Paul Bourget-Pierre Loti-René Bazin. La descente à 1930 du *terminus ad quem* à l'occasion de la refonte de 1947 (le Calvet, lui, ne se modifie pas sensiblement entre 1934 et 1953) n'autorise aucune mise au point, même en sept lignes, sur le surréalisme. Pourtant celui-ci, sans être présent, n'est pas absent; mais par un biais, celui de l'alinéa consacré désormais à Guillaume Apollinaire, et en des termes qui sonnent comme la pire des condamnations scolaires: la mise hors-programme, qui est une mise hors la loi:

*Certes, on ne peut refuser un talent très original à Guillaume Apollinaire: mais on peut le rendre en partie responsable, ainsi que Max Jacob, des mouvements dada et surréaliste, sur lesquels nous n'avons pas à insister ici*⁸.

Il faut attendre 1958 et la cinquantième et dernière édition pour que le continuateur de Des Granges, l'inspecteur général Boudout, à qui l'on devait peut-être déjà les lignes ci-dessus, fasse sa place au mouvement (soit une page sur onze cent vingt-deux, du Serment de Strasbourg à André Maurois), dans une tonalité neutre, signe décisif de l'accession aux hautes sphères du *cursus honorum* scolaire.

C'est dans cet état d'expectative que la nouvelle génération des manuels va trouver ceux de la III^e République prolongée. Dominée par l'illustre Lagarde et Michard, elle ne va aborder le xx^e siècle qu'en 1962 (le volume du *Moyen Age*, lui, remonte à 1951) et lui accorder un traitement analogue: statut secondaire (trente pages sur six cent vingt-six, dont douze de « marges du surréalisme »), ton positif sans chaleur particulière. La reconnaissance ne se transmutera en valorisation qu'après 1968, et encore là aussi par une voie détournée, celle de cette sorte de « supplément au Lagarde et Michard » qu'a été *la Littérature en France depuis 1945*, volume dirigé par Jacques Bersani.

Les ouvrages de référence du troisième type présentent moins d'unité et combinent les traits des deux précédents. Les précis d'histoire littéraire visent en effet tout à la fois l'étudiant et l'« honnête homme » ; lesquels en attendent à la fois plus de synthèse que d'un dictionnaire et plus de personnalité que d'un manuel. **Leurs** auteurs aiment à passer pour les premiers sélectionneurs des réputations à venir. Ainsi Henri Clouard ouvre-t-il le chapitre, globalement hostile, qu'il consacre au surréalisme par une appréciation selon laquelle s'y serait forgé « un certain nombre de notions sur la valeur desquelles l'histoire littéraire gardera les plus grands doutes ».

Mais le même Clouard, tout en truffant la dizaine de pages qu'il consacre au sujet (mille trois cents pour l'ensemble du demi-siècle couvert) de considérations peu amènes, est conduit, au cœur de cet après-guerre (1949), à témoigner lui aussi, et bien malgré lui, d'un succès et même, mieux, d'une influence :

Le surréalisme, s'il exerce une influence, d'ailleurs diffuse et non circonscrite, ne laisse aucune œuvre complètement lisible, sauf pour les initiés ou les tardifs d'initiation ¹⁰.

La plupart des autres auteurs confirment le basculement des premières années 40 de manière plus positive. Sismographe prudent, René Lalou stabilise son *Histoire de la littérature française contemporaine*, sans cesse renouvelée depuis 1921, à l'état 1941, même dans ses rééditions de 1946 et 1953. Les cinq pages et demie qu'il réserve désormais au surréalisme (sur cinq cent soixante-cinq, couvrant soixante-dix années) ont déjà le ton placide qui va bientôt s'imposer partout: mais aussi bien Lalou s'est-il toujours placé dans une posture de quasi-reportage, d'annaliste: l'alinéa où, quatre cents pages plus haut, il traite de Lautréamont, renvoyé à la fragilité des *révolutions du goût* ¹¹, dénonce les limites de sa bienveillance. Le Bédier-Hazard ¹² a plus de franchise dans le changement d'optique. Sa première édition est de 1924 et, en ce qui concerne du moins le *xx^e* siècle, confié à André Chaumeix, n'a pratiquement rien changé à une économie générale qui fait qu'en 1940 encore Apollinaire a droit à une ligne et demie et le surréalisme, bien entendu, au silence. Dans ces conditions la révision Martino de 1948 n'est plus seulement une mise à jour mais une mise à l'heure: comme dans le cas du *Supplément Larousse* de 1953, le surréalisme fait surface (avec un chapitre autonome d'environ deux pages, ce qui est beaucoup pour un lot d'une cinquantaine couvrant les trente années) en compagnie de tous les refusés de 1924 mais aussi de la plus fraîche des fournées (Sartre, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty sont déjà en place). On est désormais fort loin des précautions d'Albert Thibaudet, enfermé dans sa règle des « générations » jusqu'à faire arrêter son *Histoire* ¹³ à un horizon 1914 assez extensible pour lui permettre d'y évoquer, au passage *le Greluchon délicat*, de Jacques Natanson (1925) mais ni Tzara, ni Breton.

L'ENTRAÎNEMENT

Il y a donc fort à parier qu'il se passe quelque chose de décisif sur le terrain des hégémonies culturelles entre 1940 et 1950. Deux dates qui ont une signification toute particulière au regard de l'histoire du mouvement surréaliste, puisqu'elles correspondent aux deux éditions de *l'Anthologie de l'humour noir*: l'examen des lieux périphériques de respectabilisation va nous permettre en effet de vérifier, sur des objets plus précis, le mécanisme lui-même et, à défaut de ses facteurs, ses agents. De même qu'on put démontrer l'existence de la planète Neptune par l'étude des perturbations qu'elle occasionnait dans l'orbite d'Uranus, de même il devrait être possible d'affiner la chronologie de la victoire culturelle du *surréalisme* en reconstituant celle de ces deux enfants du mouvement, camouflés en ancêtres, l'ange Lautréamont et le divin marquis de Sade. A défaut d'opérer ladite reconstitution, essayons d'en jeter les bases.

Le cas de Sade présente un exemple extrêmement net, jusqu'à la caricature, des trois cercles concentriques par lesquels semble devoir passer un itinéraire de résurrection: happy few/avant-garde/mode, ou, si l'on raisonne en termes de pratiques, invention/canonisation/panthéonisation. Voici d'abord le cas pathologique traité désormais en grand écrivain, susceptible en tant que tel de publications d'inédits, d'éditions critiques, en attendant morceaux choisis et œuvres complètes: ce sera la contribution d'un Maurice Heine, pendant l'entre-deux-guerres, d'un Gilbert Lély après 1945. Sous la gouverne du premier, les éditions et rééditions fondatrices de textes isolés s'étagent ainsi de 1926 à 1935, décennie cruciale pendant laquelle on passe d'un type d'anthologie intitulé *Pages curieuses* (1925) à un second, intitulé cette fois *Œuvres choisies, tome 1* (1933). Entre-temps, l'avant-garde surréaliste se sera emparée du personnage, dont jusque-là une image floue avait été transmise par l'ancêtre Apollinaire, et, surtout, aura accueilli à bras ouverts Heine, dont le cheminement solitaire reçoit dès lors le sceau-maison; participation à enquête (1929), puis articles spécifiques dans la revue officielle à partir de 1930.

L'effet de mode se signale à l'observateur par une exceptionnelle convergence, en l'espace de quelques mois, de signatures appartenant non certes à la même philosophie, mais à la même famille : celle de l'essayisme ¹⁴ : Georges Bataille, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski... Elle se confirme par la mise en branle, dans le même temps (1946-1948), de la plupart des organes de légitimation littéraire issus (par des médiations diverses) de la Résistance: *Cahiers du sud* (un numéro entier, 1947), *Fontaine* (Gaëtan Picon, octobre 1947), éditions Seghers (*Morceaux choisis*, Lély, 1948), auxquels on agrégera *la Nef* (Roger Stéphane, juin 1948) et *les Temps modernes* (Maurice Blanchot, octobre 1947). La droite critique (Thierry Maulnier, *la Table ronde*), pour lors bien près d'être réduite à quia, n'a plus qu'à suivre le mouvement. La cause est entendue du jour où Simone de Beauvoir elle-même intervient dans le débat en lançant à la cantonade (en 1951, dans *les Temps modernes*) la question: *Faut-il brûler Sade ?* ¹⁵ quand tout répond autour d'elle: non seulement on ne le brûlera plus, mais son biographe va être publié chez Gallimard (Lély, 1952), non seulement on le réédite, mais le Bédier-Hazard, dans sa révision de 1948, consacre placidement un chapitre autonome ¹⁶. d'un ton fort calme, à cet auteur que l'édition de 1940 ne mentionnait même pas.

Le cas *Lautréamont*, pour reprendre, dans une autre acception, la formule lancée en 1925 ¹⁷ reproduit dans les grandes lignes les mêmes étapes. L'apothéose finale, en particulier, est fort semblable: intérêt convergent de la droite et de la gauche (*Figaro littéraire-Lettres françaises*, avec pour intercesseurs respectifs André Rousseaux et Philippe Soupault), sanction suprême par l'édition « résistante» (*Cahiers du sud*, autre numéro spécial, encore une fois, ici dès mai 1946), *Poésie* 46, éditions Charlot (pour une nouvelle édition des *Œuvres complètes*)... Il est en revanche plus éclairant que le cas Sade en ce qui concerne les conditions de passage du premier au second cercle.

A la logique du happy few appartient encore l'utilisation par Breton des

premiers numéros de *Littérature* (mars à mai 1919), revue de bon ton, pour faire connaître les *Poésies*, restées enfouies depuis 1870 à la Bibliothèque nationale. A ce stade, Lautréamont fait l'objet des premières mises au point (Philippe Soupault, édition des *Poésies*, Au Sans Pareil, 1920) et de l'intérêt élégant de jeunes gens nommés Jean Paulhan (*N.R.F.*, décembre 1920) ou André Malraux (*Action*, avril 1920)¹⁸. On reste dans l'atmosphère des éditions à tirage limité, jouant plus ou moins nettement la carte du luxe (La Sirène, 1920, Au Sans Pareil, 1925). La reconnaissance solennelle par le très modéré Edmond Jaloux, amateur de sensations rares et futur académicien, ne dépare évidemment pas le tableau. L'entrée en avant-garde ne se situe que dans la deuxième moitié des années 20, entre la grande enquête du *Disque vert* (1925) et la publication du Léon Pierre-Quint (*le Comte de Lautréamont et Dieu*, éd. Cahiers du sud, 1929). Pierre-Quint est autrement légitimé que Soupault et c'est lui qui provoque la vraie perturbation, contraint chaque médiateur à prendre parti. Henri Clouard en témoignera nettement vingt ans plus tard quand, dans les quelques lignes, globalement favorables, qu'il consacra à l'auteur dans son *Histoire*, il glissera que le livre de 1929 était *moins nécessaire* que les autres, sans doute parce qu'il avait fait depuis lors « partie intégrante des saintes écritures surréalistes »¹⁹.

Un texte, à cet égard, se situe exactement sur la frontière entre la perspective «sectaire» (au sens étymologique) de l'amateur - fût-il, surréalisme aidant, amoureux fou - et le comportement du prosélyte: l'article que René Daumal consacra dans la *N.R.F.* (novembre 1930) non à l'auteur de *Maldoror* mais au *Comte de Lautréamont et la critique*, réponse piquée à un commentaire méprisant de Jacques Baron sur le Pierre-Quint : « Désormais le silence, même agréablement dédaigneux, de ceux qui doivent et qui peuvent défendre Lautréamont serait une trahison véritable ».

Moyennant quoi, et, en effet, pour une vingtaine d'années, le Comte, à l'instar du Marquis, sort de la pathologie et de sa camisole de silence mais pour revêtir le costume de l'esprit avancé. Il le doit d'abord à l'effarouchement des conservateurs et secondairement à son enrôlement avant-gardiste. Parler de Lautréamont signifie dès lors parler du surréalisme. D'André Gide, pour s'en féliciter, au *Larousse du XX^e siècle*, pour en rendre compte avec distance²⁰, le nom du premier appelle l'intervention du second.

La preuve par Lautréamont s'applique avec une particulière pertinence à la question du basculement historique autour des premières années 40. Contrairement à Sade, en effet, l'ensemble des pièces est fourni au lecteur dès l'avant-guerre. 1938, pour être précis, où coup sur coup ne paraissent pas moins de trois éditions des *Œuvres complètes*, en attendant l'étude que Bachelard fait paraître l'année suivante.

«Voilà donc le comte de Lautréamont [...] à la portée du public²¹ », annonce le critique de référence du *Temps*, Emile Henriot, qui, tout en continuant à se situer dans le camp opposé, vient à résipiscence sur l'essentiel. «Je ne suis pas du tout sûr de l'aimer. Mais ce Lautréamont existe²¹ ».

En réalité, il n'en est rien. Tout se jouera, là aussi, après la guerre. Rien

n'est plus significatif de l'accession au pouvoir d'une nouvelle génération intellectuelle que le remplacement, en 1946, comme préfacier de l'édition José Corti des *Œuvres complètes*, d'Edmond Jaloux par Roger Caillois. La glose n'est, au fond, peut-être pas beaucoup plus abondante que dix ans plus tôt, mais elle a, sur le fond, complètement changé de signe. En continuant à costumer Isidore Ducasse en *énigme* littéraire²², Thierry Maulnier prouve surtout son propre déphasage. Le ton général, donc le bon ton, est au dithyrambe. A l'inverse, on doit noter que, contrairement à ce que l'on pouvait attendre de la *lama*, la respectabilisation de Lautréamont n'a pas cheminé par la suite plus vite que celle de Sade: rejeté par Lalou, comme on a vu, il est à peine mentionné, au passage, dans les dernières éditions de Calvet ou Des Granges et la révision Martino du Bédier-Hazard, qui consacre à Sade une demi-colonne (cinquante lignes) individualisée, n'en condescend à Lautréamont qu'une dizaine, dans la même page où Albert Samain en reçoit vingt-sept. Dix ans plus tard (c'est-à-dire, par le jeu des retirages, jusqu'à aujourd'hui), il est toujours absent du Lagarde et Michard. Pour lui comme pour Sade la consécration scolaire devra attendre le troisième tiers du siècle, lieu de la victoire provisoirement définitive (thèses de doctorat, revues savantes, colloques) de la mouvance surréaliste en milieu universitaire.

LE FONCTIONNEMENT

Ce travail de respectabilisation n'est pas seulement un signe de l'accession au pouvoir culturel du surréalisme. Il en est aussi l'une des formes, et peut-être bien l'une des conditions. Entre la table rase de Dada et le musée poétique des « écoles romanes », le surréalisme propose une contre-tradition comme d'autres une contre-révolution. On peut même se demander si l'une des forces du mouvement n'a pas été de combiner un maximum de radicalité dans le présent à un maximum de référence au passé. Sans doute, l'exemple vient de haut. Il n'est guère de génération culturelle qui n'ait eu ses ancêtres autogénérés, ses ressuscités, ses réhabilités. Sans remonter plus haut, on se rappellera que la génération symboliste, dont le surréalisme est, à bien des égards, l'enfant prodigue - et auquel il a repris, par exemple, la technique de l'enquête -, avait sur ce plan posé toutes les bases, avec ces deux prototypes que furent *les Poètes maudits* et la bibliothèque du *Faustroll*. Quand les surréalistes entrent dans l'arène, ils ont d'ailleurs sous les yeux un modèle de réhabilitation en voie d'achèvement avec Arthur Rimbaud: l'apothéose de ce dernier date, elle aussi, d'un après-guerre, mais il s'agit ici de celui de 14-18.

Allons plus loin. A y regarder de plus près, il n'est guère de groupe esthétique plus rétrospectif que celui-ci, ou, pour être précis, de plus parnassien. Ecole au sens le plus complet, le surréalisme a aimé fortifier son enseignement au moyen de procédés référentiels. Sa propension au catalogue est patente, du programme de bibliothèque idéale présenté en février 1922 à Jacques Doucet à

la bibliothèque réelle de *livres et publications su"éalistes* mis en vente chez José Corti en 1931, type de sélection auquel on peut adjoindre, symboliquement, le *Jeu de Marseille* de 1941. Mais plusieurs des grands textes du mouvement fonctionnent, entre autres pistes, comme itinéraires rétrospectifs, comme propositions de canon : le premier Manifeste, et bien un peu le second où Breton passe vainement la consigne - « se défier du culte des hommes ²³ » - , *les Pas perdus* ou le *Traité du style*, par exemple. Contradictoirement à l'affirmation proclamée, proche de l'auto-suggestion, selon laquelle « en matière de révolte aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres ²³ », les plus orthodoxes d'entre eux consacrent une part non négligeable de leur énergie polémique à rappeler leur droit d'exclusivité sur tel ou tel saint du martyrologe : *Lautréamont envers et contre tous*, *A la niche les glapisseurs de Dieu*, *Flagrant délit...*

Mais l'étendue de la victoire culturelle, c'est-à-dire sociale, du groupe se mesure aussi, justement, à l'efficacité de la circulation hagiographique qu'un tel enseignement a encouragée. Ainsi Maldoror ou le divin marquis deviennent-ils sujets d'inspiration pour les plasticiens, qu'ils appartiennent à la génération d'André Masson ou à celle de Léonor Fini - et l'on remarquera à ce propos que les contributions de Bellmer, Fini ou Magritte à l'iconothèque sadienne datent de la séquence 1944-1947. La victoire sera complète dès lors que tel ou tel disciple aura ajouté à la vocation du confesseur celle de l'évangéliste. On peut relire à cette lumière toute l'œuvre - tout l'œuvre, plutôt - ici d'un Henri Parisot ou d'un Jean Dubuffet, là d'un Ado Kyrou et d'un Robert Benayoun, sorte de Cyrille et Méthode de nations jusque-là périphériques. Dubuffet ennoblit l'art des non-artistes dans le même temps où Parisot fait sur Lewis Carroll un travail de traducteur et éditeur tout à fait parallèle de celui d'un Maurice Heine ou d'un Gilbert Lély, tout en dirigeant des collections synthétiques comme *l'Age d'or* (de la revue *Fontaine*). Kyrou et Benayoun explorent systématiquement l'histoire du cinéma pour en reconstituer la généalogie surréaliste (1953) ²⁴ et le second publie en 1957 une *Anthologie du nonsense* ²⁵ (comme Parisot, il traduira Edward Lear) qui a tous les traits d'un symétrique anglicisé de *l'Anthologie* bretonnienne. La revue *Positif*, dont Benayoun, via *l'Age du cinéma*, va devenir l'un des animateurs, se pose comme surréaliste pour mieux s'opposer aux *Cahiers du cinéma*. L'une de ses spécialités sera de construire contre eux une anti-cinéma-thèque ou Buñuel tend la main à Jerry Lewis. Une bonne partie de la fameuse Guerre-des-deux-revues se vivra, dans les années 50 et 60, par le biais d'hagiographies parallèles.

Le travail de respectabilisation prend d'ailleurs dans l'après-guerre volontiers forme collégiale, comme si l'atomisation du groupe laissait un vide en forme de manque.

Le Collège de Pataphysique peut s'interpréter, entre autres, comme une Réforme surréaliste, avec un type de fonctionnement et, en son centre, une personnalité charismatique, clairement reprise de l'expérience d'avant-guerre mais « épurée » de certains de ses « errements ». Or l'une des fonctions les plus

systématiquement poursuivies par le Collège, son fondateur et ses zélotes a bel et bien, là aussi, consisté en un long et méticuleux travail de mise en valeur et en glose d'autorités variées, allant des artistes fin-de-siècle familiers de Jarry à divers enfants et compagnons de route des aventures surréaliste ou brutiste.

Bien entendu, la date de naissance « vulgaire » du Collège se situe en 1948, de même que c'est en 1947 que Dubuffet lance, sous la caution de Breton, la formule de l'Art brut, et en 1951 que naît *l'Age du ànéma*. On pourra s'interroger ailleurs sur ce qui explique une telle convergence historique. Retenons seulement à ce stade que cette période a été celle d'un beaucoup plus vaste basculement d'hégémonie que celui qui a vu Sartre remplacer Bergson ou Paul Eluard, Paul Valéry: la défaite intellectuelle des systèmes de droite ancien (traditionalisme) ou renouvelé (fascisme) et, corrélativement, la montée au premier rang des valeurs marxistes. Phénomène bien connu, dira-t-on; on oublie communément d'y ajouter l'émergence d'une troisième famille, dont le succès culturel n'a pas été moindre que celui de la précédente, si l'on veut bien prendre en considération le rôle joué par l'axe *Esprit-Le Seuil-le Monde*: qualifions-la, en attendant mieux, de famille spiritualiste démocratique. Il ne serait pas nécessaire de beaucoup solliciter les enjeux pour voir dans l'illuminisme surréaliste quelque chose d'une position de synthèse entre les deux. On peut voir surtout en lui le symbole le plus convaincant (pour le contemporain) de la valeur qui, plus sûrement que la lutte des classes ou l'humanisme, a connu à partir de la Libération, et tout au long des Trente glorieuses son Age d'or: la « modernité ».

Genèse de la pensée moderne: tel est, en 1950, le titre générique posé par Marcel Jean et Arpad Mezei sur un recueil de monographies associant dans une même téléologie Sade et La Fontaine, Rimbaud et Roussel. Le renversement de perspective est significatif par rapport à celui du texte fondateur de Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Cet intitulé, et tout ce qu'il recouvrait, avait fait alors (1933) scandale par ce qu'il avait de légitimant pour ces jeunes Barbares²⁶; le nouveau les transformait en apôtres de la nouvelle religion. Il arrive donc à ce moment au surréalisme ce qu'il n'avait pas prévu vingt-cinq ans plus tôt, et qu'il n'aurait sans doute guère apprécié: devenir l'une des composantes essentielles du mythe unificateur moyen d'une époque moyenne.

« Il s'en faut de beaucoup, déjà, que le surréalisme puisse couvrir tout ce qui s'entreprind en son nom » prévenait Breton, dans ses *Prolégomènes à un troisième mani/este*²⁷. Le point d'arrivée, dans le mitan du siècle, alla bien au-delà de cette crainte: l'univers surréaliste comme attribut de la culture cultivée.

Nous sommes ici au cœur de la distinction histoire culturelle/histoire de l'art: peu importe que le cosmos formel du surréalisme soit étranger à celui des avant-gardes en action pendant cette période (abstraction, sérialisme, style international.); son musée imaginaire triomphe. Traduisons: un jeune artiste qui se voudra « moderne » en 1960 composera sériel sur des textes de *Nadja* ou

de Lewis Carroll, sans se préoccuper de contradictions plus initiales que fondamentales.

Il faut bien en arriver à ceci: bien loin qu'il y ait opposition, il y a sans doute relation intime, dialectique et donc féconde, entre modernité et rétrospection. Du ^{xvii} siècle à nos jours, le mouvement rétrospectif n'a cessé de s'accélérer et de s'étendre. Rien de moins vandale que notre temps, rien de plus muséographique. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'âge fondateur des « Temps modernes » s'est appelé « Renaissance » ; ce n'est pas un hasard si le surréalisme a été la plus grande entreprise muséographique de ce siècle.

Université de Paris X ²⁸

NOTES

1. Cf les travaux d'Elyette Guiol-Benassaya, *la Presse face au surréalisme de 1915 à 1938*, Paris, éditions du C.N.R.S., 1982, 269 p., et le Groupe d'études des périodiques du Centre de recherches sur le surréalisme, ainsi que le numéro 1 de *Mélusine*.

2. Tome XVII des *Hommes de bonne volonté*, paru à l'automne 1939, rédigé principalement pendant l'hiver précédent.

3. C'est la traduction qu'on peut donner de l'analyse de la presse contemporaine de l'exposition de 1938 par Elyette Guiol-Benassaya, Cf. *supra*, n. 1.

4. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Le Seuil, 1945, 364 p.

5. Yves Duplessis, *le Surréalisme*, Paris, P.u.F., coll. «Que sais-je? », 1^{re} éd., 1950, 128 p.

6. *Larousse du XX^e siècle*, tome VI, p. 536.

7. Jean Calvet, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, de Gigord, 23^e édition, 1953, p. 87.3.

8. Charles-Marc Des Granges, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hatier, 42^e édition, 1947, p.965.

9. Henri Clouard, *Histoire de la littérature française, du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, tome 2, 1949, p. 15.3.

10. *Ibid.*, p. 160.

11. René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, édition 1941, 1., p. 121.

12. Joseph Bédier, *Paul Hazard, Littérature française*, Paris, Larousse, 1924 ; on a consulté les éditions 1940 et 1948. Dans cette dernière, une phrase, p. 4.30, confirme à la fois le succès et la reconnaissance: « mais le déferlement de l'influence du surréalisme et surtout l'accent de quelques œuvres les plus réussies interdit de n'y voir qu'une mystification prolongée. »

13. Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française, de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, 597 p.

14. Dont la revue *Critique* concentre les traits, quelques-unes de ses principales signatures, à commencer par Bataille, sont ou ont été liées au mouvement surréaliste. *Critique* va jouer un rôle considérable dans plusieurs processus de respectabilisation.

15. Texte repris en 1955 dans le recueil *Privilèges*.

16. Œuvre de René Pomeau.

17. Enquête publiée par les éditions du Disque vert.

18. C'est sans doute l'un des tout premiers textes de son auteur. Il y juge d'assez haut les « procédés » de Maldoror.

19. Henri Clouard, *op. cit.*, p. 595.

20. L'école surréaliste l'a revendiqué comme un précurseur (*Larousse du XX^e siècle*, édition 1933, t. V, p. 366).

21. *Le Temps*, 1^{er} février 1938.
22. *Littérature*, 1^{er} juin 1947.
23. André Breton, *Mani/estes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 157.
24. Ado Kyrrou, Robert Benayoun, *Le Surréalisme et le Cinéma*, Paris, Arcanes, 1953, 283 p.
25. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, 469 p.
26. Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrèa, 1933, 413 p. L'ouvrage fut réédité en 1940 chez José Corti, avec un chapitre complémentaire où l'auteur note: « Le surréalisme [...] suscitait au printemps de 1939 les protestations conjuguées du bon sens, du bon goût, des bons sentiments, des bons Français... que sais-je encore,. (pp. 349-350). L'édition de 1947 se contente de reproduire celle de 1940.
27. André Breton, *Mani/estes*, *op. cit.*, p. 338.
28. Ce texte est dédié à Julien Torma et Lequeu.

TRISTAN TZARA HISTORIOGRAPHE DE DADA

Henri BÉHAR

La question demeure, lancinante: comment peut-on parler de Dada, en faire l'histoire, le coucher sur le papier de l'éternité, alors qu'il se voulait un mouvement éphémère, sans signification, privilégiant la seule valeur de l'instant? La position de Max Ernst est caractéristique à cet égard. Comme on l'interrogeait sur l'intérêt historique du groupe auquel il avait participé, il répondit, irrité: « Dada était une bombe [...]. Peut-on imaginer quelqu'un près d'un demi-siècle après l'explosion d'une bombe, qui s'emploierait à en recueillir les éclats, à les coller ensemble et à les montrer ? »¹

Or, je ferai observer que les éclats de cette bombe, ce sont les dadaïstes eux-mêmes qui les ont conservés, en se les échangeant, le plus souvent, avant de les laisser circuler à travers le monde, sinon de les montrer, pour leur part, avec d'infinies précautions.

Tristan Tzara est, à mes yeux, le premier coupable de cette attitude conservatrice, sur les plans bibliophilique et muséographique. J'ai coutume de dire que le rassemblement de ses œuvres complètes², effectué par mes soins, de même que la publication de nombreux documents dada, n'eût pas été possible s'il n'avait pris souci de conserver *tous ses écrits*, y compris les moindres brouillons de sa jeunesse, à travers les aléas de son existence. Et lui-même nous a montré l'exemple, dès l'époque dada, de ce que devait être, à ses yeux, l'histoire du mouvement qu'il animait.

Certes, sa conception du récit historique, adapté aux événements en question, je dirais même sa vision de l'histoire, ont beaucoup varié au cours du temps. Reste qu'il fut le premier historiographe de Dada et qu'il le demeure, exemplairement. Trois attitudes, principalement, caractérisent sa démarche.

Dans la mêlée des temps dadaïques, il apparaît plutôt comme le bonimenteur attitré du groupe, le « calicot », selon son propre mot. Puis le Mouvement ayant été enterré au son de la fanfare des Beaux-Arts, il tend à refuser tout récit rétrospectif, sauf à adopter une version strictement historiciste, que je m'efforcerai de situer. Dès que le Surréalisme et lui se rejoignent, il forge une histoire du mouvement poétique, depuis les origines de l'humanité, qui se veut marxiste. De sorte que l'ensemble de son histoire du dadaïsme épouse, elle-même, les trois temps d'une démarche dialectique.

*

**

Dans un premier temps, donc, Tzara se présente comme le camelot du mouvement auquel il participe. Non point son chef d'orchestre, encore moins son théoricien. Il est, à proprement parler, le vendeur de prospectus, le distributeur de journaux et de programmes. Mais ce comportement n'aurait rien à voir avec l'histoire s'il ne s'exprimait toujours rétrospectivement, je veux dire avec un léger décalage par rapport à l'événement, et s'il ne cherchait justement à consigner les faits essentiels caractérisant Dada, et à leur donner, d'emblée, une signification pour l'avenir.

Notez bien qu'une telle démarche n'est pas réfutée par l'historien. C'est, plus exactement, celle du chroniqueur. Tout aussi légitimement, Tzara nous conte, à trois reprises, la chronique zurichoise qu'il parachève en 1924 lorsqu'il présente son recueil des *Sept Mamlestes Dada*.

Ses chroniques de Zurich, publiées dans l'Anthologie Dada (*Dada*, n° 4-5, Zurich, 15 mai 1919) comme dans *l'Almanach Dada* présenté par Richard Huelsenbeck en 1920, ont tout du boniment de camelot, particulièrement la dernière, dont la typographie souligne les effets oratoires.

Il s'agit d'une énumération, dans l'ordre chronologique, des faits marquant l'aventure du groupe zurichois; constitution, arrivée de nouveaux membres, organisation de spectacles, d'expositions, publications... L'accumulation d'activités diverses, énoncée d'une seule traite, vous enveloppe et vous envoûte. Pour un peu, vous achèteriez tout le lot, sans prime. Peu importe la disparate, la syncope qui fait passer du pour au contre. Seul compte le rythme étourdissant, le bagoût du bateleur:

Novissima danzatrice

D W. Serner Attraction!

qui a vu proprement et écrasé les punaises entre les méninges des comtes de la bonté

Mais la mécanique tourne

tournez tournez Baedeker nocturnes de l'histoire

brossez les dents des heures

circulez messieurs

le bruit casse rébus pharmaceutiques (1, 566).

La fantaisie, le désordre volontaire, la hâte avec laquelle tout cela est conté ont quelque chose de sympathique, adapté à l'objet. Comment ne pas mêler les langues et les styles quand se trouvent assemblés les expressionnistes allemands, les futuristes italiens, les musiciens russes et les ritournelles françaises ?

des personnages en édition unique apparaissent, récitent ou se suicident, va et vient, la joie du peuple, cris, le mélange cosmopolite de dieu et de bordel, le cristal et la plus grosse femme du monde: Sous les ponts de Paris
(1, 561)

Bien entendu, tout ce que Dada entreprend a valeur de geste. Il s'agit de montrer que la poésie s'est emparée de toutes les activités artistiques, que la vie saura triompher des miasmes morbides de l'Europe en guerre. Tzara ne s'attarde pas à conter par le menu la succession des innovations scandaleuses de ces soirées zurichoises, il ne relate les anecdotes que pour ce qu'elles ont de significatif: l'action sur le public.

Ainsi la 8^e sortie dada (9 avril 1919) est une date à retenir « car on apprit que la vérité ne plait pas aux spectateurs ». Il conclut:

mais Zurich n'a pas encore vécu une impression si forte, la vitalité de la salle bondit des frontières de la famille et de la convention; mise à nu devant sa conscience, le désespoir de devoir rejeter ce qu'elle a appris à l'école la fit fouiller les poches pour jeter sur la scène ce qu'elle y trouvait et la misérable doublure âme (1,561).

Sous le chroniqueur perce le moraliste. La même soirée donne lieu, un an après, à une amplification homérique qu'il faudrait pouvoir citer intégralement. Ce que Tzara en retient, ce sont les réactions contradictoires du public. Dada fait lever un ouragan qui emporte le vernis de la bonne éducation, de la culture, et laisse paraître l'homme naturel spontané, livré à ses sentiments :

Dada a réussi d'établir le circuit d'inconscience absolue dans la salle qui oublia les frontières de l'éducation des préjugés, sentit la commotion du nouveau.
Victoire définitive de Dada (1, 568).

En d'autres termes, Dada, selon Tzara, est bien un phénomène absolument nouveau. S'il prend son bien ici et là, il le transforme de manière originale. Témoin le public dont le comportement atteste la surprise. Davantage, ses réactions violentes, absolument inusitées en matière culturelle, prouvent bien qu'il a été touché au vif. Ses valeurs esthétiques et morales ont été ébranlées au point qu'il réagit et entre, involontairement, dans le jeu de Dada. Tzara constate à la fin de la première soirée Dada : «300 idiotisés définitiv » (1, 563). Dada

s'estime satisfait, comme Maldoror, s'il a bien crétinisé son lecteur, son auditeur.

Ce faisant, Tzara montre bien que le Mouvement est un état d'esprit, non un corps de doctrine. Qu'il comprend les personnalités les plus diverses, les plus contradictoires, et que son histoire est une succession de gestes dont la signification ne peut être formulée que par une esthétique de la réception ou de l'effet produit. Au passage, en consignait les faits, il rend vaines et annule toutes les querelles, les faux procès que lui feront par la suite ses compagnons malveillants, à l'heure des ruptures. Tout prouve en effet, dans ces chroniques, qu'il ne cherche pas à s'imposer comme chef d'orchestre. Il n'élimine aucun des noms, des manifestes qu'on aura beau jeu de lui opposer par la suite, dans la mesure où il les aura lui-même cités! Ce qui explique le silence qu'il opposa toujours aux attaques de Breton alléguant Semer ou Huelsenbeck, conformément au sens qu'il entendait donner à Dada:

L'indifférence est le seul médicament légal et efficace, l'indifférence sans effort, sans conséquence. Vingt siècles d'histoire n'ont servi qu'à démontrer la vérité de mes manifestes, parce que la vérité n'existe pas....
(V, 249)

*
**

Au demeurant, la signification de Dada, Tzara l'avait dégagée, sur le moment, dans sa « conférence sur Dada» (I, 419-424), prononcée à Weimar et Iéna en 1922. Il y montre bien en quoi ce mouvement exprimait un « état d'esprit» indissociable du lieu et du moment où il apparut. Bien que ce ne soit pas le propos d'un historien, on voit émerger l'attitude historiciste à laquelle il s'en tiendra pendant plusieurs années, après avoir joué les histrions, dès lors que la phase dadaïste aura été close à ses yeux.

L'historicisme postule que toute connaissance, toute pensée, toute vérité est le produit d'une histoire et se trouve liée à une situation historique donnée.

Telle est bien la conception de Tzara lorsqu'il rédige ses souvenirs, dès 1922, pour le périodique américain *Vanity Fair*. Ce texte n'a été publié en français qu'en 1975 dans les *Œuvres complètes*. C'est dire qu'il n'a pu faire l'objet de retouches et traduit bien la vision de l'auteur à l'époque considérée. Dans un fragment inédit, Tzara situe, d'une phrase, le contexte zurichois:

Venus des horizons les plus divers, appartenant à des catégories sociales très différentes et à des cultures également diverses, des groupes se constituèrent alors selon les affinités d'idées et les tendances intellectuelles
(I, 732).

Le mémorialiste adopte d'emblée une structure narrative que tous les historiens du Mouvement épouseront par la suite: il envisage l'activité dadaïste

selon la date et le pays d'émergence, le principal développement étant accordé à Paris. L'anecdote, le portrait, le trait révélateur y sont accentués. Ainsi Aragon est décrit comme « un jeune homme maigre et au visage féminin, A. Breton, qui a sur son visage les stigmates des sectaires religieux... » (I, 593). En même temps, le maximum d'informations ou de citations est donné dans le minimum de phrases. En théorie de l'information, nous pourrions dire qu'il y a saturation de faits, au détriment de l'analyse. Pourtant celle-ci n'est pas absente, par la situation initiale et par le choix des événements.

Tzara tient en effet à la précision documentaire (et l'on sait qu'il avait conservé les archives les plus complètes du Mouvement, et peut-être de l'avant-garde européenne). C'est pourquoi, lorsque commencent à paraître les premières histoires de Dada, celle de G. Ribemont-Dessaignes (N.KF., 1931) puis de G. Hugnet (*Cahiers d'art*, 1937) il s'empresse de rétablir la vérité sur certains événements qui lui tiennent à cœur, en fournissant des documents. A la NRF il annonce :

Je déclare formellement qu'une grande partie des faits exposés sont faux, incomplets, interprétés arbitrairement, insuffisamment documentés et envisagés uniquement d'un point de vue pittoresque, anecdotique, journalistique qui a toujours répugné à la plupart des personnes ayant pris part à Dada (V, 252).

Et surtout il insiste pour que lui soit reconnue la décision d'avoir mis fin *volontairement* à l'activité dada (V, 253). Sa mise au point se fait plus précise à propos du Congrès de Paris et de la Soirée du Cœur à Barbe telles qu'elles sont relatées par Georges Hugnet dans son article sur « L'esprit dada dans la peinture ». Il met l'accent sur le caractère *collectif* des pamphlets incriminés par l'historien, et tient à se dégager de l'accusation, due à Breton, d'avoir appelé la police lors de la représentation perturbée du *Cœur à gaz*. A ce propos, il cite la dédicace personnelle que Breton apposa sur son exemplaire de *Nadja*, pour atténuer la violence d'une phrase de 1928, corrigée dans l'édition définitive de 1963, et apporte le témoignage inédit d'Iliasz, organisateur de la soirée.

Plus important que ces précisions historiques, touchant tout de même l'honneur de l'individu, me paraît le refus de l'anecdotisme dans lequel semblent s'enfermer les historiens, et le souci de rigueur qu'il souhaite introduire à cet égard. Revenant, implicitement, sur le ton adopté par ses chroniques zurichoises, il dénonce « une attitude jemenfichiste » dada s'alliant mal avec l'exposé logique des faits (V, 275) et surtout, il exige une interprétation de l'ensemble, en rapport avec les circonstances historiques:

*Rien de la signification spirituelle d'une tendance reposant sur l'omniprésence de l'idée et la dictature de l'esprit, ne transparait des articles de G. Ribemont-Dessaignes.
Détacher Dada des phénomènes sociaux, ou même littéraires, qui l'ont*

précédé et entouré, desquels il est né et à travers quoi il a vécu et lutté, est faire preuve d'un singulier penchant à la confusion

déclare-t-il en 1931 (V, 253).

En 1937, alors qu'il s'est séparé des surréalistes, sa position de principe demeure identique: «Peut-on abstraire les circonstances, quelles qu'elles soient, les séparer de l'ordre temporaire jusqu'à les rendre **imperméables** aux influences des événements? » (V, 275)

Certes, on pourra objecter que la réfutation de G. Ribemont-Dessaignes est bien mesquine. Celui-ci n'a-t-il pas le tort d'avoir signé un texte dans un pamphlet contre Breton, à un moment où Tzara et Breton sont liés d'amitié? Tandis qu'inversement Hugnet se fait l'écho des accusations de l'auteur de *Nadja* quand Tzara lui a claqué la porte au nez. Tout ceci n'empêchera pas Tzara de préfacier l'ouvrage d'Hugnet rassemblant les mêmes articles, et de réaliser une émission radiophonique avec G. Ribemont-Dessaignes qui demeura l'un de ses amis de toujours.

Reste une expérience historiciste que Tzara ne perdra pas de vue lorsqu'il passera à l'acte, en insérant Dada dans la lignée des esthétiques révolutionnaires.

*

**

Cependant Tzara intègre le point de vue hégélien et le dépasse, comme il se doit, selon la conception marxiste de l'histoire à laquelle il adhère depuis 1930, lorsqu'il tente de donner un sens à l'aventure de ses vingt ans. «Essai sur la situation de la poésie» (1931) lui est l'occasion de mettre en œuvre cette conception d'une manière toute personnelle, que je considère plutôt comme une forme de freudo-marxisme dans la mesure où elle tente de concilier le matérialisme dialectique, clairement revendiqué (V, 7), avec une psychanalyse d'origine jungienne. Pour le Tzara surréaliste, il est clair désormais que « la poésie suit une direction dans un sens existant » (V, 8) même si elle ne revêt pas les apparences du poème car « Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans avoir jamais écrit un vers, qu'il existe une qualité de poésie dans la rue, dans un spectacle, n'importe où » (IV, 9). En ce sens, dada a eu le mérite, à ses yeux, de relier la poésie moyen-d'expression à la poésie-activité de l'esprit. C'était donc un mouvement de caractère ambivalent, qu'on aurait tort de simplifier et de ramener à l'unité. Il a commencé par s'attaquer au langage humain conventionnel, lui opposant un «*état d'esprit* » (V, 18) dont les exemples sont nombreux au cours des manifestations Dada, lesquelles visaient à détruire l'art par ses propres moyens. Tzara ne méconnaît pas les contradictions internes de ce mouvement, mais il y voit une issue dans l'action, même gratuite, qu'il promouvait. Puis il dégage une poétique, parfaitement ordonnée, de toutes ses productions incohérentes, mettant en valeur l'expérimentation portant sur l'image brute, le lieu commun, les frontières des genres. Son propre refus de participer au Congrès de Paris (avril 1922) marque pour lui la fin d'un

mouvement qui ne pouvait s'intégrer aux diverses tendances de l'esprit moderne, le sabotage de la soirée du *Cœur à barbe* (juillet 1923) signant la disparition du groupe en tant que tel.

Ainsi Tzara construit un modèle, certainement contestable comme tous les modèles, qui du moins dégage les lignes de force d'une suite d'actions par trop vouées à l'anecdote scandaleuse, en montrant qu'elles font partie d'un processus infini de la pensée dont la suite, sur un plan différent, est le surréalisme.

L'analyse est plus classiquement marxiste, si je puis dire, dans *le Surréalisme de l'après-guerre* (1947) qui entend démontrer que la culture est un instrument de libération de l'humanité. La tradition idéologique révolutionnaire des Encyclopédistes et d'un Rousseau rencontre la tradition révolutionnaire spécifiquement poétique de Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, etc. au sein de Dada et du Surréalisme (V, 65). Plus exactement, Dada a constamment tenté de les concilier. Tzara désigne enfin la cause principale de ce mouvement "de révolte, qui manquait à toutes les analyses précédentes:

c'est la guerre, imposée à une adolescence pure et ouverte à la vie [...] Dada naquit d'une exigence morale, d'une volonté implacable d'atteindre à un absolu moral, du sentiment profond que l'homme au centre de toutes les créations de l'esprit, affirmait sa prééminence sur les notions appauvries de la substance humaine, sur toutes les choses mortes et les biens mal acquis. Dada naquit d'une révolte qui était commune à toutes les adolescences, qui exigeait une adhésion complète de l'individu aux nécessités profondes de sa nature, sans égards pour l'histoire, la logique ou la morale ambiante... (V, 65).

Aux forces de destruction, Tzara oppose ce qu'il faut bien nommer l'humanisme Dada, le souci de préserver quelques valeurs humaines irréductibles, de porter un regard neuf sur le monde à venir, après la démolition des ruines, la table rase. Et il n'hésite pas à comparer les recherches poétiques du temps à celles de la physique contemporaine. Sur le plan social, il prétend avoir salué la Révolution russe avec certains de ses amis (V, 66). Mais, dans une note complémentaire, il explique qu'à l'époque ils n'avaient pas saisi la portée idéologique de cette Révolution, dans la mesure où Dada était plutôt de caractère anarchisant. Du moins y voyaient-ils le moyen de mettre fin à la guerre et d'invalider « le pacifisme pleurnichard et humanitaire » de Guilbeaux et de Romain Rolland, qu'ils avaient ironiquement condamné.

De fait, à l'instar des soviets, Dada attaquait le système du monde à sa racine, dans le langage et la logique:

Nous ne prêchions pas nos idées, mais nous les vivions nous-mêmes, un peu à la manière d'Héraclite dont la dialectique impliquait qu'il fit lui-même partie de sa démonstration comme objet et sujet à la fois de sa conception du monde (V, 67).

Les dadaïstes prenaient donc le risque de passer pour des imbéciles en ayant le courage de vivre leurs idées, non d'en faire une belle et savante théorie. D'où l'importance, pour l'histoire, de relater ces manifestations où chacun osait s'affronter au public, adversaire désigné, que l'on provoquait jusqu'à le faire sortir de lui-même. La raison en est, à ses yeux, que du désordre et du chaos devait naître un système nouveau, moralement justifié, remettant à leur juste place la vie et la poésie: « Il est certain que la *table rase* dont nous faisons le principe directeur de notre activité, n'avait de valeur que dans la mesure où *autre chose* devait lui succéder» (V, 68).

Cet « autre chose» qui n'avait alors pas de nom était-il le surréalisme? Tzara le fait naître des cendres de Dada; il y voit un mouvement délibéré de reconstruction, d'adaptation aux conditions de la vie, de conciliation avec le monde (V, 69).

On peut douter de l'enchaînement mécanique des phénomènes, d'autant qu'entre la fin assignée à Dada et la naissance du surréalisme, deux ans s'écoulèrent, et que Tzara ne rejoignit ce Mouvement qu'en 1929. La logique marxiste paraît ici trop systématique, établissant un rapport de cause à effet entre la guerre et la naissance de Dada, privilégiant la place de l'homme dans ce processus de destruction générale, assurant qu'une phase de construction devait nécessairement lui succéder. Rien n'était moins sûr dans l'esprit de Tzara et de ses compagnons, entre 1916 et 1922. Si tout était autrement plus confus, incertain et tâtonnant, il faut convenir, pourtant, que Tzara donne enfin une *interprétation* à un ensemble de gestes incohérents et contradictoires, qui ne pouvaient pas ne pas avoir de sens, comme l'avaient pressenti, à l'époque, Gide et Rivière. Comme toute interprétation, elle intervient *a posteriori*. Même controversée, elle fait foi désormais pour tous les historiens de la littérature et Tzara s'y tient jusqu'à la fin de sa vie.

Ce n'est pas qu'il n'ait multiplié les exemples et les précisions au cours des nombreux entretiens qu'il accorda, par la suite, à la presse écrite ou parlée, ou encore sous forme de préface à divers catalogues rétrospectifs. A partir de 1950, en effet, Dada s'inscrit dans l'histoire culturelle française; il est perçu comme une étape obligée avant le surréalisme et, bien légitimement, Tzara en est le mémorialiste. N'est-il pas le mieux placé pour en parler, celui que les journalistes oublieux désignent comme « le pape du dadaïsme », à l'instar de Breton pour le surréalisme?

Il prend lui-même l'initiative en donnant à la radio une série d'émissions sur «Les revues d'avant-garde à l'origine de la nouvelle poésie », en 1950. Pièces rares à l'appui, dans la mesure où, à l'époque, ces revues étaient pratiquement inaccessibles, il trace une histoire de la poésie française depuis Apollinaire jusqu'au surréalisme. C'est une vision *de l'intérieur* très précieuse pour approcher ce tourbillon d'idées d'où allait naître le mouvement poétique contemporain. Dans ce que j'appellerais volontiers cette histoire matérielle de Dada, comme dans les entretiens postérieurs, Tzara définit et fixe à jamais la figure du Mouvement. C'est pour lui une révolte de la jeunesse, de portée

morale et philosophique. A partir du doute généralisé, surgit une mise en cause de toute idéologie :

Les dadas, indifférents aux troubles sociaux, s'attaquent aux fondements idéologiques de la bourgeoisie et, plus que jamais, introduisent les facteurs subversifs dans leur action destructive (V, 540).

Au sujet de la phase parisienne du Mouvement, il désigne les principaux objectifs à détruire:

... le patriotisme, la religion et l'esthétique qui leur sert de couverture. Tandis que les Futuristes et les Cubistes prétendaient changer les fondements de l'art, se soucier de la structure morale de la société, Dada s'en attaquait [sic] à sa base même (V, 565).

Les propos qu'il tient en 1958 au micro de Georges Ribemont-Dessaignes sont d'une formulation définitive:

L'impatience de vivre était grande, le dégoût s'appliquait à toutes les formes de la décadence dite moderne, à son fondement même, à la logique, au langage, et la révolte prenait des formes où le grotesque et l'absurde l'emportaient de loin sur les valeurs esthétiques (V, 400).

Et dans le dernier entretien, accordé à Madeleine Chapsal, quelques jours avant sa mort, il s'insurge contre l'idée que Dada se serait arrogé toute liberté:

Ah pardon ! Dada avait un but humain, un but éthique extrêmement prononcé ! L'écrivain ne faisait aucune concession à la situation, à l'opinion, à l'argent... (V, 449).

Subjectif, certainement, ce mouvement n'est pas réductible au nihilisme absolu, puisqu'il plaçait l'homme au centre de ses préoccupations. Même si l'on ne parle que de négativisme, il faut encore distinguer:

Le fait est que, il y a une confusion à propos de ce négativisme. Ce n'était pas un négativisme absolu, c'était une sorte de négativisme dialectique, dans le sens que nous voulions balayer tout ce qui existait avant nous, voir la vie et tout avec des yeux nouveaux, avec un sentiment nouveau et frais; nous étions tous jeunes (Art, anti-art, V, 432).

Il est clair désormais que Dada s'est cherché en avançant, s'appuyant sur deux tendances: l'abstraction, la négation:

Dada a essayé non pas autant de détruire l'art et la littérature que l'idée

qu'on s'en était faite [...] Sa volonté de destruction était bien plus une aspiration vers la pureté et la sincérité que la tendance vers une sorte d'inanité sonore ou plastique se contentant de l'immobilité et de l'absence (V, 353).

De sorte que pour rendre compte au plus près de ce qui s'est passé, il faut recourir à la notion freudienne *d'ambivalence*, la logique cartésienne étant ici inopérante - et l'articuler, selon Tzara, à la contradiction dialectique (cf. V, 402).

A la lumière de cette conception plastique de l'histoire, on comprend mieux le caractère expérimental du Mouvement, ses jeux de portée sérieuse « c'est l'impossibilité d'exprimer la vie par la poésie qu'a voulu démontrer l'expérience par l'absurde des mots sortis du chapeau rangés sous forme de poème » (V, 543).

De même, l'image verbale, faite de mots accolés au hasard est-elle la source d'un renouvellement poétique, comme les collages pour la peinture.

A chaque intervention, Tzara revient sur l'idée que Dada n'était pas moderne, et qu'il mit fin délibérément à ses activités, justement pour ne pas entrer dans la catégorie des ismes. Dès lors, l'expérience ne saurait recommencer à une autre époque, lorsque les circonstances ont changé. Pour lui, les deux après-guerre n'ont rien de comparable: «Dada est né d'une nécessité propre à une époque. On ne refait pas les circonstances de l'histoire. » (V, 397).

Avec le recul, ce mouvement de jeunesse, exprimant la révolte romantique de l'adolescence, prend les couleurs de l'humour: «Dada a été une source d'humour parce que chaque affirmation, Dada l'accompagnait de sa négation sous-jacente» (V, 397).

Relisant ses manifestes dada, il y découvre des naïvetés attendrissantes, et surtout « un humour nouveau » (V, 447), désormais commun.

On voit ici la propension de l'historien à dégager des idées générales, à dépister les formes nouvelles de la culture et de l'esprit. Mais le mémorialiste ne néglige pas, pour autant, la précision. Ainsi souligne-t-il la fusion du groupe *Littérature* avec Dada: «La rupture avec l'esprit qui dominait pendant la première année de *Littérature* est définitive, et les nouveaux collaborateurs seront, à peu d'exceptions près, ceux qui auront donné à Dada leur complète adhésion» (V, 536).

Cela récusé à l'avance, me semble-t-il, toute version qui fait de Dada une parenthèse parisienne! De même, il attribue à l'esprit Dada l'enquête: « Pourquoi écrivez-vous? » (qu'un quotidien parisien a reprise en 1985). Un trait donnera, pour finir, idée de son souci d'éclairer les simples données historiques :

Mais puisque vous me demandiez de l'implication de Dada avec la politique, avec Lénine, je peux vous dire que j'ai connu personnellement

Lénine à Zurich avec lequel je jouais aux échecs. Mais, à ma grande honte, je dois avouer qu'à ce moment-là, je ne savais pas que Lénine était Lénine (V, 433).

On observera que le mémorialiste ne se fait jamais polémiste. S'il réfute les annexions, si parfois même il se condamne à la confusion, c'est pour garder le caractère essentiel d'un mouvement lui-même confus et incertain :

L'absurde ce n'est pas la recherche de l'absurde pour soi, mais le reflet d'une absurdité plus vaste, celle du monde, qui doit lui être incluse et qu'il doit exprimer. Ainsi la poésie a cédé la place à l'action et l'action elle-même s'est confondue avec la poésie (V, 515).

*

**

Tour à tour camelot, historiciste et dialecticien marxiste, Tzara est l'historiographe officiel de Dada, le seul qui, me semble-t-il, ait imposé pour longtemps sa vision de l'histoire du dadaïsme. Non qu'il n'y ait eu des témoins et mémorialistes de grande importance comme Arp, Ball, Picabia, etc. ; non que certains comme Huelsenbeck ou Breton n'aient donné leur propre version dès l'époque et par la suite. Mais Tzara apparaît comme un homme-source par l'immense documentation qu'il possède (sa correspondance n'a été qu'à peine explorée) autant que par la cohérence de son analyse critique du Mouvement Dada, s'insérant dans un ensemble plus vaste, l'aventure poétique contemporaine.

A partir des prémisses posées par « l'Essai sur la situation de la poésie », s'explique cette aventure dont on sait que rien, extérieurement, ne la distingue de la vie quotidienne. La poésie-moyen d'expression et la poésie-activité de l'esprit sont les axes sur lesquels se bâtit l'histoire littéraire. Ce qui caractérise l'acte poétique, c'est la « lycanthropie », cette révolte inhérente à toute expression authentique. Elle est la phase initiale et nécessaire à toute prise de conscience révolutionnaire, avant l'intégration de l'individu au processus d'émancipation sociale.

Certains poètes rêvent l'avenir, d'autres se contentent de dénoncer le monde environnant parce qu'il est mal fait. Avec Dada et le surréalisme, ces deux attitudes se sont rejointes, en l'attente d'un dépassement dialectique qu'aucun n'a su assumer; que pourtant Tzara appelle de ses vœux sous les espèces de la poésie-connaissance; à laquelle il contribue par sa création solitaire.

Université Paris III
Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Max Ernst, «La partie de boules », entretien avec Patrick Waldberg (1958) in *Ecritures*, Gallimard, 1970, p. 411.
2. Tristan Tzara. *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1982. Cinq volumes parus. Pour alléger les références, nous renvoyons à cette édition en indiquant, entre parenthèses, le tome en chiffres romains, la page en chiffres arabes.

UNE NAISSANCE CONTROVERSÉE LE SURREALISME EST-IL UNE PETITE CÔTE DE DADA?

Anne-Marie AMIOT

«Une petite côte de Dada, voilà ce qu'est le Surréalisme».

(GRD, « A propos du Surréalisme », *Mouvement accéléré*, 1924)

Plus que tout autre peut-être, le mouvement surréaliste a tenu secrets les mystères d'une naissance qu'il proclame sans père ni mère. Métaphoriquement, il se veut fils de « la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection », à moins que ce ne soit d'une lampe et d'un chapeau melon ! Le hasard préside aux rencontres des individus qui constituent le « mouvement », groupe à géométrie variable, « battant comme une porte », mais aussi pôle d'attraction magnétique qui attire les êtres par affinités électives. En cette genèse idéale, la liberté seule prévaut, faisant fi de toute causalité et de toute nécessité historique.

Pour maint surréaliste, et maint critique à leur suite, n'existent que des *relations* et point de *filiations*: le mouvement serait un météore, ou mieux une tornade qui se formerait aléatoirement pour se dissoudre ensuite. Conception naturaliste de l'histoire prônée par J. Gracq, applicable au mouvement surréaliste dont Breton serait «l'homme-histoire» ; toutefois, cet organicisme historique n'exclut pas, bien au contraire, les problèmes de datation, mais en rend la résolution difficile, vue la conception « poétique » et analogique de l'histoire sur laquelle elle se fonde ¹. Aussi n'a-t-elle donné lieu à aucune étude critique portant sur l'ensemble du surréalisme, même si elle s'avère plus conforme aux déclarations des surréalistes que le déterminisme historique unanimement rejeté.

Ce refus initial de se situer dans la « mécanique de l'histoire » explique peut-être la difficulté où se sont trouvés les historiens du mouvement pour établir la chronologie. Si la date de sa naissance reste indéfinie, de 1919 à 1924 selon les cas ², celle de sa mort l'est tout autant; selon que l'on considère qu'il

existe ou non un surréalisme après la guerre, la fin du surréalisme varie de 1940 à 1969, date de sabordage officiel du mouvement¹. Quant à l'étude chronologique interne, elle fluctue au gré des critères retenus plus ou moins explicitement.

Reste la position à la fois existentielle et intemporelle de Maurice Blanchot qui nous invite à chercher l'origine du mouvement dans la mise en œuvre (« dés-œuvrement ») d'une « pratique d'existence », à un moment donné de l'histoire, et nous convie à considérer l'histoire du surréalisme non plus comme une *ligne* d'actions et de réactions ou d'effets résultant de causes, mais comme un « *champ* » où s'affrontent les forces qui le définissent⁴. Problématique neuve qui ouvre peut-être des perspectives critiques plus vastes encore que celles exploitées par Blanchot lui-même selon la philosophie qui lui est propre, et laisse pendante la question de l'origine du surréalisme englobée dans le rejet général de son histoire :

De ce qui ne fut ni système, ni école, ni mouvement d'art ou de littérature, mais pure pratique d'existence (pratique d'ensemble portant sur son propre savoir une théorie pratique), on ne saurait parler sur un mode déterminé du temps. Au passé, cela ferait une histoire (l'histoire du surréalisme n'a qu'un intérêt d'érudition, surtout si la conception de l'histoire n'est pas modifiée par le sujet même, et rien jusqu'ici ne s'est annoncé qui justifie une telle possibilité)⁵.

Or il semble bien justement que le surréalisme modifie « la conception de l'histoire » que l'on peut en faire, et qu'inversement écrire cette histoire conduit peut-être à modifier l'idée que l'on se fait depuis cinquante ans du surréalisme.

Programme ambitieux que le présent article ne prétend pas remplir, de manière exhaustive, se bornant à formuler quelques propositions méthodologiques.

En effet l'établissement de la filiation et de l'acte de naissance du surréalisme selon les méthodes d'investigation classiques de ses rapports avec les autres mouvements d'avant-garde, futurisme et Dada, se révèle décevant. L'énigme de la naissance reste sans réponse et son enjeu se révèle plus vaste qu'un simple problème de datation d'érudition tatillonne... Pour la résoudre, s'offrait à nous l'hypothèse suggérée par Blanchot⁶ de chercher dans le surréalisme même le secret de son existence - c'est-à-dire à la fois de son être, de son histoire et de sa naissance. Ce que nous avons fait.

Fondée sur les multiples déclarations de Breton concernant la nature essentiellement dialectique du surréalisme, constitué par le jeu de ses contradictions, se dégage alors une perspective d'études nouvelles, celle du structuralisme.

*
**

1. ÉTUDE GÉNÉTIQUE DU SURREALISME

1. *Su"éalisme et futurisme*

Quelle que soit l'importance du futurisme, il serait abusif de prétendre à l'existence d'une influence *directe* sur le surréalisme¹.

En effet l'essentiel de son apport - ce qui fut retenu et exploité par Dada - se situe entre 1909 et 1914⁸. A partir de ce moment l'éloge inconditionnel de la guerre et les engagements politiques de son fondateur Marinetti ne peuvent que répugner au pacifisme de Dada et des futurs surréalistes. En 1921, Marinetti venu à Paris faire valoir ses droits de paternité sur Dada » reçoit un faire-part de décès: « Le futurisme est mort. De quoi? de DADA. »¹⁰

Breton, à juste titre, ne s'est jamais reconnu en lui. Il ne le nomme que pour l'écartier, ou le dénigrer. En 1921, l'opposant au cubisme, école de peinture, il le réduit à un mouvement politique¹¹. En 1922¹², évoquant la trilogie des mouvements d'avant-garde, cubisme, futurisme, dada, il le rend perfidement à son inanité sonore: « A vrai dire le second ne présente pas tout à fait le même intérêt que les deux autres, et l'on doit, pour le faire entrer en ligne de compte, ne lui savoir gré que de son intention. »

A part la locution « sans-fils » dont Breton s'émerveille¹³ et le « Contre-Manifeste futuriste » d'Apollinaire, le futurisme n'a guère alimenté les projets de rénovation du groupe « Littérature ». il suffit, pour s'en convaincre de parcourir les premiers numéros de la revue ou d'analyser le « Projet d'histoire littéraire contemporaine » d'Aragon, rédigé à cette époque¹⁴ qui paraît tout ignorer des avant-gardes révolutionnaires. L'audace des fondateurs de *Littérature* s'inscrit dans le cadre d'une évolution typiquement française. Les tentatives d'un Jean Paulhan et même celles des *Champs magnétiques* se situent encore dans un cadre strictement artistique, voire littéraire; Breton et Soupault, même s'ils l'enrichissent et la renouvellent, prolongent la tradition ésotérique de la littérature lieu et moyen d'expression de l'inconscient l'.

Apollinaire reste le maître dont ils sont les émules: Breton s'y réfère encore en août 1920¹⁶, en des termes élogieux qui disparaissent lors de la « Conférence de Barcelone » du 17 novembre 1922 :

Et qu'a su dire votre Apollinaire de cet esprit moderne qu'il a passé son temps à invoquer? Il n'y a qu'à lire l'article paru quelques jours avant sa mort et intitulé « l'Esprit nouveau et les Poètes » pour être frappé du néant de sa méditation et de l'inutilité de tout ce bruit (P.P., p. 151).

Breton rejoint le jugement de Jacques Vaché, qui, déguisé en officier anglais, mena grand chahut à la « première » des *Mamelles de Tirésias*: « A vrai dire le "drame surréaliste" d'Apollinaire ne lui plaisait pas. Il jugeait l'œuvre trop littéraire » (P.P., p. 19).

A juste titre: Apollinaire connaît l'esprit moderne; mais il l'équarrit dans

le moule de la tradition: *Mots sans fils, mots en liberté* de Marinetti s'assagissent en *Cattigrammes* ¹⁷.

« Rebelles en puissance », les fondateurs de *Littérature* restent « prisonniers d'un mode de pensées, d'attaches sentimentales et littéraires et de techniques stéréotypées ¹⁸ » que le futurisme n'a pas ébranlées ¹⁹.

Jusqu'à l'arrivée de Tzara, en janvier 1920, leur révolte reste sans langage: en une soirée, ce dernier leur révèle les arcanes d'un « art » de la négation qu'ils ne soupçonnaient pas.

2. *Le surréalisme et Dada*

RENCONTRES ET AFFINITÉS ÉLECTIVES

Dès 1916, dans les manifestations du Cabaret Voltaire, Dada zurichois a intégré à sa pratique nihiliste tous les éléments futuristes qui lui convenaient, en les associant aux propositions les plus hardies de l'expressionnisme allemand ²⁰. Amalgame dont témoigne le générique de *Dada 3* où Prampolini côtoie Huelsenback.

Dès la rencontre avec Tzara, le groupe parisien se métamorphose, en découvrant que l'action peut dynamiter le projet esthétique. L'art ne prêche plus la destruction, il l'« agit » en se sabordant : « la poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant » prophétisait Rimbaud ²¹. L'art n'est plus prétexte à communication, mais à agression systématique: il ne peut exprimer la révolte absolue, que par l'anéantissement de toute expression artistique. Tzara enseigne au groupe les techniques de passage à l'acte du nihilisme, révélé à Breton par Vaché, précurseur sybillin des valeurs dada:

... aussi n'a-t-i/ rien produit [...] Le premier il a accordé acte et pensée en une conduite qui transcendait cette des « excentriques » de l'époque : il a vécu la contradiction, l'absolu et l'idiotie (p.P., p.21), sur un mode supérieur, celui de l'« humour » tel que le définit Dada ²².

Une reconnaissance idéologique réciproque, celle du nihilisme, préside donc aux premières rencontres de Picabia et de Tzara ²³ avec Breton et le « groupe » *Littérature*. Leur entente s'est scellée dans l'adoption immédiate ²⁴ par les Parisiens, des modes d'expression Dada, qui convenaient au nihilisme fondamental de leur révolte « née du DEFAITISME de guerre, étendue vraiment à tous les domaines, invraisemblablement radicale ²⁵ ».

Pendant deux années, 1920-1922, malgré brouilles et embrouilles ²⁶, ils lutteront ensemble, indistinctement, sous la bannière Dada: mêmes revues ²⁷, mêmes manifestations, mêmes combats. Les adeptes du groupe *Littérature* sont adoptés par Dada, comme en témoigne la liste des « dada » donnée par la revue *Dada* n° 6 (février 1920) où figurent parmi d'autres artistes, traditionnellement classés « surréalistes », Aragon, Breton et Soupault. On ne peut tirer argument

des querelles qui éclatent dans le groupe pour le scinder en un clan dada opposé à une faction « surréaliste », latente ou parallèle, sorte de « pré-surréalisme ».

A ce moment, 1920-1922, le surréalisme, en tant que tel, nominalement, n'existe pas encore.

SURREALISME: UN NOM N'EMPRUNT

Pourtant le mot apparaît sous la plume de Breton; examinons dans quelles conditions.

Une première fois, en italique, dans l'article « Pour Dada » (*N.R.F.*, 1^{er} août 1920), sous forme de citation-référence à Apollinaire qui nommait SURREALISME l'activité de l'esprit, productrice de « créations spontanées », de « trouvailles d'images » (*P.P.*, p. 77).

Une seconde fois, en italique, entre guillemets, en 1922, dans « Entrée des médiums » où « surréalisme » se trouve cette fois annexé par Breton:

On sait jusqu'à un certain point ce que mes amis et moi, nous entendons par « surréalisme ». Ce mot qui n'est pas de notre invention et que nous aurions si bien pu abandonner au vocabulaire critique le plus vague, est employé par nous dans un sens précis. Par lui, nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter. (P.P., p.124).

Le *Manifeste* de 1924 reprend, en la rattachant au supernaturalisme nervalien, la même définition d'« automatisme psychique ».

La correspondance entre Desnos et Jean Carrive confirme cette définition étroite du concept. Ainsi, dans la lettre du 23 février 1923²⁸, Desnos l'engage à écrire selon la méthode employée dans *Les Champs magnétiques* et exposée un an plus tard par Breton dans le *Manifeste*:

Ecrire sous la dictée d'une voix²⁹ des phrases qui apparaissent spontanément, toutes prêtes et parfaitement équilibrées ou des mots sans suite, hachés, incohérents en apparence.

Un mois plus tard, il le félicite: « Pour le *surréalisme*, continuez, continuez à toute minute de liberté et *sans discussion*, écrivez le plus vite possible... »

A cette date, 2 mars 1923, aucune ambiguïté n'est donc possible sur le sens précis du mot « surréalisme », technique psychologique visant à la libération de l'écriture, pratiquée par un groupe réuni autour de Breton.

Au terme de ce bref rappel de faits notoires, une série de remarques s'impose:

a) Au cours des années 1920, 1921 et même 1922³⁰, il n'existe qu'un seul « mouvement » : DADA.

b) Le surréalisme, en tant que « mouvement », daté historiquement, n'est pas encore né ³¹.

c) Ceux qui participent au mouvement dada sont donc tous « dada » à cette époque. En conséquence, la difficulté où se trouve le critique modeste de désigner en ces années les futurs surréalistes impliqués dans l'« aventure » de ces trois années n'a pas de raison d'être: Breton, Soupault, Aragon - pour ne citer qu'eux - sont « dada » à part entière et le revendiquent: rappelons simplement le « nous » de « Pour Dada » : « Nous nous attaquons au langage ». Les contemporains ne connaissent que Dada. En 1924, un article d'André Germain ³² célèbre: «Apothéose dada: Louis Aragon ». Par-delà un style comiquement fleuri, demeure une approche pertinente et élogieuse de l'écrivain, dans une évidente perspective dada-volcan. Toute biographie de ces auteurs devrait donc comporter l'étude de leur période dada, occultée par chacun d'eux pour diverses raisons.

d) La naissance du «Mouvement surréaliste» ne peut en aucun cas coïncider avec la date des premières publications de Breton, Aragon, Eluard, Soupault ou d'autres.

e) La relation qui lie le « surréalisme » - à naître - et Dada se révèle donc complexe, mais étroite: filiation, adoption, greffon ³³ ou « petite côte ». Toutes métaphores génétiques ou biologiques, sublimées par la parole mythique de Tzara: « Le surréalisme naquit des cendres de Dada » ³⁴.

MORT DE DADA = NAISSANCE DU SURRÉALISME?

Pour Tzara qui, en 1947, en écrit l'histoire, dada parisien, « en 1922 mit fin à son activité ». Destin conforme à l'essence du mouvement: «Dada fut une courte explosion dans l'histoire de la littérature, mais puissante et à de lointaines répercussions: c'était dans sa nature même de mettre un terme à son existence (*le Surréalisme et l'après-guerre*, p. 23).

Effectivement, on peut dater cet acte suicidaire de la «Conférence sur Dada» (1922) où Tzara, après avoir analysé les objectifs dada et dressé le bilan de son action, annonce sa décision d'en finir ³⁵. La dynamique du mouvement n'est plus alimentée: l'entropie le conduit au ralentissement, à une mort en roue libre en quelque sorte... ponctuée de quelques accidents de parcours, sans signification réelle ³⁶.

Vue aigüe de l'« agonie » dada sur laquelle les témoignages abondent.

Pour Desnos (lettre à Carrive du 23 février 1923), Dada est « un petit vieux », et la jeunesse s'en écarte.

L'historien de Dada, Michel Sanouillet confirme ces dates dans la conclusion de son ouvrage: « Le règne de Dada avait été bref. Inauguré avec l'arrivée de Picabia dans la capitale en 1919, il s'achevait en 1923, *au terme d'une période de pourrissement* de quelques mois... » (*op. cit.*, p. 412).

1919-1923 - De profundis, Dada.

Mais G. Ribemont-Dessaignes prolonge la vie du malade jusqu'en 1924 ³⁷. La notice nécrologique, encadrée de noir, paraît dans *Mouvement accéléré*:

Les amis et connaissances de Dada, mort à la fleur de l'âge d'une littératurite aiguë, se réuniront le 30 novembre 1924, à 14 h 30 sur la tombe de leur frère en néant, afin d'y observer une minute de silence. On se groupera à la grille du cimetière Montparnasse.

N.B. : on est prié de n'arborer aucune cocarde d'école littéraire.

Transformant la mort de Dada en une manifestation dada qui le prolonge, Georges Ribemont-Dessaignes assigne à ce décès une cause ponctuelle, « la littératurite », maladie mortelle, qui s'est développée, essentiellement autour de Breton.

La parution du *Mantfeste* surréaliste, en octobre, a tué Dada.

Dada 1919-1924: Georges Ribemont-Dessaignes assure une continuité chronologique entre Dada et le Surréalisme, son assassin. 1924 marque l'avènement, ou mieux, la prise de pouvoir du surréalisme.

Breton dans les *Entretiens* (pp. 76-77) décrit, à son tour, l'événement :

Dès le printemps 1923, depuis plus de deux ans fort malade, Dada entre en agonie. Son dernier sursaut sera la soirée du Cœur à gaz, en juillet. Ne revenons plus sur les incidents qui la marquèrent. L'ère du surréalisme proprement dit a commencé.

Apparemment, Breton adopte la version générale. Dada entre en agonie en 1923, et sa mort remonte à juillet, lors de la soirée du *Cœur à gaz*: Breton n'y est donc pas étranger. « *Tu quoque filii...* »

A ce moment naîtrait le surréalisme: été 1923. Chronologie qui serait acceptable, si, dans une incise, Breton n'avait purement et simplement annulé la presque totalité de l'existence de Dada à Paris : « *Dada depuis plus de deux ans fort malade...* » au printemps 1923, fait remonter sa maladie à fin 1920, début 1921... Habile escamotage de la réalité historique.

UN ÉTRANGE VIRUS: LA MALADIE DADA

Avant de poursuivre plus avant, il convient de s'arrêter sur la « maladie » dada unanimement constatée. Qui l'a contractée? Les dadas « canoniques » de leur propre aveu: Tzara ou Georges Ribemont-Dessaignes. Mais sont-ils les seuls?

A y regarder de près, fin 1922 et début 1923 furent, pour *tous*, des moments terribles: dans « *Entrée des médiums* » (octobre 1922), Breton confesse sa déception momentanée, mais *renouvelée* à deux reprises de ses tentatives d'écriture surréaliste. Il va même jusqu'à écrire: « *Je m'en désintéressais complètement* » (P.P., p. 126). Jusqu'à ce que l'« *Entrée des médiums* » ouvre une troisième voie de l'exploration inconsciente et relance « *l'activité surréaliste* » autour de Crevel et de Desnos. Pour un temps seulement. Devant le danger de leurs conduites, Breton abandonne la technique

du «sommeil hypnotique ». Nouvel échec. Le 7 avril 1923 Breton fait « publiquement savoir son intention de ne plus écrire »³⁷.

La maladie dada frappe donc tous les membres du mouvement, Breton compris, qui voit s'éteindre l'espoir surgi de l'« Entrée des médiums ». Non seulement Dada meurt, mais, pour un temps, l'espoir surréaliste aussi³⁹.

1923, pour toute l'avant-garde, est donc l'année terrible: celle de l'impasse ou du passage à vide, qui se traduit par une relative indigence: hormis la désastreuse soirée de *Cœur à gaz*, pas de manifestation marquante. Peu de publications; *Mourir de ne pas mourir* d'Eluard, *Au 125 du boulevard Saint-Germain* de Péret, et *Clair de terre* de Breton, qualifié à tort, de « premier livre surréaliste avant la lettre »⁴⁰.

N'y eut *les Champs magnétiques* en collaboration, il est vrai; mais exceptées quelques pièces citées par Breton dans le *Manifeste* (pp. 33 sq) ce recueil est typiquement « surréaliste » selon l'acception psycho-scripturale, définie plus haut, qui est celle de 1923. Dans son ensemble *Clair de terre* présente des textes relevant des diverses techniques d'écriture automatique exposées dans « Entrée des médiums ».

Aussi en 1923, ce livre est peut-être, aux yeux de Breton même, une sorte de testament de ce qu'il nommera plus tard, le « surréalisme pur, le surréalisme, disons, à l'état natif » (*E.*, p. 110).

3. La naissance officielle du surréalisme

En 1923-1924, un certain désarroi règne donc dans les rangs de l'avant-garde parisienne.

Elle se regroupe en août 1924 autour d'André Breton⁴¹ sous la bannière du « surréalisme » pour protester collectivement contre l'appropriation abusive du terme par Yvan Goll.

Puis ce « groupe », relativement neuf, décide une relance de « l'action » révolutionnaire, en trois moments: publication du *Manifeste du surréalisme*, rédigé par le seul Breton, lancement d'une revue, *la Révolution surréaliste*, ouverture d'un « Bureau de recherches ». Trois activités où vont s'affirmer et s'affronter les trois tendances dont le jeu polémique crée le mouvement surréaliste en tant que tel et lui assure sa pérennité protéiforme.

LE MANIFESTE DU SURRÉALISME

Réquisitoire contre le réalisme philosophique et esthétique qui procède de la raison raisonnante, *le Manifeste du surréalisme*, expose le bilan des réflexions et des tentatives surréalistes⁴² pour mettre au point une méthode d'explication du psychisme humain et inventer de nouveaux modes d'expression linguistiques ou extra-linguistiques qui se confondent avec la « poésie ». Aussi reprend-il ou cite-t-il des textes parus antérieurement.

N s'agit bien d'un manifeste littéraire (de « littératurite aiguë ») centré sur le récit d'expériences d'écriture⁴³, de « recettes » d'écriture (« secrets de l'Art

magique surréaliste », textes sur l'image, le merveilleux, etc.) mises au service d'une conception cognitive et morale de la littérature qui caractérisait un certain romantisme ⁴⁴ même si, différence capitale, pour les surréalistes, l'homme - et non Dieu - s'offre comme l'alpha et l'omega de la connaissance: « L'homme propose et dispose ».

Révolutionnaire dans ses propos, mais classique dans sa forme, *le Mani/este du surréalisme* de 1924 efface les innovations et les outrances linguistiques des manifestes futuristes et dada ⁴⁵. En fait, il renoue avec la tradition française du manifeste, dont il devient le dernier et flamboyant produit. Vue la force d'intégration psycho-sociale du langage - dénoncée précisément par Dada et le surréalisme - le conformisme rhétorique du *Manifeste* paraît être l'une des causes de son large succès ultérieur ⁴⁶.

LE BUREAU DE RECHERCHES SURRÉALISTES

Ouvert le 11 octobre 1924, le Bureau affiche un objectif typiquement « surréaliste » et bretonien: «recueillir par tous les moyens appropriés les communications relatives aux diverses formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit ».

Rien de nouveau dans ce programme proche de celui du *Mani/este*. Mais convient-il aux autres membres du Bureau? Les colères de Breton, dont témoigne le « cahier de la Permanence », portent-elles sur le laxisme de certains ou plus profondément sur une divergence d'intérêts?

Lorsque Breton déclare, fin octobre: «Je préviens que si dans un mois une extension considérable n'a pas été donnée à la question surréaliste, je prierai les membres du Bureau de me considérer comme "*surréaliste honoraire*" ⁴⁷ », cette menace de démission semble indiquer une certaine opposition, soit à sa conception du surréalisme, soit à celle de l'activité du Bureau. Or Breton n'en est pas le directeur; cette responsabilité est revenue à Francis Gérard, jeune poète ami de Pierre Naville ⁴⁸, lui-même chargé de la direction de *la Révolution surréaliste*; ce partage des tâches peut signifier que, dès sa formation, le Bureau est en proie à de sérieuses divergences, voire déjà, à des clivages idéologiques qui, dès l'origine, le frappent d'incapacité. Pour retrouver son efficacité, il confie ses destinées à Artaud, nommé directeur le 24 janvier 1925.

LA DÉCLARATION DU 27 JANVIER 1925

Relativement peu connu, ce texte rédigé par Artaud, mais avalisé par la signature de tous, peut apparaître aujourd'hui comme l'acte fondateur du mouvement surréaliste.

Contrairement au *Manifeste*, la *Déclaration* n'est pas l'expression d'un *seul*, mais de *tous* ⁴⁹ ceux qui, historiquement, ont reçu la dénomination de « surréaliste » au moins pour une période de leur vie, aussi bien Naville que Queneau, Artaud ou Breton ⁵⁰.

En conséquence, les tendances de chacun s'y affirment, chargeant pour la

première fois le mot «surréalisme» de tout le dynamisme de ses exigences contradictoires.

L'article premier: « Nous n'avons rien à voir avec la littérature », repris à la fin par «le surréalisme n'est pas une forme poétique» corrige peut-être l'impression d'orientation trop étroitement esthétique donnée par le *Manifeste*.

Plus précisément, il fait écho aux positions propres d'Artaud: «Toute l'écriture est de la cochonnerie », reprises en chœur par une partie du Bureau ⁵¹. Mise au point négative.

En revanche, le paragraphe troisième annonce un objectif jusque-là totalement absent des textes surréalistes: « Nous sommes bien décidés à faire une Révolution », dont le caractère social - et non plus absolu - se trouve développé dans les deux paragraphes suivants.

Avant la guerre du Maroc, Francis Gérard et Pierre Naville déjà plus engagés que d'autres dans la réflexion politique, impriment au surréalisme cette orientation nouvelle, déjà présente dans le titre de la revue initialement projetée, *la Révolution surréaliste*:

Nous avons accolé le mot de surréalisme au mot de révolution uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même tout à fait désespéré de cette révolution.

Contradictoire dans ses termes pris isolément, ce collage conceptuel invente et désigne ce que l'histoire a retenu sous le nom de surréalisme.

Les paragraphes suivants (5, 6, 7) développent l'aspect intellectuel (ou spirituel) de cette attitude révolutionnaire qui attaque les fondements philosophico-politiques de la société: « A chacun des tournants de sa pensée la société nous retrouvera. »

Ce radicalisme ramène les signataires à une proclamation plus conforme à leurs positions antérieures, celles de Dada. « Nous sommes tous des spécialistes de la révolte » (art. 8) ⁵².

Au sein du Bureau de Recherches s'affrontent donc clairement les deux tendances traditionnelles de l'anarchisme, «le courant collectiviste, dont les théoriciens les plus importants sont Bakounine et Kropotkine, et le courant individualiste dont Stirner est le «représentant par excellence », rappelle F. Drijckoning ⁵³ avant de noter: «Les deux tendances de la rêverie anarchiste, collectiviste et individualiste, sous-tendent la période dada et les premières années du surréalisme et encore au-delà. » L'une prône la révolution et l'autre la révolte. Or, selon Stirner, « on ne devrait pas tenir pour équivalents révolution et révolte ⁵⁴ ». Ce qu'ont fait, apparemment, les membres du Bureau surréaliste dans leur déclaration.

Le débat reste ouvert; il alimente les discussions du « comité idéologique » fondé par Artaud et se reflète dans les numéros de *la Révolution surréaliste* confiés à sa direction : le numéro 3 renoue avec la pratique futuriste et dada de la proclamation, du texte-invective *ad nomen* ou *ad hominem*, tandis que les

banquets renvoient aux scandales des manifestations dada⁵⁵. L'hydre de la révolte dada relève la tête, tente d'imposer à nouveau les thèmes de l'anarchie individuelle et risque de reconduire à l'impasse de 1922⁵⁶.

Breton ne peut le tolérer; au nom de son expérience, de son idéal «surréaliste», mais surtout du concept-collage, de révolution surréaliste, hybride créateur d'une nouvelle réalité idéologique fondée sur le maintien de la contradiction entre révolte et révolution.

Lorsqu'un an plus tard Naville argue de cette opposition traditionnelle⁵⁷ et «entreprit de ruiner l'individu en tant que force révolutionnaire, attitude qui, malgré les apparences emporte le sentiment de presque tous les surréalistes»⁵⁸, Breton s'oppose à cet impérialisme révolutionnaire, comme il s'était élevé contre la tentative d'hégémonie du «clan» de la révolte conduit par Artaud.

Non seulement il refuse le choix, mais toute tentative de fusion.

II. STRUCTURALISME ET SURRÉALISME

1. *La contradiction, mère du surréalisme?*

Dans «Pourquoi je prends la direction de *la Révolution surréaliste*» (juillet 1925), Breton, fait nouveau, s'abstient de donner non seulement *sa* propre définition, mais *toute* définition du surréalisme:

Mais le Surréalisme est-il une forme 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 effrayer⁵⁹.

Deux ans plus tard, Breton expose à nouveau ce credo surréaliste: «Nos contradictions doivent être considérées comme le signe de ce mal de l'esprit qui peut passer pour notre dignité la plus haute. *Répétons que nous croyons à la puissance absolue de la contradiction*⁶⁰. »

CONTRADICTION ET ANTINOMIE : HEGEL

Révélee à Breton dès la classe de philosophie (1912), la «contradiction» est un concept majeur (et constant) de sa pensée et de sa conception du surréalisme. Toutefois son acception varie considérablement selon qu'il réfère au système hégélien ou au matérialisme dialectique.

Dès sa jeunesse, Breton s'est rallié à la théorie de Hegel⁶¹; plaçant la contradiction et la résolution des contraires au centre de ses réflexions, but recherché et avoué par le surréalisme :

Il est aujourd'hui bien connu que le surréalisme ne s'est proposé rien tant que de faire franchir à l'esprit les antinomies de l'ordre action et rêve, raison et folie, sensation et représentation, etc. qui constituent l'obstacle majeur de la pensée occidentale. Dans son effort continu en ce sens, il n'a cessé d'évaluer les appuis qu'il trouvait dans la dialectique d'Héraclite et de Hegel [...] 62.

Cette quête du dépassement des antinomies, du dualisme principiel, ne fait que prolonger, en quelque manière, le rêve romantique de l'Unité, contemporain de la philosophie hégélienne 63.

Or bien que Breton déclare en 1952 : «Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas il n'y a pour moi pas de pensée, pas de vérité », il fut un temps 64, celui de la genèse du mouvement surréaliste, précisément, où Breton récuse la dialectique hégélienne de l'identité des contraires pour calquer sa démarche sur celle du matérialisme historique :

...au point où nous l'avons trouvée, pour nous aussi, sous sa forme hégélienne, la méthode dialectique était inapplicable 65. Il y allait, pour nous aussi de la nécessité d'en finir avec l'idéalisme proprement dit. 66

LE MATÉRIALISME DIALECTIQUE COMME MÉTHODOLOGIE

A l'évidence, le rapport du surréalisme au matérialisme dialectique n'est pas seulement politique, mais méthodologique. En effet, selon Breton, le surréalisme « présente avec le matérialisme historique au moins cette *analogie de tendance* qu'il fait de l'"*avortement colossal*" du système hégélien. » (« S.M. » in *M.S.*, p. 171).

Nouveau discours de la méthode, le matérialisme dialectique offre, circonscrites au domaine socio-économique, des « règles pour bien diriger son esprit » qu'il s'agit, selon Breton, d'extrapoler *analogiquement* à d'autres domaines, ceux qui, par exemple, préoccupent les Surréalistes :

Il me paraît impossible qu'on assigne des limites, celles du cadre économique par exemple, à l'exercice d'une pensée définitivement assouplie à la négation de la négation 67. Comment admettre que la méthode dialectique ne puisse s'appliquer valablement qu'à la résolution des problèmes sociaux ? Toute l'ambition du surréalisme est de lui fournir des possibilités d'application nullement concurrentes dans le domaine consacré le plus immédiat.

C'est-à-dire « les problèmes de l'amour, du rêve, de l'art, de la religion », aussi bien que le « procès des notions de réalité et d'irréalité, de raison et de déraison, de réflexion et d'impulsion [...] » (« S.M., in *M.S.*, pp. 170-171).

Breton tire donc du matérialisme dialectique une méthode de subversion

généralisée, dont « l'action sociale n'est [...] qu'une des formes d'un problème plus général que le surréalisme s'est mis en devoir de soulever et qui est *celui de l'expression humaine sous toutes ses formes* » (ibzd., p. 183) ; au premier chef, du langage: le programme de la *révolte Dada et surréaliste*, première manière, entre de droit, pour Breton, dans le *champ épistémologique défini* par le matérialisme dialectique.

D'UNE DIALECTIQUE, L'AUTRE: L'ENJEU D'UN PASSAGE À L'ÊTRE

Quoi qu'on ait pu en penser, cette revendication méthodologique n'est pas une querelle d'école. L'ancrage du surréalisme dans le matérialisme dialectique est l'enjeu non seulement de sa reconnaissance au sein des mouvements révolutionnaires, mais de sa *naissance* même ⁶⁸ fondée, nous l'avons vu, sur « la puissance absolue de la contradiction ».

En 1925, Breton a lu Trotsky ⁶⁹ et découvert les vertus du matérialisme dialectique, qui, contrairement à l'hégélianisme ⁷⁰ ne vise pas la résolution des contradictions.

En effet, pour le marxisme, leur maintien est le fondement de tout « système », en particulier du système économique, défini comme: « Une combinaison *déterminée* de modes spécifiques de production, de circulation, de répartition et de consommation des biens où le mode de production des biens joue un rôle dominant », étant lui-même défini comme: « La combinaison de deux structures irréductibles l'une à l'autre, les forces productives et les rapports de production » (T.M., *op. cit.*, 829).

L'entreprise de Marx consiste « à découvrir au-delà de son fonctionnement visible, sa *structure* interne, cachée », que la critique marxiste moderne ⁷¹ analyse dans les termes mêmes où Lévi-Strauss a défini le concept de structure ⁷².

L'approche structuraliste du marxisme ⁷³ permet, par l'étude qui y est faite de la « contradiction » par rapport aux caractères définitionnels de la structure, de mettre en évidence (outre les lois qui régissent le système), la différence essentielle avec la dialectique hégélienne. Dans le matérialisme dialectique:

Ni les éléments qui se contredisent à l'intérieur d'une structure, ni les structures qui se contredisent à l'intérieur d'un système ne sont réductibles l'un à l'autre, identiques l'un à l'autre. (T.M., *ibzd.*, pp. 833-854).

Une structure est en effet un système dont les transformations s'« autorégulent », permettant les variations au sein d'une totalité toujours identique à elle-même, définie par le *rapport invariant* des éléments qui la constituent. Ces éléments sont différents et irréductibles les uns aux autres.

Or si, comme le reconnaissent certains philosophes et historiens modernes, « le marxisme a été l'une des premières formes du structuralisme » ⁷⁴, son mode de fonctionnement, le « matérialisme dialectique », lorsqu'il sert de modèle,

induit *automatiquement* à traiter la dialectique des contraires en termes de structures.

Si cette hypothèse se vérifie, quand, en 1929, Breton réaffirme l'adhésion des surréalistes au matérialisme dialectique, il se trouverait *ipso facto*, à son insu ⁷⁵, entraîné à concevoir le surréalisme comme un ensemble et une suite de manifestations apparemment contradictoires et paradoxalement fidèles à un « invariant » idéologique, *invisible*, celui de sa « structure » qui serait le surréalisme même :

Ces idéaux, ces façons de sentir ne diffèrent pas foncièrement de ce qu'ils étaient dans la première formulation qui leur a été donnée (E., p. 289).

2. Le surréalisme, pluralité, combinatoire et structure

Le premier, M. Blanchot a analysé l'originalité du surréalisme en des termes qui, implicitement, réfèrent au structuralisme. Voyant dans le surréalisme, « une affirmation non pas collective, mais ((*plurielle*" ou ((*multiple*" ⁷⁶, il insiste sur la diversité existentielle et fondatrice du mouvement: « Etre à plusieurs non pour réaliser quelque chose, mais sans autre raison (du reste cachée) que de faire exister la pluralité, en lui donnant un sens nouveau. » ⁷⁷

Ce faisant, il se fonde sur le texte suivant de Breton, auquel il emprunte son titre, « Le demain joueur » :

Il est normal que le surréalisme se manifeste au milieu et peut-être au prix d'une suite ininterrompue de défaillances, de zigzags et de défections qui exigent à tout instant la remise en question de ses données originelles, c'est-à-dire le rappel au principe initial de son activité joint à l'interrogation du demain joueur qui veut que les cœurs s'éprennent et se déprennent (S.M., in M.S., p. 182).

Pourtant un écart existe entre le texte de Blanchot et celui de Breton : en effet « une structure fait partie du réel, mais non des relations visibles » (*T.M.*, p. 837), formées, elles, par les diverses combinaisons engendrées par la structure qui, rappelons-le, est un *rapport invariant* entre les éléments qui la constituent comme totalité. ⁷⁸

Ainsi les trois options principales, permanentes et contradictoires du mouvement, constamment rappelées par Breton « volonté de dépassement de la poésie, d'approfondissement de l'homme, de transformation révolutionnaire des sociétés » ⁷⁹, symbolisées pour lui par Lautréamont, Freud et Trotsky, forment l'œuvre de Breton, *l'une des combinaisons possibles*, des « apparitions » pourrait-on dire, du surréalisme.

Mais le surréalisme semble n'être pas une simple « combinatoire » de ces éléments, variables d'ailleurs en fonction des moments (le « demain joueur ») et des personnes.⁸⁰

Comme le note Blanchot, le surréalisme « fait exister » la pluralité. Mécanisme invisible, en permettant l'expression de tous les possibles dans leurs contradictions et leur identité, il naît de leur affrontement qui dessine les limites⁸¹ (sans cesse retracées) déterminant un *rapport* de forces: celui-ci le définit en tant qu'identité conceptuelle invariable. Ce qu'on appelle « surréalisme » se situe précisément dans le *jeu* autorégulé de ses variations. Totalité, transformation, autorégulation, le surréalisme, ainsi envisagé, présente donc les caractères définitionnels de la structure.

E est en ce sens que Blanchot voit dans le surréalisme un mouvement destiné « à s'affirmer comme toujours à venir ou comme sa limite jamais atteinte » (*ibid.*, p. 863), précisant même:

Je suppose seulement que ceux qui sont périlleusement investis du pouvoir de le représenter savent que, même s'il n'a ni présent ni avenir ni passé le surréalisme peut à chaque instant se dresser devant eux et réclamer justice, exigeant une forme d'accomplissement selon le sens qu'ils lui auront donné. Il n'y a pas d'autre jugement dernier que cette exigence en vertu de laquelle l'invisible, quelque chose qui n'existe pas, sera mesuré par les œuvres, les actes, le silence...

Prosopopée de la structure, qui renvoie au second plan pour Blanchot, comme pour tout structuraliste, les problèmes de genèse et d'évolution (*ibid.*, note p. 864), puisque le second principe⁸² de l'analyse structurale établi par Claude Lévi-Strauss, veut que « l'étude du fonctionnement interne d'une structure doit précéder l'étude de sa genèse et de son évolution ».

LE SURREALISME, FILS DE PERSONNE ET DE LUI-MÊME

Si le surréalisme est une structure, c'est-à-dire si ses différentes composantes forment un système évolutif mais autorégulé, écrire son histoire exige donc, en première instance, d'étudier les lois qui régissent son fonctionnement, dont l'apparition crée le phénomène lui-même.

Dans ces conditions la genèse du surréalisme ne peut coïncider ni avec une œuvre, *les Champs magnétiques* par exemple, ni avec une proclamation, *Mani/este du surréalisme* de 1924, événements qui relèvent d'un acte singulier et partiel.

Elle ne peut, non plus, se présenter comme le produit d'une filiation directe: le surréalisme ne naît pas, en 1922, des cendres de Dada. Une telle affirmation relève d'une schématisation intellectuelle *a posteriori* imposée par une référence implicite au déterminisme historique qui, comme la nature, a

horreur du vide: en l'occurrence celui de l'année 1923, relevé aussi par M. Blanchot:

Il y eut un hiatus, une césure d'histoire: le désarrangement en tous sens, le désarroi, que la négation est incapable de définir (d'où l'impossibilité de donner comme on le voudrait par fatigue, par paresse, la prépondérance au dadaïsme)... (ibid., p. 864).

Effectivement Dada continue d'exister dans le surréalisme⁸³, mais transformé par l'affrontement de ses propres limites. Le surréalisme n'est fils de personne. Parodiant Mallarmé⁸⁴, on pourrait affirmer: « Le surréalisme a eu lieu », résultant du choc des deux tendances contradictoires de l'anarchie, la révolte et la révolution. *Il naît à l'insu de tous*, polymorphe et anonyme, dans la déclaration du Bureau de recherches surréalistes.

Mais, structure engendrée par le jeu permanent des systèmes contradictoires qui s'y affrontent, il est à la fois le lieu et l'agent de la formation de multiples combinatoires, autant qu'il existe d'œuvres et d'artistes reconnus surréalistes, c'est-à-dire répondant non seulement aux options thématiques du mouvement mais, aussi et surtout, aux critères du jeu autorégulateur décrit plus haut.

Ainsi s'expliquerait la nécessité impérieuse, pressentie par Breton, de ne jamais laisser ses amis outrepasser les « seuils » transformationnels. D'où les fameuses exclusions exigées, non tant par humeur⁸⁵ que par rigueur intellectuelle envers le surréalisme menacé dans son mécanisme vital:

Un des pires revers de l'activité intellectuelle engagée sur le plan collectif est la nécessité de subordonner les considérations de sympathie humaine à la poursuite coûte que coûte, de cette activité. Il y va, à ce moment, pour moi du besoin impérieux de réagir contre divers ordres de déviations (E., p. 152 ou encore E., p. 136).

Que Breton se soit montré despotique, qu'il ait voulu ramener *tout* le surréalisme à sa propre combinatoire, ces attitudes ne modifient en rien la substance de cet exposé⁸⁶.

Car « homme-histoire » ou « grand transparent »⁸⁷, Breton est le seul qui ait perçu dès juillet 1925 l'application méthodologique nouvelle qu'offrait le concept de *contradiction* tel que l'envisageait le matérialisme dialectique.

Son génie est d'avoir implicitement reconnu et formalisé historiquement la structure née de l'affrontement des idéologies contradictoires de *l'anarchie* en la dotant d'un langage issu d'elle-même et, comme elle, « sans Dieu, ni maître ».

Ainsi a-t-il, à ce moment-là, et non lors du *Mani/este* de 1924, donné le jour à l'une des manifestations possibles du surréalisme, celle qu'exigeait l'histoire à ce moment. Aussi Blanchot peut-il reconnaître:

Le surréalisme fut unique en Breton, dans la mesure où celui-ci le produisit au jour, lui prêta la vérité d'une existence, le fit commencer sans origine d'une manière vivante, comme une vie commence (quand commence-t-elle ?), liée à une époque, à ce pouvoir de suspens et d'interruption... (ibid., p. 864).

En janvier 1925, sont mises en présence dans un même texte les forces contradictoires qui créent et recréent sans cesse⁸⁸, le champ magnétique du surréalisme dans son identité et sa différence. L'histoire du surréalisme est l'étude de leurs variations; l'histoire de ses naissances - et de ses morts - aussi.

« La voix surréaliste se taira peut-être, je n'en suis plus à compter mes disparitions », prédisait Breton (*M.S.*, p. 61). Etre de métamorphoses, Phoenix, le surréalisme est essentiellement la merveille qui naît et meurt à l'Histoire sans jamais disparaître⁸⁹: « Le Surréalisme est le "rayon invisible" qui nous permettra un jour de l'emporter sur nos adversaires» (*M.S.*, p. 63).

Université de Nice

NOTES

1. Cf J. Gracq, *A. Breton*, Corti, 1948 ; *le Roi Pêcheur*, Corti, 1948, Préface; *Mélusine*, n° 5, « La mystique politique de J. Gracq », p. 169.

2. Par exemple, M. Nadeau, *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes*, Paris, le Seuil, 1948, propose le découpage suivant; 1923-1925, «La période héroïque; 1925-1930, « La période raisonnée » ; 1930-1939, « Autonomie du surréalisme ». Soit 1923-1939. J. Chenieux-Gendron, *le Surréalisme*, P.U.F., 1984, présente un découpage différent, fondé sur une approche thématique et théorique: les années 1919-1932 ; les années 30 et la guerre; de 1945 à la dissolution du groupe, 1969. Soit 1919-1969.

3. Article de Jean Schuster, *le Monde*, 4 octobre 1969, «Le quatrième chant ».

4. «Le demain joueur», *la Nouvelle Revue française*, André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste, n° 172, 1^{er} avril 1967, pp. 863 sq.

5. *Ibid.*, p. 865.

6. En fait, cet article explicite méthodologiquement la référence implicite de M. Blanchot au structuralisme. (Cf fin de l'article en particulier.)

7. L'article récent de Noémi Onimus-Blumenkrantz confirme le caractère très général et «second» de cette influence, «Le pré-surréalisme des Futuristes italiens», *Vitalité et Contradictions de l'avant-garde, Italie-France 1909-1924*, J. Corti, 1988, pp. 27 sq.

8. Cf G. Lista, *le Futurisme*, l'Age d'Homme, 1973, Lausanne.

9. Cf M. Sanouillet, *Dada à Paris*, Pauvert, 1965, p. 236. Marinetti était venu, le 15 janvier 1921, au théâtre de l'Œuvre, faire une conférence sur une théorie nouvelle, le *Tactilisme*, occasion d'un beau chahut.

10. *Ibid.*, p.238. Il s'agit du tract; «Dada soulève tout », *ibid.*, p. 235.

11. «Deux manifestes Dada», *les Pas Perdus (P.P.)*, Gallimard, «Idées», 1970, p. 64.

12. *Ibid.*, p.157, «Caractères de l'évolution moderne et ce qui y participe», conférence prononcée à Lisbonne, 17 novembre 1922.

13. « Introduction au discours sur le peu de réalité », 1924, *Point du Jour*, Gallimard, « Idées », 1970, p. 7.
14. Cf M. Sanouillet, sur ce sujet, *op. cit.*, p. 413.
15. Dès 1924, *le Manifeste* rend à Nerval un hommage, repris et développé dans *Arcane 17*. Même reconnaissance pour le génie de Nerval chez Desnos.
16. « Pour Dada », août 1920, *P.P.*, p. 77. Cf également les déclarations d'A. Salmon, en janvier 1920, in M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 145.
17. Cf « l'art poétique », développé dans *la Jolie rousse*, *Calligrammes*, Gallimard, 1948, pp. 196 sq.
18. M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 415.
19. Il faudrait évoquer aussi le rôle du cubisme qui, avant 1910, agit sur les peintres, Duchamp, Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes; en les amenant à concevoir un nouveau langage pictural, le cubisme les conduit à s'attaquer au démantèlement de la logique de *tout* langage, donc de la syntaxe verbale. C'est chez eux que sont produites les premières œuvres « dada », d'inspiration française, *l'Empereur de Chine* (1916) par exemple.
20. Sur l'expressionnisme allemand, Cf G. Charbonneau par exemple, *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, Denoël, « Lettres nouvelles », 1976.
21. Lettre à Paul Démeny, 15 mai 1971, dite « du voyant ».
22. *P.P.*, p. 15. Sur l'humour dada, Cf Tzara, *Grains et Issues*, O.C., t. III, Flammarion, 1977.
23. Cf M. Sanouillet, *op. cit.*, pp. 135-140. Breton écrit à Tzara, 20 avril 1979 ; « Si j'ai en vous une confiance folle c'est que vous me rappelez un ami, mon meilleur ami, Jacques Vaché, mort il y a quelques mois. »
24. Cf M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 142 ; sur la modification *immédiate* après l'entrevue avec Tzara, de la manifestation (bien sage !) prévue pour le 23 janvier 1920. De « matinée artistique », elle se transforme, au grand dam de certains, en une première « manifestation » dada, agressive, etc.
25. A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme ?* Bruxelles, Henriquez, 1934.
26. Sur ce côté quasi institutionnel de la « polémique », engendrée par la pluralité constitutive des mouvements de la « révolte », Cf *infra*.
27. S'ils écrivent dans les revues répertoriées « dada », 391, *Cannibale* ou *Dada*, les gens de *Littérature*, inversement, ouvrent leur revue aux dada, en particulier son fameux numéro 13, et cela jusqu'en 1922. *Littérature*, n° 4, 2^e série (sept. 1922) ignore Tzara, mais accueille Huelsenbeck et Picabia. 391, *Cannibale* a publié « Suicide », poème lettriste d'Aragon en 1920. *Dada*, n° 6 et 7, a publié Aragon, Breton, Soupault, entre autres.
28. Cité par M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980, p. 67.
29. Cf Breton qui, dans « Entrée des médiums », parle de « dictée magique de la bouche d'ombre », *P.P.*, p. 125.
30. Je réserve l'année 1923.
31. Il n'existe que le « surréalisme naïf » dont parle Breton dans les *Entretiens*, p. 110.
32. *De Proust à Dada*, Paris, éd. du Sagittaire, 1924, p. 297.
33. Expression de M. Sanouillet, *op. cit.*, p. 413 : « Contrairement à ce qu'on pense d'habitude, ce greffon ne se comporta pas en parasite, mais facilita au contraire le développement de la pousse originelle, pour finalement dépérir et se voir rejeté. »
34. *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, 1947, p.24.
35. « Il (Dada) ne combat même plus, car il sait que cela ne sen à rien, que tout cela n'a pas d'importance. Ce qui intéresse un dadaïste est sa propre façon de vivre. » Conférence sur Dada, 1922, O.C., Flammarion, T.I., pp. 423-424.
36. Telle la soirée de *Cœur à gaz*, juillet 1923.
37. Chronologie légitimée par l'importante activité dada, hors du groupe parisien. Cf Sanouillet, *op. cit.*, pp. 387 sq.
38. Cf M.-C. Dumas, *op. cit.*, p. 52. Breton gomme ces crises de découragement et de vide, dans les *Entretiens (E.)*.
39. Tel qu'il est défini à ce moment.
40. Gérard Legrand, « Chronologie », *Magazine littéraire, André Breton*, n° 254, mai 1988, p. 20.

41. Selon le Hongrois Gyula Illyès, *A. Breton et le Mouvement surréaliste*, N.R.F., *op. cit.*, p. 889, « le *Manifeste* fut publié au meilleur moment. L'armée d'une cause sacrée était menacée de dispersion ».
42. Cf A. Breton lui-même, *E*, p. 83 : « Les déclarations *théoriques* du *Manifeste* reposent non moins sur elles ((expériences de sommeil)) que sur les *spéculations* auxquelles a conduit le recours en plus en plus étendu à l'écriture automatique. Il se passe de toute autre base de soutènement. » « Théoriques », « spéculations », avant 1924... Nous sommes loin d'une vision de l'histoire du surréalisme qui découpe le mouvement en « période héroïque » (expérimentale) et période raisonnée (1925-1930). La raison raisonnée, théoricienne, est toujours présente.
43. Dans le *Premier Manifeste*, Breton lie déjà un « pacte autobiographique » avec le surréalisme dont il expose la naissance et l'histoire à travers l'histoire de ses propres recherches et de ses propres errances poétiques. Il parvient ainsi à asseoir les bases du « surréalisme » sur *les Champs magnétiques*, ce qui revient à identifier l'origine du mouvement à celui de sa propre vie littéraire. Cf, en 1952, *E*, p. 222: « Le surréalisme... avec lequel nul ne pourra nier que ma vie a fait corps ». Certes. Mais la réciproque est-elle vraie ?
44. Cf le *Manifeste* lui-même, pp. 38-39 et *Entretiens*, p. 84, par exemple.
45. Hormis, peut-être, le poème surréaliste dont la facture se réfère à celle des « mots dans un chapeau ».
46. Cf *E*, p. 83 : « La critique des journaux [...] aura beau affecter de n'y voir que le faire-part de naissance d'une nouvelle école littéraire, elle ne pourra faire que ce manifeste n'ait une toute autre signification [...] ». Réponse à la question; « A l'époque, cependant, la portée du *Manifeste* fut loin, n'est-ce pas, d'être immédiatement perçue ? »
47. *Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence*, octobre 1924-avril 1925, présenté par P. Thévenin, Gallimard, 1988.
48. Le fait que P. Naville ait fourni le local ne paraît pas être une explication suffisante à l'attribution de telles responsabilités.
49. Cf Lautréamont: « La littérature doit être faite par tous et non par un. »
50. Cf « Document », in M. Nadeau, *op. cit.*, note, p. 219.
51. Orientation confirmée par deux « documents intérieurs », du 2 avril 1925, où se trouvent réitérés la volonté de « créer un mouvement dans les esprits » et le refus de cantonner le mouvement surréaliste « dans l'abstrait, et spécialement dans un certain abstrait poétique, au plus haut point haïssable... », in M. Nadeau, *op. cit.*, p. 220.
52. Avant même que ne se pose au surréalisme le problème de ses rapports avec le Parti communiste français.
53. *Vitalité et Contradictions de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 68.
54. *Ibid.*, p. 68.
55. Banquets Polti ou Saint-Pol Roux. Plus en profondeur, Artaud, comme Tzara, s'en prend à la référence inconditionnelle au rêve qui est celle des surréalistes.
56. « Nous sommes quelques-uns à pouvoir mesurer déjà, le terrain conquis, le terrain perdu », *R.5.*, juillet 1925.
57. Naville, *la Révolution et les Intellectuels*, Gallimard, 1926.
58. M. Nadeau, *op. cit.*, p. 98.
59. C'est moi qui souligne.
60. *La Révolution surréaliste*, 1928, note; cité par Nadeau qui s'étonne: « Retour en force du dadaïsme ? », *op. cit.*, p. 114.
61. Breton affirme à propos de Hegel: « ...et sa méthode a frappé d'indigence toutes les autres », *E*, p. 153.
62. *Ibid.*, p. 289. Cette interview de José Valverde (septembre 1950) montre Breton revenu à l'idéalisme.
63. Cf *ibid.*, p. 154. A cet endroit, Breton rapproche l'hégélianisme de la pensée traditionnelle. Position historiquement exacte. Cf A. Koyré sur les rapports entre Hegel et Jacob Boehme, *la Philosophie de Jacob Boehme*, Vrin, 1929.
64. On pourrait écrire l'histoire du surréalisme ((selon Breton »), à partir de ses rapports avec la dialectique, selon qu'il s'agit de la dialectique hégélienne ou marxiste.

65. «Second Manifeste du surréalisme...», *op. cit.*, pp. 171-172. C'est moi qui souligne cette citation de Engels.

66. Cf *Qu'est-ce que le surréalisme?*, *op. cit.*, p. 10 : « Cette activité est entrée dans sa phase raisonnée. Elle éprouve tout à coup le besoin de franchir le fossé qui sépare l'idéalisme absolu du matérialisme dialectique. » (1934)

67. Nouvelle citation de Engels.

68. Dans l'article de juillet 1925, Breton s'interrogeant sur la nature du surréalisme semble l'envisager comme un lieu, sinon comme un mode de production: « Chacun s'efforcera de *faire rendre* au surréalisme tout ce qu'il peut. »

69. Compte rendu de son ouvrage sur Lénine, dans la RS., août 1925.

70. Pour Hegel, il existe « une *solution interne* à la *contradiction externe* d'une structure; il faut pour cela « que chacun des éléments qui se contredisent au sein de la structure soit à la fois lui-même et son contraire. Il faut que la thèse soit elle-même et son contraire, l'antithèse, pour que la synthèse soit déjà comprise dans leurs contradictions... », *Les Temps modernes*, « Problèmes du Structuralisme », nov. 1966, n° 245, p. 85. M. Godelier, « Système, structure et contradiction dans *Le Capital* », pp. 828 sq.

71. Lecture de L. Althusser en particulier. Ici, je suis l'analyse de M. Godelier qui traite précisément, dans l'article des *Temps Modernes*, le point qui nous intéresse, celui des rapports de la structure et du marxisme. Cf également, H. Lefebvre, *l'Idéologie structuraliste*, Points, n° 66, 1975 ; ou Lucien Sebag, *Marxisme et Structuralisme*, Petite bibliothèque Payot, n° 101, 1967.

72. *L'Anthropologie structurale*, chap. XV, « La notion de structure en ethnologie... »

73. Breton emploie le terme de « matérialisme dialectique... ». Il semble qu'aujourd'hui « marxisme » désigne le même champ conceptuel, non limité aux seuls écrits de Marx.

74. *Structuralisme et Marxisme*, ouvrage collectif, 10/18, 1970, p. 157, intervention de Lucien Goldmann.

75. Cf *infra* la citation de Blanchot sur le « mystère » de la naissance, et la fin de cet article: « le surréalisme a eu lieu ».

76. *Art. cit.*, *op. cit.*, p. 868. C'est moi qui souligne.

77. Il s'agit du pouvoir de « transfonctionnement... » et d'« autorégulation... » de la structure qui renouvelle en modifiant.

78. Cf les trois éléments qui définissent la structure: totalité, transformation, autorégulation. Piaget, *le Structuralisme*, P.U.F., « Que sais-je ? », 1974

79. Nacéau, *op. cit.*, p. 96.

80. Par exemple Soupault admet Freud pour paramètre ; mais Dali invente le concept de « paranoïa critique », etc. Différences à l'intérieur d'une même idéologie: la psychanalyse.

81. « L'apparition d'une contradiction serait en fait l'apparition d'une limite, d'un seuil, pour les conditions d'invariance d'une structure; au-delà de cette limite, un changement de structure s'imposerait », *T.M.*, *op. cit.*, p. 858.

82. Le premier consiste à dire qu'une structure fait partie du réel, mais non dans son fonctionnement visible (*cf. supra*).

83. Cf Breton, E., p. 114 sur le « paroxysme d'Artaud », par exemple.

84. La formule de Mallarmé est : « La Nature a eu lieu », « La musique et les lettres », *A.C.*, Gallimard, 1945, p. 647.

85. On ne peut tout de même exclure ce paramètre!

86. Breton s'est expliqué sur les difficultés de la reconstitution d'une atmosphère historique; « ...si nous ne savions pas qu'à distance, il est impossible d'apprécier ce qui passait de vie dans une insurrection, et à plus forte raison, dans un mouvement de pensée », *P.P.*, p. 156.

87. Cf Introduction, *supra*, et la théorie de J. Gracq; *cf.* Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste », *op. cit.*, p. 350.

88. Blanchot parle de mouvement « sans passé, ni présent, ni avenir », se référant implicitement à l'intemporalité de la structure.

89. Cf *M.S.*, p. 61, le passage où Breton rattache au surréalisme des artistes et des penseurs de tous les pays et de toutes les époques.

Le problème de l'émergence et de l'impérialisme d'un mouvement à un moment donné de

l'Histoire et de sa pérennité se pose, à peu près dans les mêmes termes, pour qui étudie le romantisme par exemple: Baudaire donne dans *les Phares* une définition de ce mouvement qui équivaut " mutatis mutandis » au catalogue des artistes virtuellement surréalistes donnés par Breton. Il s'agit d'un problème général de méthodologie, d'" évolution littéraire ».

N.B. Les *Manifestes* de Breton ont été cités dans l'édition J.-J. Pauvert, Paris, 1962 (Abréviation: *M.S.*).

Premier Manifeste du surréalisme: P.M.

Second Manifeste du surréalisme: S.M.

Les Entretiens E.

Les Pas perdus: P.P.

LE GROUPE *PHILOSOPHIES* ET LES SURREALISTES (1924-1925)

Michel TREBITSCH

De l'été 1925, où il signe le manifeste, *la Révolution d'abord et toujours*, aux côtés des surréalistes et de *Clarté*, à l'automne, où il rompt avec eux sur la définition même de la révolution, le groupe *Philosophies* a participé à ce qu'on peut appeler la « première politisation » des avant-gardes, distincte des adhésions ultérieures au Parti communiste. « Pendant quelques mois, écrira Henri Lefebvre, il y eut entre nous, surréalistes et philosophes, accord sur les refus, désaccord sur les perspectives de ces refus 1. » Les relations des surréalistes et de *Clarté*, qui tenteront sans succès jusqu'au début de 1926 de fonder une revue commune, *la Guerre civile*, sont aujourd'hui bien connues. Si éphémère soit-elle, la participation de *Philosophies* ne doit pas être sous-estimée. Plus d'un an avant le débat entre Naville et Breton sur « l'antinomie fondamentale du surréalisme », les positions de *Philosophies* soulignent la contradiction insurmontable entre la « révolte de l'esprit » et la révolution politique, en même temps qu'elles mettent en lumière ce qu'avait de profondément original le projet *métapolitique* de constituer un « front uni » des intellectuels révolutionnaires 2.

SOUS LE SIGNE DE MAX JACOB

Le numéro 1 de *Philosophies* paraît le 15 mars 1924. Autour de Pierre Morhange et de leur aîné Jean Grenier, quelques étudiants en philosophie juifs et chrétien (Norbert Guterman, Georges Politzer, Henri Lefebvre) prétendent constituer un « trust des fois » destiné à faire renaître la philosophie en la faisant

entrer dans la vie. Face au néo-positivisme universitaire dominant, mais aussi au néo-thomisme, ils défendent un spiritualisme d'essence bergsonienne. C'est ce parti-pris métaphysique qui est leur principale originalité; sur le plan littéraire, en revanche, leurs audaces sont mesurées: *Philosophies* n'est d'abord, comme le disait Breton des débuts de *Littérature*, qu'« une revue de très bonne compagnie ¹ ». Il y a bien quelques nouveaux talents, Supervielle, Julien Green, quelques proches des surréalistes, Soupault, Crevel, Francis Gérard, que Morhange sollicite surtout pour leurs liens avec les milieux de l'édition et de la critique. Mais le grand homme, c'est Max Jacob, qui aide la revue à se lancer, lui imprime sa ligne « fantaisiste » (« Monsieur! Vous vous résignerez à écrire naturellement et mal») et y attire la fine fleur du modernisme snob, Salmon, Cocteau, tout ce que peuvent honnir alors les surréalistes et *Clarté* ⁴. *Philosophies* n'a pourtant pas tort de se proclamer, avec quelque présomption, « la revue de la nouvelle génération littéraire » : elle est contemporaine d'une floraison de jeunes revues qui appartiennent toutes à la seconde génération intellectuelle de l'après-guerre, celle du « nouveau mal du siècle » diagnostiqué dans un article célèbre de Marcel Arland ⁵. Jean Grenier le rappellera dans son *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, en 1924 un nouveau climat s'instaure: au nihilisme radical de la « génération contre », celle des dadaïstes, qui n'a pas réussi à ébranler les valeurs dominantes, succède une volonté « inquiète » de reconstruire :

Ce n'est plus du désespoir, c'est seulement de l'inquiétude. Et Littérature cède la place à la Révolution surréaliste, qui suit le premier manifeste de Breton, programme cette fois positif - à tendance métapsychique. En même temps paraît Philosophies ⁶.

Il s'agit bien, pour cette jeune génération, de se démarquer de la précédente: « Mes amis, soyons ingrats, s'exclame Morhange, je crois que les troupes qui nous précèdent ont tout préparé. Leurs peines, leurs travaux furent grands. Elles se sont chargées, pour nous, des échecs: dadaïstes, entre autres, merci ⁷. »

Dès le numéro 3, paru le 15 septembre, *Philosophies* opère un premier tournant. Dans un « Billet où l'on donne le la », significativement sous-titré « Quelques confidences avant les manifestes », Morhange, sous le pseudonyme de John Brown, déclare, sous l'invocation de Max Jacob, vouloir rompre avec le modernité littéraire et se ranger dans « le camp de l'anti-esthétique ⁸ ». « L'art pour l'art est une asphyxie. La littérature, humilions-la pour lui rendre sa force... Notre esthétique à nous est bien simple: émotion ». La littérature ne doit être qu'un instrument au service de « l'aventure absolue », d'ordre mystique, de la révolte de l'esprit: « Poésie, propagande de Dieu... La poésie sera une des voies de l'action. » Or, cet appel enflammé se prolonge par une violente attaque contre les surréalistes, accusés d'avoir « cédé si tôt » parce qu'ils ne sont que des littérateurs :

Le plus souvent, le surréalisme n'est qu'un art - ou même un procédé-d'abandonner un élan commencé, et de sauter de côté, sans crier: « gare », puis de mettre en exploitation le petit coin conquis... Le surréalisme n'est beau qu'accompli par un vivant barbouillé lyrique, autrement dit, instinctif, naturel.

Avec ce « Billet », *Philosophies* entre de plain-pied dans la « querelle des surréalistes » de l'été 1924. Entre juin où *Littérature* cesse de paraître, et octobre où Breton et son groupe s'imposent avec le premier *Mani/este*, le pamphlet *Un cadavre* contre Anatole France et l'ouverture du Bureau de recherches surréalistes, ils doivent ferrailler avec d'autres postulants au surréalisme, tels qu'Ivan Goll ou Paul Dermée. C'est une querelle de paternité et d'héritage: récusant toute autre filiation qu'Apollinaire, ils insistent sur la rupture avec toute littérature qu'a été pour eux l'expérience Dada. Or, c'est sur ce terrain-là que Morhange les attaque. Il s'ensuit un violent échange de lettres, via le *Journallittéraire* et la *N.R.F.* Le 11 octobre, Breton et ses amis avertissent Morhange que s'il emploie le mot « surréalisme », « nous serons un peu plus de quinze à vous corriger avec cruauté ». « J'ai reçu votre lettre mauvaise, réplique Morhange, du surréalisme, je parlerai si nécessaire, autant qu'il me plaira ⁹. » Surtout, il fait monter en ligne Henri Lefebvre et Norbert Guterman dans le numéro 4 de *Philosophies*, paru le 15 novembre ¹⁰. Dénonçant les « fausses audaces » des surréalistes, Henri Lefebvre écrit:

Nos essayistes contemporains (nous voulons évidemment parler des surréalistes) ne font que mettre en petite monnaie la question... Il faut traduire l'humain en termes d'absolu, puis se préparer à y vivre et à y pénétrer... Ils ne voient qu'un petit problème de littérature individuel là où il y aurait à changer le monde.

Quant à Norbert Guterman, il accuse leur volonté de tout détruire, de ne mener nulle part :

Surréalisme de M. Breton. Déroute: ces soldats jettent les armes: ils retournent chez eux et leur honte devant leurs maîtresses ne s'exprime plus que par des fanfaronnades: et quoi! A quoi bon! Toutes les tyrannies sont également bonnes ! On meurt de toute façon. Cassons les vitres et faisons l'amour! Et puis on s'en f... ! Tout est faux.

Annonçant « un commentaire particulier du Manifeste de Breton », il le met explicitement en parallèle avec le « Billet » de John Brown, « qui est l'enthousiasmante affirmation d'une volonté nouvelle et d'une jeunesse, et dont l'existence suffit à démontrer l'absurdité de toutes ces abdications, de toutes ces mutilations de l'homme ». Dans ces attaques se joue déjà tout le débat entre philosophes et surréalistes sur la définition de la révolution spirituelle. On ne

peut, disent les philosophes, en rester au plan de l'esthétique, alors qu'il s'agit, Lefebvre l'écrit avant Breton, de « changer le monde ». On ne peut s'en tenir à refuser l'existant, à le détruire, alors qu'il faut le dépasser, « traduire l'humain en termes d'absolu », aller non vers la mort mais vers la vie, reconnaître, comme le dira Morhange, que « la vie est unique ». Pour les philosophes, cette radicalité ne peut être que d'ordre métaphysique: ils ouvrent, dans le même numéro de *Philosophies*, une grande enquête, « Votre méditation sur Dieu », en même temps qu'ils lancent une *Revue des Pamphlétaires*, dont l'unique numéro est un *Pamphlet contre les Catholiques de France* publié par Julien Green sous le pseudonyme de Théophile Delaporte.

Le paradoxe, le malentendu, c'est que ces attaques contre les surréalistes se font au nom de Max Jacob, avec qui les relations sont alors au beau fixe, comme en témoigne toute sa correspondance ¹¹. Il a vu défiler le petit groupe à Saint-Benoît, a passé quelques jours en été chez les Morhange, salue le « Billet » de John Brown, est « ravi » par le pamphlet de Delaporte et prend très au sérieux cette jeune revue toute à sa dévotion qui s'attaque aux usurpateurs surréalistes. Il lui donne des textes importants, comme ce « Tableau de la bourgeoisie » paru dans le numéro 4 : le bon Max s'apprête-t-il à s'appuyer sur elle pour faire sa rentrée littéraire ? Et c'est bien là le malentendu : alors que les philosophes se réclament de l'« anti-esthétique » pour accuser les surréalistes de n'être que des littérateurs, il ne conçoit leur aventure qu'en termes de succès littéraires et demeure sur le terrain de l'art pour l'art. « L'art ne peut progresser: il est bien ou mal: il est et voilà », écrit-il à Norbert Guterman dans une des lettres inédites que nous publions en annexe. Lettres fort éclairantes, puisqu'on connaissait mal le jugement de Max Jacob sur les surréalistes. On sera surpris de sa modération, puisqu'il leur reproche avant tout de l'avoir pillé en s'inspirant sans le dire de sa théorie de l'image et de la vision. On y reconnaîtra aussi le contresens absolu qu'il commet sur l'idée même de révolution spirituelle. Et c'est bien là-dessus que va se produire, en quelques mois, de décembre 1924 au printemps 1925, sa rupture avec *Philosophies*. Les griefs de Max Jacob contre Morhange, les histoires d'argent, une ténébreuse affaire de manuscrit non rendu à Jouhandeau, toutes ces raisons anecdotiques qui envahissent la correspondance de Max ¹², ne peuvent masquer ce qu'a d'essentiel la coïncidence exacte entre cette crise et le rapprochement qui s'esquisse alors entre les philosophes et les surréalistes. De ce chassé-croisé, Henri Lefebvre rappellera plus tard les enjeux, en définissant l'alternative entre deux courants de l'avant-garde:

L'un cherchait plutôt le style dans la vie que dans l'œuvre. S'il créait des œuvres, c'était pour servir la recherche du style dans la vie, caractérisée par la communication de la conscience avec des forces spontanées, celles de l'image et celles de la nature inconsciente. Vous avez reconnu le surréalisme... Le deuxième courant subordonnait la vie à l'œuvre. Il conservait intacte l'idée de l'art, de la création poétique et de la volonté de

créer. A mon avis, ce deuxième courant est représenté éminemment par le poète Max Jacob ¹⁴.

LA RÉVOLTE DE L'ESPRIT

En même temps qu'ils s'affrontent à *Philosophies*, les surréalistes doivent se battre sur un second front, face à *Clarté*. Cette revue d'inspiration communiste est passée en 1924 aux mains d'une équipe de jeunes (Marcel Fourier, Jean Bernier, Georges Michaël) qui, contre la vieille garde (Barbusse, Vaillant-Couturier), tente de s'orienter vers une critique « révolutionnaire » de la culture bourgeoise. Cela la rapproche des surréalistes, avec lesquels elle est la seule, à l'automne 1924, à rompre le consensus en s'attaquant à Anatole France ¹⁴. C'est pourtant alors que se déclenche la célèbre polémique entre Aragon et Bernier : à Aragon qui, évoquant « Moscou-la-gâteuse », déclarait : « Je place l'esprit de révolte bien au-delà de toute politique », Bernier rétorquait que les surréalistes se contentaient de combattre « la culture bourgeoise du dedans ¹⁵ ». A un moment où (décembre 1924-janvier 1925) les surréalistes qui, d'un côté lancent *la Révolution surréaliste*, de l'autre, ferment au public au bout de quelques mois leur Bureau de Recherches, paraissent hésiter sur la voie à suivre, l'affrontement avec *Clarté* et avec *Philosophies* les contraint à préciser leurs positions et rend possible les rapprochements. C'est à nos yeux ainsi qu'il faut lire, alors qu'Artaud prend en mains les destinées de la revue et de la Centrale, la déclaration surréaliste du 27 janvier 1925 : une double réponse à *Clarté* (« Nous sommes bien décidés à faire une Révolution ») et à *Philosophies* (« Nous n'avons rien à voir avec la littérature ») qui est déjà l'esquisse du compromis tenté par Breton à l'été et à l'automne 1925 ¹⁶.

Avec l'arrivée de Victor Crastre, le rapprochement entre *Clarté* et les surréalistes s'accélère au printemps 1925 : dès février, il avait salué l'enquête de *la Révolution surréaliste*, « Le suicide est-il une solution ? » ; en mai, c'est son grand article sur « L'explosion surréaliste », qui vaut à *Clarté* une condamnation brutale du Parti communiste ¹⁷. Quant à *Philosophies*, Crevel, toujours attentif et qui a peut-être servi d'intermédiaire, met en parallèle son enquête sur Dieu et celle des surréalistes sur le suicide : « De telles enquêtes, écrit-il dans les *Nouvelles littéraires*, ne prouvent-elles point aux Philistins que les plus graves questions sont à nouveau et directement posées. Et avec la plus grande gravité ¹⁸ ». De fait, le numéro 1 de *la Révolution surréaliste* mentionne la « Méditation sur Dieu », « parmi les enquêtes actuellement en cours, d'intérêt inégal » ; dès le numéro 2, à côté d'un texte sur « Les philosophes » où Eluard annonce « voici venir le temps des hommes purs », Breton appelle les surréalistes à s'ouvrir sur « ce qui se produit au dehors » et précise même : « Je demande en grâce à certains de mes amis de ne pas combattre l'activité, peut-être tout extérieure au surréalisme, mais haute de mobiles, de Pierre Morhange ¹⁹ ». C'est plus qu'un cessez-le-feu. En mars, dans son numéro 5-6 {et

dernier), *Philosophies* publie les réponses à son enquête sur Dieu d'Eluard, de Mathias Lübeck et surtout de Crevel, qui dédie un long «Pamphlet contre moi-même et quelques autres», «à mes amis les philosophes, les dogmatiques, pour leur prouver qu'ils l'ont échappé belle». Le même numéro annonce des notes sur Breton et Aragon et publie un texte d'Henri Lefebvre, «Positions d'attaque et de défense du nouveau mysticisme», qui peut être considéré comme le véritable manifeste philosophique du groupe. Contre l'idéalisme kantien et le spiritualisme bergsonien, Lefebvre, selon une thématique pré-existentialiste, définit la conscience comme *conscience de l'autre*, pour aboutir à une remise en cause du rapport sujet/objet et à une théorie de «l'action totale» où la révolution apparaît comme accès à la totalité. En vérité, les bases théoriques d'un accord sont posées. Philosophes et surréalistes partagent désormais presque la même vision de la «révolte de l'esprit»: révolte contre l'existant en tant que tel, qui devient appel à la vie; révolte contre le «monde», à la fois appel au concret et à la victoire du «poétique» sur le «prosaïque»; révolte contre le logos, logique et langage, au nom de «l'esprit contre la raison», pour reprendre le titre d'un essai trop méconnu de Crevel. Deux thèmes surtout peuvent les rapprocher: l'idée de *totalité*, de révolte absolue, qui sous l'impulsion d'Artaud, fait admettre que la révolution surréaliste elle aussi «vise à créer avant tout un mysticisme d'un nouveau genre²⁰»; et plus encore, *l'appel de l'Orient*, ce «mot-tampon» dont sont emplis les numéros 2 et 3 de *la Révolution surréaliste*²¹. On ne développera pas ici ce thème longuement étudié, en particulier par Marguerite Bonnet, sinon pour rappeler qu'il hantait aussi *Philosophies* qui avait publié une étude du grand orientaliste Louis Massignon et surtout un long article de Jean Caves Gean Grenier !) sur «Le Nihilisme européen et les appels de l'Orient²²». Au printemps 1925, l'Orient ne s'identifie pas encore explicitement avec la révolution russe; il signifie plutôt l'Asie mystique, voire, peut-être sous l'influence du messianisme de Morhange, alors très lié avec Albert Cohen qui a lancé *la Revue juive*, la «question juive», qui est à l'ordre du jour de la réunion surréaliste du 27 janvier au bar Certà et qui suscite un très curieux *Pamphlet contre Jérusalem* de Desnos dans le n° 3 de *la Révolution surréaliste*²³.

Plus que sur des bases théoriques, c'est *dans l'action* que se noue le rapprochement entre surréalistes et philosophes, alors que l'agitation renaît fin mars-début avril au Quartier latin à propos de l'«affaire Scelle». Morhange évoque ce besoin d'action dans une lettre inédite à Jean-Richard Bloch:

Je voudrais vous entretenir du projet que nous avons à Philosophies de nous inquiéter plus objectivement de la liberté humaine. Nous voyons trop de traces et de menaces de plus en plus nombreuses d'esclavage - quelquefois même en nous - pour ne pas marquer d'une manière continue et efficace notre instinct révolutionnaire.

Nous avons pu, en tentant un mouvement de renaissance philosophique marquer la pureté de nos desseins dans le domaine de l'Esprit. Voilà, je

l'espère, une garantie de notre action. Je dis: action; car nous sommes très résolu à l'action, une fois que la coupe de la réflexion sera pleine; notre premier acte marquera notre choix.

Je tiens aussi à vous dire que nos sympathies vont à la volonté - sinon à la doctrine - révolutionnaire d'un homme comme Breton d'une part, d'hommes comme Barbusse et ceux de Clarté, vous-même enfin, Monsieur, d'autre part ²⁴.

C'est sans doute à ce moment que des relations plus personnelles se nouent, avec tout l'attrait pour les jeunes philosophes de ce « groupe éclatant et occulte, actif et créateur»: «Publiquement, à grand fracas, les surréalistes disent, par leurs faits et gestes autant que par les paroles et les écrits, ce que nous attendons ²⁵ ». Henri Lefebvre évoque les liens d'amitié avec Tzara, qui avait apprécié, selon lui, son article de *Philosophies*, avec Eluard, qu'il rencontre au Wepler, place Clichy, tandis qu'avec Breton le cérémonial de la convocation est respecté:

J'ai un long entretien avec lui, rue Fontaine. L'accueil me plaît, au début; je laisse de côté les détails. Bientôt c'est un interrogatoire qui commence. Intelligent et doctrinal, André Breton me demande si j'ai lu Hegel. Non. Il insiste. Quelles sont mes fréquentations? Je réponds: Schelling, Nietzsche. Ah? Je comprends que ce n'est pas fameux. Hegel. Il y a un volume à portée de sa main. Breton commente, sans pédanterie ²⁶.

Les actions communes, ce sont d'abord les scandales. Henri Lefebvre affirme avoir participé à un certain nombre de scandales surréalistes, une expédition contre un professeur de la Sorbonne qui avait traité Rimbaud de « voyou », un projet de descente contre Henri Béraud, un chahut lors de la première du *Soulier de Satin* au théâtre des Champs-Élysées et même au fameux banquet Saint-Pol-Roux ²⁷. Nous n'avons pas trouvé trace du groupe *Philosophies* dans ces actions; en revanche, il est certain que le modèle surréaliste inspire le « meeting philosophique » qu'il organise le 18 mai 1925 au théâtre de l'Atelier, et, plus encore, que les surréalistes et les clartéistes y sont présents. Le numéro 4 de *la Révolution surréaliste* en rendra compte en juillet, pour critiquer l'idée de « révolution totale », défendre celle de « révolution perpétuelle » et préciser: « Il n'est pas d'ordre révolutionnaire, il n'est pas de sagesse révolutionnaire, il n'est que désordre et folie. ²⁸ » Mais le meilleur récit est dans *les Nouvelles littéraires* du 23 mai, Crevel ayant d'ailleurs annoncé la conférence dans un important article du numéro précédent sur Pierre Morhange et *Philosophies*:

Ouvrez votre testament! Tel est le titre que Pierre Morhange, Georges Politzer et Henri Lefebvre avaient choisi pour présenter lundi dernier au public leurs « déclarations »... Malheureusement, la philosophie n'est sans

doute pas un article de conférence, car le public, qui n'était peut-être pas assez rompu aux subtilités de l'idéologie et de la mystique, ne parut suivre qu'avec difficulté les déclarations de ces trois jeunes gens. Pourtant, les paroles de Georges Politzer et de Pierre Morhange soulevèrent tes protestations d'Henri Massis et de Robert Desnos qui quittèrent la salle avec éclat. Quand les torrents verbaux furent taris, Pierre Morhange donna la parole aux contradicteurs, mais il faut croire que notre temps est plus épris d'action que de philosophie pure, car la discussion porta exclusivement sur la question de la révolution: trois thèses furent exposées, celle de la révolution organisée et constructive du groupe Clarté, représenté par Varagnac; celle de la destruction à outrance des surréalistes, et enfin la conception de Philosophies, qui veut démolir pour reconstruire. Au cours de cette discussion, des idées fort intéressantes furent échangées, mais cela n'alla pas sans violences, Georges Politzer aux cheveux rouges et à la voix rocailleuse, montra beaucoup de cran; Pierre Morhange affirma que les révolutions étaient faites par les philosophes et non point par le peuple, on exalta Lénine et les mots vérité, sagesse, mysticisme revinrent fréquemment. Il y eut quelques intermèdes comiques, en particulier celui provoqué par M. Henry-Marx, qui vint apporter sur la scène des arguments de réunion publique qui furent vertement accueillis par le public, et en particulier par André Breton et Paul Eluard qui, au nom des surréalistes, intervinrent fréquemment ²⁹.

LA RÉVOLUTION D'ABORD ET TOUJOURS

Cette longue citation éclaire les conditions de la « première politisation » : les positions respectives sur la révolution n'ont guère bougé depuis l'hiver, et c'est pourquoi on peut considérer que l'opposition à la guerre du Rif ne va pas être seulement l'« événement cristallisateur » précipitant l'accord des avant-gardes et leur rapprochement avec le Parti communiste, mais aussi un prétexte de fuite en avant face à des contradictions persistantes, et la réponse aux crises et aux ruptures du début de l'été. Breton, en effet, effrayé par le fanatisme d'Artaud et écartant Naville, prend en main la direction de *la Révolution surréaliste*: « Nous avons résolu une fois pour toutes d'en finir avec l'Ancien Régime de l'esprit ³⁰. » Au même moment, une nouvelle crise éclate à Clarté, entre Michaël, qui cherche à la soumettre au Parti, et Fourier qui l'emporte provisoirement; cette crise est à mettre en relation avec la mise en place d'une commission d'« Agit Prop » du P.C.F. alors en pleine bolchévisation, et, plus largement, avec les conflits qui traversent alors le Komintern (le début de la lutte Staline-Trotsky) et se traduisent au Bureau international de la littérature prolétarienne auquel est liée Clarté ³¹. Sur la guerre du Maroc, les faits sont assez connus pour n'être qu'évoqués brièvement ³². Le jour même du scandale du banquet Saint-Pol-Roux, le 2 juillet, *l'Humanité* publie un « Appel aux

travailleurs intellectuels» contre la guerre du Maroc, premier texte signé en commun par *Clarté*, *Philosophies* et les surréalistes, qui, le jugeant néanmoins insuffisant, décident de publier un manifeste, diffusé sous forme de tract à 5000 exemplaires en août: *la Révolution d'abord et toujours*. On ne commentera pas une nouvelle fois ce texte célèbre, qui sera repris dans *l'Humanité*, *la Révolution surréaliste* et *Clarté*, sinon pour remarquer que, derrière la violence affichée, défaitisme révolutionnaire et référence à la révolution bolchevique, appel à l'Orient et aux Barbares, le compromis sur la définition de la révolution se lit dans la simple juxtaposition de ces deux affirmations contradictoires: « Nous sommes la révolte de l'esprit... Nous ne sommes pas des utopistes: cette Révolution, nous ne la concevons que sous sa forme sociale.» Le texte, on le sait, a été élaboré par Aragon et Crastre; *Philosophies* s'est vraisemblablement contenté de le signer, et c'est même Morhange qui a sans doute pris l'initiative de signer pour ses amis ³³.

Le manifeste, *la Révolution d'abord et toujours* inaugure la « période raisonnée » du surréalisme: il est suivi, jusqu'en octobre, de plusieurs autres déclarations communes, une déclaration de solidarité avec le Comité central d'action contre la guerre du Maroc et des protestations contre la répression en Pologne, en Roumanie, en Hongrie, toutes publiées par *l'Humanité* où les Clartéistes, qui se sont emparés de la page littéraire, voient grandir leur influence ³⁴. Mais Breton voit plus loin; il conçoit alors, selon Ribemont-Dessaigues, « un plan grandiose d'unification intellectuelle révolutionnaire », témoignage qui concorde avec celui de Crastre évoquant « une conspiration sous la III^e République », et celui d'Henri Lefebvre sur « la formation d'un mouvement révolutionnaire qui aurait débordé le front culturel»: « Nous élaborons des plans terroristes qui doivent mener au pouvoir poètes, philosophes, non, pardon, la poésie et la pensée philosophique ³⁵. » Témoignage tout récemment confirmés par la très importante publication de documents présentés par Marguerite Bonnet, *Vers l'action politique*: à partir d'octobre 1925, les trois revues ont réellement tenté de mettre au point une organisation révolutionnaire spécifique, distincte du Parti communiste, et prête à s'intégrer à la structure mondiale du Komintern ³⁶. Ce groupement, comme le note Marguerite Bonnet, n'aura jamais d'appellation précise, mais Artaud parle du « Comité d'action révolutionnaire » et Desnos se demande même si le « parti c.P.R.S. » (*Clarté*, *Philosophies*, *la Révolution surréaliste*) peut collaborer avec « un agent de Moscou ». Les réunions se tiennent le plus souvent à *Clarté*, rue Jacques-Callot, ou chez Breton, rue Fontaine, soit en « assemblées générales », soit en séances de « comité ». A lire les procès-verbaux, les questions d'organisation et de discipline, sur lesquelles Eluard et Lefebvre sont chargés de rédiger un projet, tiennent une place démesurée, avec même un catalogue impressionnant de sanctions, l'engagement au secret, la décision d'user de pseudonymes et d'un vocabulaire codé. Cette atmosphère de clandestinité et cette minutie bureaucratique ne s'expliquent pas uniquement par le souci, réel, de la répression qui frappait alors le Parti communiste et ses sympathisants. Il

relève de la même contradiction que celle qui va faire éclater le groupement sur les problèmes idéologiques: le projet «métapolitique» d'une organisation révolutionnaire distincte du Parti ne parvient pas à imaginer d'autres formes d'action et d'autres structures que celle d'un parti politique, et paraît même traduire une fascination pour la rigueur ascétique de la « discipline de parti ». La « mystique bolchevique » joue d'autant plus que la présence d'agents du Komintern, évoquée par Henri Lefebvre dans ses témoignages, n'est pas à exclure, même avant les rencontres de décembre entre *Clarté* et Lounatcharski ¹⁷.

Mais c'est la question de la définition de la révolution, toujours pendante depuis les premiers contacts de l'hiver, qui est au centre des discussions du groupement et qui va provoquer la rupture de *Philosophies* ¹⁸. Dès la première assemblée générale, le 5 octobre, Aragon présente un rapport idéologique rappelant qu'« il serait vain d'engager une action... sans avoir d'abord examiné ce que désormais pour nous, et pour nous tous » représente le mot Révolution. Il ne s'agit plus d'une révolution intellectuelle, mais « de la révolution mondiale, de la plus grande révolution possible ». C'est cette nécessité qui aboutira à la motion du 23 octobre:

La Révolution ne peut être conçue par nous que sous sa forme économique et sociale où elle se définit : la révolution est l'ensemble des événements qui déterminent le passage du pouvoir des mains de la bourgeoisie à celles du prolétariat et le maintien de ce pouvoir par la dictature du prolétariat.

Au cours de cette réunion du 23 octobre, Lefebvre engage le débat en considérant cette définition comme trop restrictive pour l'activité intellectuelle. Débat apparemment houleux, comme en témoignent ces deux extraits:

Lefebvre prétend qu'il est parfaitement admissible de donner une définition philosophique de la révolution.

Aragon. La révolution est sur le plan de la vérité relative, Lefebvre la place sur le plan de l'absolu.

Lefebvre demande qu'on adoucsse cette définition, qu'on la rende plus élastique, sans quoi il sera acculé ou suicide - ou exclu à son premier écrit ..

Breton demande que l'on passe au vote en faisant remarquer que quiconque croit ne pas pouvoir accepter la discipline n'a qu'à donner sa démission.

Ce sera la rupture: «Ces divergences, compliquées par des retards, des absences, une attitude équivoque imputée à Lefebvre et à Pierre Morhange, suspectés de vouloir maintenir au sein du groupement une tendance fractionnelle, ainsi qu'une orientation restée spiritualiste, entraîne, au Comité

du 26 octobre, une mise en demeure» qui entraîne la démission et l'exclusion des principaux membres de *Philosophies* ³⁹.

Cette rupture est de plus de conséquence que n'ont voulu l'admettre les clartéristes et les surréalistes, en particulier Breton, qui poursuivra de sa vindicte *Philosophies*, et surtout Pierre Morhange, lorsqu'il tentera de nouveau, en 1929, de lancer une «action commune» entre divers groupes d'«intellectuels à tendances révolutionnaires ⁴⁰ ». Dans l'immédiat, cela entraîne pour *Philosophies*, une sorte de «retour à l'ordre» et de repli sur la «sagesse», influencés par l'entrée dans le groupe de Georges Friedmann et le rôle de Jean Wahl. La revue elle-même, qui a perdu son bailleur de fonds à la suite du manifeste, *la Révolution d'abord et toujours*, disparaît pour être remplacée par une autre revue, *l'Esprit*, publiée par les éditions Rieder ⁴¹. Mais le projet de fusion de *Clarté* et de *la Révolution surréaliste* en une revue commune, *la Guerre civile*, ne traduit-il pas lui-même une position de repli? *L'Humanité* du 8 novembre publie une déclaration intitulée *les Intellectuels et la Révolution* où les membres du «groupement», en réaffirmant la définition «économique et sociale» de la révolution, se défendent haut et fort d'avoir voulu élaborer «une théorie surréaliste de la révolution» ou constituer un «groupe surréaliste» qui ne dépende «de l'Internationale Communiste seule et, pour la France, du P.c.F. ⁴² ». Au même moment, Breton exprime sa crainte d'une trop grande précipitation, dans une lettre au Comité dont les thèmes seront repris dans son article «La Force d'attendre» publié dans *Clarté* en décembre 1925-janvier 1926 ⁴³. Le projet d'une revue commune est donc en retrait sur l'idée d'une organisation commune: c'est déjà la voie ouverte aux reculs successifs qui, après le débat Naville-Breton, convaincront les principaux surréalistes qu'il n'est d'autre choix que d'adhérer au Parti communiste en reconnaissant les *limites* de l'activité surréaliste ⁴⁴.

Institut d'histoire du temps présent
C.N.R.S. - Paris

NOTES

1. Henri Lefebvre, «1925», *N.R.F.*, n° 172, spécial A. Breton, 1^{er} avril 1967, p. 716.

2. Cet article s'inspire d'un chapitre de notre thèse en cours sur *Lajeunesse intellectuelle d'Henri Lefebvre*. Voir aussi: Michel Trebitsch, «Les mésaventures du groupe *Philosophies* (1924-1933)», *la Revue des revues*, n° 3, printemps 1987, et «Le groupe *Philosophies*, de Max Jacob aux Surréalistes (1924-1925)», in «Génération intellectuelle», sous la direction de J.F. Sirinelli, *Cahiers de l'I.H.T.P.*, n°6, novembre 1987.

3. André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1952, p. 46.

4. L'hostilité des surréalistes à Cocteau et à son entourage mondain et catholique est connue, de même que leur *méfiance envers* Max Jacob («Lisez Reverdy. Ne lisez pas Max Jacob»). *Clarté*

(1^{er} avril 1924) accueille assez mal le numéro 1 de *Philosophies* : « Max Jacob ne me convertit guère, écrit G. Michaël, surtout quand il est suivi de Jean Cocteau. »

5. L'article d'Arland paraît dans *la NR.F.* du 1^{er} février, en même temps qu'une étude de Rivière sur « la crise du concept de littérature ». Toute la presse littéraire signale la floraison de jeunes revues (*Accords, les Cahiers du Mois, le Mouton Blanc*) : voir *les Nouvelles littéraires*, 29 mars et 19 avril 1924, *Paris-Midi*, 22 avril 1924, *Accords*, n° 1, 1^{er} mai 1924, *NR.F.*, 1^{er} juin 1924.

6. Jean Grenier, *Essai sur l'esprit d'orthodoxie*, Gallimard, 1938, pp. 27-28.

7. Pierre Morhange, « Pruna », *Philosophies*, n° 1, 15 mars 1924, p.82. « Les philosophes pensaient avec le surréalisme; et contre lui, avec l'idée perpétuelle de se démarquer », Henri Lefebvre, *la Somme et le reste*, La Nef de Paris, 1959, t. 2, p. 395.

8. Crevel, qui suit les débuts de *Philosophies* avec attention, note cette évolution de la revue « qui prétend devenir plus et mieux qu'une anthologie » (*les Nouvelles littéraires*, 4 octobre 1924) ; il y reviendra dans le grand article consacré à Morhange en 1925 : « Les numéros un et deux de *Philosophies*, parus il y a un an, n'offraient guère d'intérêt, la veine originale s'y apercevant à peine, cachée qu'elle était justement par des éléments littéraires et des moins propres à marquer quelque nouveauté. Dans le numéro trois cependant, se précisèrent leurs desseins » (*les Nouvelles littéraires*, 16 mai 1925).

9. Sur cette querelle, voir surtout José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (1922-1939), Losfeld, t. 1, 1980, avec l'échange de lettres Breton-Morhange paru dans le *Journal littéraire* du 18 octobre 1924 et dans *la NR.F.* du 1^{er} novembre 1924 (pp. 14, 17-18, 26 et 367-368, 370-372, 379-381).

10. Henri Lefebvre, « 7 manifestes Dada de Tristan Tzara », *Philosophies*, n° 4, 15 novembre 1924, pp. 443-445 ; Norbert Guterman, « La fin d'une histoire. Quelques notes sur le "surréalisme" dans le sens que lui donne M. Breton », *ibid.*, p. 445.

11. En particulier: *Lettres à un ami* (Jean Grenier), Paris, Lausanne, Bâle, Vineta, 1951 ; *Lettres aux Salacrou*, Gallimard, 1957; *Lettres à Marcel Jouhandeau*, Genève, Droz, 1979.

12. *Lettres à M. Jouhandeau, op. cit.*; pp. 108-193. Le texte de Jouhandeau paraîtra dans *Philosophies*, n° 5-6, mars 1925, sous le titre « Véronique ou la conquête de soi-même ».

13. Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Minuit, 1962, pp. 111-112.

14. *Clarté*, n° 68, « Cahier de l'anti-France », 15 novembre 1924.

15. *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 32.

16. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964, pp. 67-69 ; José Pierre, *ibid.*, pp. 34-35 et 385-386; *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de permanence. Octobre 1924-avril 1925*, présenté par Paule Thévenin, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1988, pp. 119-120.

17. Cf Nicole Racine, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928) », *Revue française de science politique*, juin 1967, pp. 489-519 ; Victor Crastre, *le Drame du surréalisme*, Editions du Temps, 1963, pp. 37-38.

18. *Les Nouvelles littéraires*, 29 novembre 1924 (et aussi 7 février 1925).

19. *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 32.

20. *Bureau de recherches surréalistes, op. cit.*, pp. 123, 164-165. Sur les surréalistes et le concept de « totalité », voir Martin Jay, *Marxism and Totality*, University of California Press, 1984, pp. 276-299.

21. Voir les « lettres » et « adresses » (aux Recteurs des Universités européennes, au Pape, au Dalai-Lama, aux Ecoles du Bouddha), parues dans *la Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925.

22. Jean Caves, « Le Nihilisme européen et les appels de l'Orient », *Philosophies*, n° 1, 15 mars 1924 et n° 2, 15 mai 1924 ; Louis Massignon, « Introspection et rétrospection, le sentiment littéraire des poètes et l'inspiration proprement mystique », *Philosophies*, n° 5-6, mars 1925. Voir Marguerite Bonnet, « L'Orient dans le surréalisme: mythe et réel », *Revue de littérature comparée*, n° 4, octobre-décembre 1980, pp. 411-424.

23. *Bureau de recherches surréalistes, op. cit.*, p. 118. Voir aussi Michel Trebitsch, « Les intellectuels juifs en France dans les années 20 », *Combats pour la Ditspora*, n° 21, 3^e trimestre 1987, pp. 43-56.

24. Lettre de Pierre Morhange à Jean-Richard Bloch, 15 ou 16 mars 1925, Archives nationales, Nouvelles acquisitions françaises, Fonds].R. Bloch, Correspondance, t. 35, n° 146-147. Sur l'affaire

- Scelle, une manifestation d'Action française contre un professeur de gauche, voir Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, A. Colin, 1986, pp. 80-81. H. Lefebvre note dans ses *Carnets* (inédits) l'impact de cette « affaire » sur son groupe.
25. Henri Lefebvre, « 1925 », art. cité, pp. 711-712.
 26. *Ibid.*, pp. 713-715 et du même *le Temps des méprises*, Stock, 1975, pp. 48-49.
 27. *Ibid.* Cela coïncide cependant avec toute l'agitation des surréalistes à propos de Rimbaud. Voir en particulier José Pierre, *cit.*, pp. 18-19, 49-50, 84-88 et notes.
 28. *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 32.
 29. René Crevel, *les Nouvelles littéraires*, 23 mai 1925, p. 2. Voir aussi: René Crevel, «Voici Pierre Morhange et Philosophies », *les Nouvelles littéraires*, 16 mai 1925, p. 1.
 30. *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 1.
 31. Victor Crastre, *op. cit.*, p. 37; Danielle Tartakowsky, *Ecoles et éditions communistes, 1921-1933*, thèse de 3^e cycle, Paris VIII, 2 vol., 1977, dactyl., pp. 122-147 et 181-190; Jean-Pierre Morel, *le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, 1985, pp. 67-89.
 32. Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 82-90 ; José Pierre, *op. cit.*, pp. 51-52, 54-56, 393-396, 398-401.
 33. Henri Lefebvre note dans ses *Carnets* (inédits) : « Septembre 1925. Les vacances, je reçois le manifeste avec les surréalistes. »
 34. José Pierre, *op. cit.*, pp. 57-63 et notes.
 35. Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, U.G.E., « 10/18 », 1973, p. 187; Victor Crastre, *op. cit.*, pp. 43-51 ; Henri Lefebvre, «1925 », art. cité, pp. 715-716, *le Temps des méprises*, pp. 44-46, *la Somme et le Reste*, pp. 396-397.
 36. *Vers l'action politique*. Juillet 1925-avril 1926, présenté par Marguerite Bonnet, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1988. L'essentiel de ce qui suit est tiré de cet ouvrage.
 37. Henri Lefebvre, « 1925 », pp. 715-716 ; J.P. Morel, *op. cit.*, p. 89.
 38. *Vers l'action politique*, *op. cit.*, pp. 11-13. Les citations qui suivent, en particulier le débat et la motion du 23 octobre sont tirés de cet ouvrage, pp. 62-65.
 39. *Ibid.*, pp. 81-82.
 40. Voir les attaques dans *A suivre* (J. Pierre, *op. cit.*, pp. 96-129 et 422-423) et dans le *Second Manifeste du Surréalisme*.
 41. Dans le n° 1 de *l'Esprit*, en mars 1926, G. Friedmann explique ainsi la rupture: « Nous nous refusons de nous enfouir tout entiers, comme vous l'auriez voulu, dans la description de la mort. Car il y a de la vie et notre amour va vers elle. »
 42. José Pierre, *op. cit.*, pp. 63-64.
 43. *Vers l'action politique*, *op. cit.*, pp. 13-14 et 122-123.
 44. *Au grand jour*, mai 1927, in José Pierre, p. 67.

ANNEXES 1

LETTRE D'ANDRÉ BRETON À NORBERT GUTERMAN

[Lettre à en-tête de *la Révolution surréaliste*]

Cher Monsieur,

Je vous prie instamment de vouloir bien prendre part à la réunion qui se tiendra demain vendredi à 8 h 1/2 précises dans les locaux de *Clarté* et dont je vous adresse l'ordre du jour :

1. examen des raisons qui ont motivé les démissions de Lefebvre et de Morhange;
2. exclusion de Morhange du groupe;
3. compte-rendu des travaux du comité démissionnaire;
4. élection d'un nouveau comité.

Voudriez-vous avoir l'obligeance d'avertir de ma part M. Barsalou ² dont je n'ai pas l'adresse.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments dévoués.

André Breton

NOTES

1. Norbert Guterman Papers, Butler Library, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University in the City of New York. Nous remercions M^{me} Lorant de nous autoriser à reproduire cette correspondance.

2. Membre du groupe *Philosophies*. Voir *Vers l'action politique*, pp. 156-157.

LETTRES DE MAX JACOB
À NORBERT GUTERMAN

1

le 6 9r 124
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret)

Cher Norbert

Je suis heureux que tu me rendes l'affection que j'ai pour toi et je ne trouve pas que tu écrives si mal français.

Je suis furieux contre Pierre et c'est un homme que je ne veux plus connaître car nos caractères ne vont pas ensemble. C'est un petit voleur! qui pelote les gens pour les dépouiller de tout ce qu'ils ont. Ça ne peut pas m'aller!

Voilà trois fois qu'il me joue le même tour. Il sait que je suis pauvre et ne se fait pas scrupule de m'obliger à payer des sommes considérables car je ne peux pas laisser son passage gratis dans cette maison où *il n'est que toléré*. pas même toléré: haï à cause de notre race. C'est moi qui paie les pots cassés. Eh bien ! cela ne peut aller !

D'abord à cause du fait et de ma pauvreté ensuite à cause du caractère bas que ce manque de scrupules suppose.

Qu'on arrive ainsi dans les familles bourgeoises riches c'est bien, chez un malheureux qui ne peut joindre les deux bouts, cela est un vol *odieux*.

J'ai de l'affection pour toi parce que je te devine délicat, subtil et noble. Mais Pierre est un petit bandit; je fuis les bandits.

Je n'ai pas besoin de réclame! Je supporte le mépris universel, j'en ai l'habitude et ma conscience lutte avec elle-même. Je n'ai pas besoin de décorations ni de louanges: cela coûte cher à ce que je vois et je n'ai pas les moyens de me l'offrir.

Rends-toi compte de la conduite de Pierre. Quand on est sans argent on fait comme moi, on ne voyage pas. Il se vante d'avoir des dettes et j'ai horreur des dettes. Les mauvais payeurs ont ruiné mon père; ils ne ruineront pas son fils.

Quant à toi, je t'aime, tu le sens.

Max

P.S. J'ai reçu une longue et bonne lettre de Zimmerman, qui est un brave homme au moins, une autre des frères Nicol. Je n'irai pas à Paris samedi *étant sans argent*.

1. Novembre.
2. Morhange.
3. Membre du groupe *Philosophies*.

le 9 9r 1924
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret)

Cher Norbert

J'avais écrit à Pierre pour lui dire ce que je devais lui dire. Au sujet de précautions pécuniaires il m'avait répondu: « Tu penses bien que je ne veux pas t'accabler... tout cela est réglé d'avance! » Voilà sa réponse! Il n'y a donc pas légèreté, il y a préméditation. Je vois là un coup de banditisme genre moderne *qu'il a renouvelé 3 fois*. Vous n'êtes, toi et les autres, responsables de rien; vous ne pouvez savoir comme il sait que je suis un malheureux auquel Gallimard ne sert pas sa mensualité comme il l'a promise et qui ne vit guère que de la peinture !!!

Ce qui met le comble à l'horreur, c'est qu'après accompli cet acte de goujaterie qui a soulevé l'indignation de ceux que j'ai consultés pour ne pas être dupe de ma susceptibilité prétendue, M. Pierre m'envoie un mandat télégraphique de 40 F (j'en ai reçu de 20 F de Beauroy) trois jours après. Ce mandat est une gifle! Il sait très bien que ce n'est pas une question de vitesse mais une question de cœur: le télégraphe ici, ça veut dire: «Tiens! le voilà ton argent! » remarque qu'il m'en doit d'autre encore!!! dont je lui ai fait cadeau. C'est donc un impertinent en plus d'un goujat. Et tu dis qu'il est « uri peu léger ! » C'est charmant !... tu dis que les « difficultés d'argent réelles lui sont inconnues ». C'est possible! ce sera un triste littérateur alors, car il n'y a que l'argent qui compte pour les gens. Le cœur lui est encore plus inconnu. Quant à son affection, que veux-tu que je fasse de l'affection d'un gnome satanique sans tête et sans cœur qui n'a que raideur et orgueil. Voilà mon opinion sur lui ! Il aura du succès, oui, tant que la littérature monstrueuse sera à la mode; or elle n'en a pas pour longtemps à vivre.

Je suis très habitué à ma pauvreté et aussi habitué à ce qu'on se moque de moi, mais du moins puis-je vivre seul. M'en laissera-t-on le droit ou bien dois-je chercher un monastère véritable et à l'étranger.

Je t'aime, Norbert, et je t'embrasse

Max

(rajout 1^{re} page.) Ce serait lui rendre service que de lui montrer ces lettres; il faut qu'il prenne conscience de ce qu'il est et de qu'il fait; qu'il en prenne conscience dans la douleur. Si je me suicidais par dégoût, Pierre pourrait se vanter d'y être pour quelque chose.)

1. Membre du groupe *Philosophies*.

(rajout 2^e page.' Je crois aussi à la nécessité de la réclame mais je suis las! las des hommes! oh que je suis dégoûté.)
(sur le dos de l'enveloppe.' dis à Beauroy que je ne puis répondre pour la raison cruelle qu'il n'y a pas son adresse.)

III

[s.d. Enveloppe du 12-11-24, Saint-Benoît]

Cher Norbert

Oui, mon Norbert, on m'accuse d'avoir le délire de la persécution. Je te montrerai la lettre où des gens heureux, que leurs éditeurs n'offensent pas, que leurs amis n'offensent pas, que les prêtres ne blessent pas et dont les affaires marchent bien m'accusent du délire de la persécution. On appelle folie ce qu'on ne connaît pas par expérience. Pierre me répond par une lettre de finasserie; il m'accuse de l'avoir invité à rester deux jours alors qu'il n'en avait prévu qu'un seul...

Je le prie d'en finir et de nous embrasser. Ne n'admire pas, aime-moi, écris-moi souvent. Sache que je t'apprécie parfaitement et peut-être mieux que personne ne l'a fait encore. En tout cas c'est beau d'être ami de Pierre comme tu l'es et de le défendre si bien. Beauroy m'a écrit une lettre qui m'a fait venir des larmes à la Rousseau, tant il est doux et suave. S'il voulait que je l'adorasse il s'y est bien pris car il a pris mon cœur dans cette lettre à jamais : quel enfant charmant. Vous êtes deux chéris que j'aime.

Excuse-moi d'être bref? Je suis accablé de travail car je pense que si Gallimard ne m'envoie plus d'argent c'est parce que le Tableau ¹ est en retard. C'est affreux ! Puis je veux vous prouver la paix de mon âme en vous envoyant l'article sur les images qui sera assez bref mais, je crois, très important. Je n'ai pas le temps de l'écrire comme il faudrait; je l'enverrai tel quel.

J'ai un immense plaisir à penser que tu es vivant, beau et spirituel et qu'un jour j'embrasserai ta figure très aimée.

Max

(rajout 1^{re} page.' Dis à Pierre qu'il est victorieux puisqu'il n'y a que cela qui l'intéresse. Je ne peux pas aller à Paris: je suis très pauvre et Paris coûte cher. Est-il vrai qu'on songe à me donner le Prix Femina? J'ai besoin pour la Bourgeoisie ¹ d'un homme qui te ressemble. Veux-tu si tu as une heure me faire un minutieux portrait moral de tes goûts, de ton caractère. Norbert, je t'adore.
Max.

1. *Le Tableau de la bourgeoisie.*

(rajout 2^e page: Tiens-moi au courant de tes lectures, de tes travaux, la philosophie m'intéresse.

Connais-tu « la messe » ? Sais-tu à quel moment Dieu descend dans l'hostie. Descend-il en même temps dans le pain et dans le vin ?)

IV

24 nov. 24

Mon cher Norbert

J'ai reçu le bulletin du Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des idées nouvelles. Il y a longtemps que je n'ai rien lu d'aussi passionnant. J'ai renoncé, avec M. Langevin à la notion de temps absolu et de masse absolue, je suis avec M. Einstein pour le mouvement spontané des astres et j'admets que l'onde électromagnétique se propage selon une courbe. J'ai vu les coqs et les poules changer de sexe et de plumage par des greffes avec MM. Pézard et Voronoff, qui devraient bien faire des expériences, pour me donner plus de cerveau, sur moi. Aussitôt qu'on arrive aux sciences morales, il y a du déchet, et quant aux théories artistiques de mes amis Ozenfant et Juan Gris, c'est tout simplement de la foutaise. L'art ne peut progresser: il est mal ou bien: il est et voilà! Toute théorie ne fait que répéter celles qui ont engendré des chefs-d'œuvre. Un mot résume une révolution et quand le mot est prononcé, il n'y a plus qu'à travailler. On a dit « plein air », il y a eu Manet. On a dit géométrie, il y a eu Picasso. On dit « bêtise » il y a André Breton? Non, pas absolument, cher Norbert.

Je ne suis pas de ton avis en ce qui concerne ce petit brigand, qui a un talent ordinaire mais qui met en valeur les théories de son époque. Qui ne voit qu'il suit Bergson ? Il est vrai que d'autres avaient précédé et Bergson et André Breton. Voici la théorie de ces « autres » ou de cet autre:

La plus simple manière de diversifier l'art est d'aller prendre les images ailleurs que dans la volonté raisonnée. Où ? Dans le ciel des images de Platon. Ainsi naquit le Cornet à Dés. L'auteur n'avait pas lu Bergson en 1904 et même en 1898 date du premier poème en prose et ceci n'avait rien à voir avec Rimbaud qui avait la source d'images en lui et non hors de lui.

Cependant Breton a eu l'idée de faire de ces méthodes une théorie. Laissons Aragon de côté, c'est un esprit vaste et subtil et un grand talent qui aurait pu se passer de réclame.

Le résultat est d'agrandir le domaine de l'art qui se rétrécissait par les cadres forcés de la création. En niant la création, on démolissait les cadres, c'est-à-dire qu'on les changeait. Est-ce bien ou mal faire? La question n'est pas là: philosophiquement - voilà le fait. Parbleu! Il t'est facile de dénier là

l'intervention de l'esprit puisque c'est justement ce qu'on a voulu: supprimer l'esprit. Revois donc ta rétractation car j'ai peur qu'on y réponde trop vite.

Bien entendu ce n'est pas de cela que je parlerai dans les documents et raisonnements que je présenterai comme psychologie du visionnaire et de la vision. Je ne veux pas avoir l'air de réclamer de priorités, ni de discuter avec l'ennemi. J'ai des champs assez vastes à exploiter... Au Mexique quand on vous a volé une source de pétrole on va plus loin en chercher une autre... Je continuerai à laisser les maraudeurs marauder.

Très cher Norbert tu me parles de ma vie héroïque et tu soulèves un autre problème. Je pose cet axiome.

L'héroïsme finit où l'habitude commence. Au point de vue du mérite moral, l'habitude l'annihile-t-elle? Au point de vue religieux, non! avoir l'habitude des vertus, ce serait avoir la perfection et le paradis. Le point de vue religieux n'est peut-être pas le point de vue de Dieu. Voilà trente ans que je suis accoutumé à la pauvreté. Je remercie le Ciel de manger assez confortablement et d'être bien couché et bien chauffé. Le luxe m'a toujours fait sourire: ce n'est pas cela qui fait mieux travailler. Alors? Mais j'abuse de ta chère patience, très aimé Norbert.

Tu as un ami en moi

Max Jacob

[suit un dessin à la plume]

V

[s.d. Enveloppe du 1/12/24 Saint-Benoît]

Cher Norbert

« Se mettre dans un état lyrique » est indispensable pour écrire des vers. Le vers est un état lyrique et n'est pas autre chose. Si André Breton a dit cela il a bien dit. Le vers n'est que l'expression harmonieuse d'un état lyrique. Ce qui est métier dans la poésie est une entrave et les buts moraux ou autres sont une autre entrave. Quant à l'affaire de surveiller son inspiration: oui ! Il le faut ! mais justement la nouveauté de Breton ou ce qu'il croit sa nouveauté est là. Je dis « ce qu'il croit » car depuis longtemps j'ai essayé cela et d'autres aussi - mais il veut croire qu'il est le premier - à son aise!

Que Breton ne soit pas un visionnaire! Tu n'as pas le droit de l'affirmer! Il a décrit une de ses visions et cela avait un ton authentique: le surréalisme est né de cette vision: un homme sans tête à une fenêtre, je crois. Tu écris

« Evidemment on peut imaginer le cas où l'esprit descendrait dans la chair ! »
Bravo ! bravo ! C'est cette descente qui est la sensibilité artistique à mon avis.
C'est la signification du culte du Sacré Cœur et de la Cinquième plaie en admettant que les plaies des mains et des pieds soit *[sic]* l'accomplissement par le fer et le sang de l'intelligence dont les mains et les pieds sont le symbole. Oui alors les organes exécuteront des œuvres sinon magnifiques du moins très humaines, très intelligentes, d'un très bon langage, car le langage bon est celui de la chair. Quant à l'intelligence de Breton, je ne peux me prononcer: les esbrouffeurs sont rarement intelligents. Qui dit intelligence dit «humilité d'esprit ». Toutes tes lettres m'intéressent et me lient davantage à toi. Mais ne te retire pas à la campagne: Paris est nécessaire pour y prendre l'élan d'une carrière, il faut suivre d'abord son temps; on innove après et on se retire quand on est prêt. Tu ne peux encore être prêt à vivre sur ton propre fond; tu tu fais un fond; on ne se le fait bien qu'à Paris. Expose-moi ta thèse, ça m'intéresse.
« Tragique et éclatant » Szolem ¹. Oui c'est cela.

Tu ne peux savoir combien je vous aime tous les deux et Beauroy.

Max

VI

Saint-Benoît-sur-Loire, 10 décembre 24

Mon cher Norbert, chers amis

Nebucadotnessar fit mettre en prison tous les mages parce qu'ils ne pouvaient deviner le songe qu'il avait eu. Daniel par une inspiration céleste retrouve le songe oublié par ce roi. Je ne suis pas Nabucodonosor mais je vous mettrais bien tous à feu et à sang pour que vous m'aidiez à retrouver sur quel air je chante les petits vers ci-joints. Ça doit être dans Richard de Grétry et ça m'a l'air d'un air pour regretter son village natal. 0 ma montagne. 0 ma campagne.

Dans la natu-ure
rien que froidu-ure
sur les matu-ures
on a l'onglet

Tant que ça du-ure
Littératu-ures
villégiatu-urent
chez les Anglais

1. Szolem Mandelbrojt. Mathématicien, ami de Norbert Guterman et lié au groupe *Philosophies*. Il sera l'un des fondateurs de Bourbaki.

(ici l'air change ça ne va plus)

M'sieu Norbert Guterman
Quitt' le boul'vard Haussman
pour aller voir Weber ¹
près de la mér

M'sieu Pierr' Morhange,
le Pont au change
pour aller voir Weber
en chemin d'fér.

Monsieur Edgár Forti ²
par les froids dé Russie
dans ces froidés rues-ci variante
il ne serait sorti
qu'en wagon-lit

(*en travers*: Caporal Weber, vous êtes un grave brave et gracieux monsieur gentil).

M. Zimmerman après m'avoir prié de correspondre avec l'un de ses élèves m'a écrit une lettre piquée parce que celui-ci ne lui avait pas montré ma lettre...

...A la vérité M. Zimmerman avait dit à ses élèves que je suis « très drôle » et les élèves étaient ravis. Dans ma lettre à l'élève Reymond qui m'avait écrit « il paraît que vous êtes très drôle » j'ai fait l'éloge de la gravité sans laquelle en réalité il n'y a rien que la plaisanterie qui confond tout, le mal et le bien sous un sourire stupide. Enfin ! je reçois une lettre confuse et gênée de M. Zimmerman qui tient à son autorité et qui ne me reprendra plus à lui en prendre des parcelles lorsqu'il m'y convie. En somme que vous est ce monsieur ? J'ai lu son compte-rendu amical mais peu enthousiaste sur John Brown.

Je vous envie d'être ensemble au jour tombant car si le crépuscule est l'idéal du poète, nous sommes servis toute la journée. C'est un crépuscule perpétuel, l'hiver est la saison préférée des poètes. Soyons en fête.

Je profite de ce que vous êtes réunis pour vous embrasser tous les trois en vous souhaitant un arbre de Noël planté sur une banquise et couvert de phares en guise de lampions, d'oignons électriques, de triques en sucre et de mille chinoiseries bigarrées.

Encore les mouchoirs et l'au revoir fatal et douloureux.

Max Jacob

1. Jean Weber, membre du groupe *Philosophies*. C'est son père, banquier et beau-frère de Barbusse, qui finance la revue.

2. Membre du groupe.

(en marge 1^{re} page: Mons. Pierre votre dernière lettre m'a profondément touché.)

(en marge 2^e page: Je suis navré que Szolem n'ait pas ma lettre!!! Nino Franck annonce son retour en France pour Noël. Il prétend m'emmener en Italie ce dont je doute.)

[Lettre adressée à « Mons. Norbert Guterman [et ses amis Weber et Morhange] » à Saint-Malo où ils sont en vacances.]

VII

[s.d. Enveloppe: Saint-Benoît 29/12/24]

Cher Norbert,

J'ai trouvé un peu rudimentaire ton abattage de Breton. Il est faux que Breton se foute de tout, du moins en ce moment: il a commencé sa carrière par un examen critique des noms illustres qui avait sa valeur, aujourd'hui il reprend et élargit mon idée des « nouvelles sources de la poésie dans le rêve et l'hallucination ». Ce qui n'est pas si mal. Pour démolir les gens la vérité seule compte, ne montrer que l'envie de les démolir, c'est peu et c'est peu moderne. Il faut savoir! En revanche ton article sur Nietzsche [*sic*] me semble excellent¹: si je ne me trompe ton idée centrale est qu'on ne peut bâtir une morale que sur une métaphysique. Or Nietzsche n'a pas une métaphysique du moins n'a-t-il pas poussé jusqu'à la métaphysique son idée du monde basée sur la volonté ou une volonté - sans doute parce que dans ses derniers retranchements elle aboutissait à un Dieu créateur ou animateur. En réalité c'est un moraliste et non un métaphysicien. Comme moraliste il n'a pas à définir la vie mais à la maintenir, à l'accepter intégralement. Comme moraliste, s'il a démolit les valeurs, son résultat n'est pas négatif comme on pourrait croire mais formidable. Pense un peu ce que serait la civilisation si l'on démolissait les valeurs. Mais, soyons rassurés, la révolution russe elle-même n'a pas démolit les valeurs; elle n'a fait que les changer de mains comme font toutes les révolutions: les élites sont plus bas ou plus haut... mais il y a trop à dire là-dessus, je me tais. J'aime aussi beaucoup ta constatation du début qu'on pense plus à l'homme qu'à l'œuvre dans Nietzsche. C'est vrai de tous les hommes importants: leur légende agit plus que leur œuvre, et je dis légende à dessein car ce que l'on sait d'eux c'est ce qui convenait à leur temps et qu'on a attaché à un nom commode. Exemples à l'infini dans les arts. Je tire, au hasard, de ma mémoire les idées de ton article: je crois que c'est un tort de classer les gens en sensibles et en actifs. A la vérité

1. Norbert Guterman, « Ecce Homo », *Philosophies*, n° 4, 15 novembre 1924.

l'action ne vient que de la sensibilité: ce sont les nerfs délicats qui ébranlent les énergies : la carapace donne la paresse.

Je crois aussi que si les idéals sont une illusion et que si le grand homme souffre par la création d'un idéal, le grand homme n'est pas celui qui peut supporter la plus grande quantité de vérité mais la plus grande quantité d'illusion. Cette idée-ci est très féconde et très près de l'expérience quotidienne. Cependant il y faut le contrepois c'est-à-dire la plus grande quantité de vérité à côté. En somme c'est l'homme le plus grand qui est le plus grand, erreurs et vérités pêle mêle.

Je n'ai pas très bien compris ce que tu dis sur « l'élan inconscient des forces impersonnelles ». Tu m'expliqueras...

Pour en revenir au moraliste, il l'est tellement qu'il n'a peint que *son* époque, de sorte que ce grand esprit n'est pas un homme éternel. La décadence européenne qui lui sert de tremplin n'était que de 1875, et cela il ne l'a pas vu. C'est une faiblesse. Il n'a pas la conscience des grandes vagues historiques, des tiers de siècles changeants: il n'a pas prévu le coup de fion de 1914 et cette ardeur sublime qui agite les peuples et va les agiter longtemps avant l'ère de bonheur 2000 — qui ne sera aussi que passagère. Entre nous, ces mots « décadence » « renaissance » appliqués à plus de 20 ans me font rire. On me cite les invasions barbares dans l'Empire mais nous voyons cela très mal et il est bien possible que le vingtième siècle fût une époque d'invasion barbare parce que l'homme le plus intelligent et le plus raffiné que je connaisse, M. Norbert-chéri — Guterman est à Paris. Les Romains (barbares pour les Gaulois) installés chez les Gaulois leur apportaient-ils ou non la décadence? Nietzsche n'a rien d'un prophète, c'est un analyste curieux et un artiste en définitions. Il a fait son temps! Prends-le dans tous les sens. Aussi je t'applaudis quand tu dis « Chercher la vérité en dehors de cette *« vie tragique »*. La morale doit s'appuyer sur la métaphysique.

Je t'aime, je t'embrasse, je te souhaite du bonheur.

Max Jacob

VIII

[s.d. Enveloppe: Saint-Benoît 6/2/25]

Cher ami,

C'est moi qui suis coupable; envahi par le parasitisme des fausses amitiés, des relations, des intérêts, etc. Je ne trouve ni le temps de travailler, ni celui d'aimer épistolièrement ceux que j'aime autrement. Mais tu as confiance et tu

dois l'avoir car mes amitiés font des bails de 20 ans et plus : les faits le prouvent. Je ne crois pas qu'on n'ait plus rien à se dire quand on s'est tout dit mais qu'au contraire une familiarité plus grande descend plus avant dans les cœurs et les occupations. Je ne sais encore rien de toi ni toi rien de moi et nous avons tout à apprendre. Le mariage, dit Nietzsche *[sic]*, est une longue conversation. Les amitiés de la jeunesse sont d'une importance colossale pour l'avenir. Apollinaire considérait une présentation comme un acte très grave et ne voulait pas qu'on lui présentât n'importe qui. On fait l'Art par ces amitiés, l'Art d'une génération se fait après boire, après dîner. Il nous manque d'avoir bu ensemble, mais cela arrivera. L'Art Poétique a pu t'apprendre beaucoup si tu l'as réfléchi. Bouchaballe, à part la seconde partie qui est belle à mon sens, me dégoûte copieusement. Je travaille à un grand roman poème qui m'inquiète follement. Je joue mon va-tout. Si c'est mauvais je n'ai plus qu'à dire adieu à l'univers et à m'enfuir dans un vrai monastère hors de France.

Tu sais que je t'aime mais tu ne sais pas combien car personne n'a pu jeter un coup d'œil dans le puits sans fond de mon cœur.

Max Jacob

IX

1^{er} avril 25. Saint-Benoît-sur-Loire

Cher Norbert

« Tu m'aurais attendu deux heures si... »

En fait tu ne m'as pas attendu dix minutes tu me dis que *j'étais fort en retard*.

Armand Salacrou est témoin que nous sommes arrivés à midi dix pensant t'inviter. Retard de dix minutes. N'en parlons plus! Excusons-nous réciproquement et considérons ceci comme une bagatelle.

Je voudrais partir de St-Benoît le plus tôt possible, aller à Rome si c'est possible ou sinon en Bretagne.

Hâtez-vous donc de venir, Solem et toi.

Je vous aime tous les deux.

Max

«LA GUERRE CIVILE» N'AURA PAS LIEU

Didier PERIZ

La Cerre civile est devenue la revue mythique qui aurait symbolisé l'adhésion totale des surréalistes au communisme; son irréalisation a lieu entre le 27 janvier et le 15 juin 1926 ¹.

Ce « non-événement » a déjà suscité l'attention de divers commentateurs, ce qui prouve à la fois la richesse du débat qui l'entoure et son extrême complexité.

Les textes publiés qui s'y rapportent ², nombreux; les références dans la presse communiste, orthodoxe, dissidente ou marginale, les documents intérieurs publiés ou inédits, existants, cachés ou détruits, émanant du parti communiste ⁴ ou des surréalistes ⁵, permettent pourtant d'éclairer les relations entre ceux que l'on considérerait comme les seuls artistes révolutionnaires, et le parti encore neuf de la « Révolution ».

Du côté des surréalistes, c'est la rencontre avec cinq éléments: la « Révolution », *Clarté*, le communisme, le parti communiste, l'opposition au P.c.

Du côté des clartéistes, une origine pesante, une équivoque permanente, une dialectique insoluble.

Quant au parti communiste, une alternance de périodes, un changement imprévisible de stratégie, une bureaucratie croissante, une exigence de discipline, des exclusions régulières le dressent rapidement en objet de défiance.

C'est la Révolution (ainsi l'écrivent - Révolution étant cet absolu, fin dernière et rêvée - la plupart des sectateurs du « groupement » dont *Actual* vient de publier certains papiers) ⁶ qui fait se rencontrer surréalistes et clartéistes. « Le mot Révolution nous a unis », déclare Aragon ⁷, ou du moins

accorde-t-il l'incertitude dans laquelle chacun des groupes se trouve de la signification et de la réalité à donner à cette notion.

C'est la Révolution qui les fera s'éloigner les uns des autres. *La Révolution*, c'est encore le nom dont le comité baptise l'organe du groupe ⁸ constitué depuis octobre 1925, avant que, pour une raison obscure, dans une sorte de réunion informelle, soit entériné *la Guerre Civile* de Paul Guitard ⁹. « La guerre civile, c'est une chose dont on ne parle jamais » s'indigne Paul Marion, citant d'un coup Marx et Lénine au Bureau Politique du 18 février 1926 ¹⁰ réuni à l'annonce de la substitution de *Clarté* par cet organe au nom insupportable. Qu'eût-il réclamé si l'organe en question se fût intitulé *la Révolution* ?

Si la Révolution est l'objet de la rencontre, celle-ci prend d'abord la forme d'un affrontement sur lequel il est inutile de revenir; plus que le nom, sujet de discorde lorsqu'il revêt une réalité historique et politique, c'est l'épithète « révolutionnaire » qui amorce l'accord entre les deux groupes contre le consensus national sur la célébration d'Anatole France. Pour *Clarté* comme pour les surréalistes à l'état constitutif, il ne saurait être question d'investir la mémoire du célèbre littérateur d'une quelconque vertu révolutionnaire. Or, le tout jeune parti révolutionnaire s'associe à l'hommage national pour bénéficier de la popularité supposée de l'illustre vieillard ¹¹.

La possibilité d'un accord entre surréalistes et clartéistes est donc le produit implicite d'un désaccord avec le P.c., d'un premier hiatus entre l'idée de révolution et une position révolutionnaire d'une part et entre révolution et communisme d'autre part, sans qu'intervienne d'abord de distorsion entre l'idéologie et le parti qui en est à la fois la composante et l'expression.

Dans les premiers mois de 1925, cet accord se met en place par le biais de la polémique entre Aragon et Clarté, puis grâce à l'intérêt passionné de Victor Crastre pour le surréalisme ¹², mais le contact direct est facilité par les liens personnels qui unissent Bernier à plusieurs surréalistes ¹³, ainsi que par une réunion tenue le 18 mai 1925 à l'initiative du groupe Philosophies, diversement évoquée dans *Clarté et la Révolution surréaliste* ¹⁴. Pour autant, ce dialogue, dont évidemment, le thème principal se trouve être la révolution, est boiteux.

Boiteux parce que les surréalistes en sont au stade de l'élaboration d'une définition de l'idée de révolution ¹⁵ qu'ils limitent (sans être formalistes; René Crevel pouvait écrire, ce que Crastre attribuait par erreur à Aragon dans un article de *Clarté* d'avril 1925 ¹⁶ dans *les Cahiers du mois* de janvier 1925 : « A dire vrai, peu m'importe que la Révolution soit surréaliste ou non. Pourvu qu'elle soit. ») à son cadre spirituel et absolu, identifiant leur première velléité, il est intéressant de le relever, à la tâche que Barbusse avait originairement impartie à *Clarté*, alors mouvement pourvu d'un journal: « Faire la révolution dans les esprits. » ¹⁷

Boiteux parce que les clartéistes des années 24-25 se débattent dans des démêlés d'une tout autre nature avec l'idée de révolution et l'entachent d'une équivoque qui sera la raison majeure de la non parution de *la Guerre Civile*.

Historiquement, *Clarté* a suivi la même évolution que la gauche française ¹⁸

pour, après avoir contribué à la naissance du parti communiste, devenir une revue de culture prolétarienne alliant la dénonciation de la culture bourgeoise à l'introduction de la littérature russe contemporaine (pilniak, Blok, Essenine...). Nombre de dirigeants du P.c. et du syndicalisme révolutionnaire auront peu ou prou participé à la direction de *Clarté* (Lefebvre, Vaillant-Couturier, Souvarine, Monatte, Martinet, Barbusse...).

Dynamisés par l'exemple russe, les animateurs de *Clarté*, la plupart communistes sans être membres du parti, comme Bernier, fondaient tous leurs espoirs sur ce qu'ils croyaient être le proche avènement de la révolution européenne qui devait selon eux se dresser sur les décombres de l'horrible guerre. L'échec de la révolution allemande achevait d'anéantir cet espoir aux allures plus mystiques que dialectiques: «Dès la fin de 1923 [...] la condamnation de *Clarté* semblait prononcée par la défaite du prolétariat allemand. »¹⁹

Dès lors la révolution est l'objet d'un double sentiment de désir et de rejet, son idée se dépouille de tout contenu et devient ce qui n'advient pas dans l'histoire, ce dont la réalisation est toujours reportée. Olivier Balagna est le premier à avoir compris ce mécanisme:

*La vraie révolution n'est pas présentable et se doit de demeurer exotique ou à venir. Elle n'a d'efficace qu'à condition de n'être pas. Elle est cette cause absente qui fournit à la revue la raison même de son existence*²⁰.

On peut affirmer que la « raison » de l'existence de *Clarté* dans le droit fil de ses origines élitistes procédera désormais de deux oppositions:

- opposition au peuple ouvrier investi jusque-là d'une mission historique, assimilé aux victimes de la guerre, à présent accusé de léthargie, de servilité et d'embourgeoisement²¹ ;
- opposition au parti de la révolution, lequel n'aurait plus de raison d'être, puisque dans une situation politique sans perspective révolutionnaire, son action s'invalidait, se néantissait: s'il persiste à être, c'est donc qu'il n'est pas fondamentalement révolutionnaire; ce raisonnement de *Clarté* conduit ses animateurs à une suspicion systématique à l'égard du P.c., justifiée d'autant plus pour eux qu'ils parviennent à opposer la direction de l'Internationale au parti français. Peu à peu, « la critique blasphématoire de l'intelligence française d'après-guerre » est détournée en critique du parti redevable d'une révolution.

Mis en cause, le parti deviendra la cible d'attaques publiques plus ou moins directes de la rédaction de *Clarté* qui s'associeront progressivement à la nouvelle opposition incarnée dès le mois de mars 1924 par Souvarine. A la fin de 1923, Souvarine, directeur du *Bulletin communiste*, revue théorique du P.c., avait rendu compte du désaccord de militants bocheviki conduits par Trotsky qui dénonçait la bureaucratie croissante de l'appareil. Le parti français était fortement lié à Trotsky qu'il estimait à l'égal de Lénine. Souvarine parvint tout d'abord à l'entraîner dans son sillage et à écarter Albert Treint de la direction

pour son comportement autoritaire, ses positions sectaires et sa ligne révolutionnariste. L'I.e. réagit aussitôt contre Souvarine qui devenait une menace pour la troïka Zinoviev, Kamenev, Staline: par toute une série de pressions qui inaugurent les méthodes qui auront désormais cours, des envoyés de Moscou écartent Souvarine au profit de Treint dès le mois de mars. Débute alors la fameuse « bolchévisation », caractérisée par l'instauration d'un système centralisé reposant sur une division par cellules d'entreprises, associée à une ligne politique sectaire et activiste ²².

Clarté apporte immédiatement son soutien à Souvarine - avec lequel Bernier a peut-être déjà des liens d'amitié ²³ - dans un essai de la direction du *Bulletin communiste*, en publiant un chapitre de *Cours nouveau*, de Trotsky, intitulé « Tradition et politique révolutionnaire » dans lequel l'auteur s'interrogeait significativement: « Le léninisme est-il tout entier dans la docilité? » ²⁴

Ce même numéro interpellait le P.e. sur un autre plan, étroitement confondu avec le plan politique: « Anatole France n'est pas des vôtres », lors de son jubilé, prétexte à la dénonciation de « l'union sacrée ». Ce même éditorial s'en référait à ceux qui n'avaient pas encore décrété le surréalisme:

Le jubilé d'Anatole France a donné lieu à une curieuse et significative manifestation. De l'extrême-droite à l'extrême-gauche [...] les intellectuels français ont fait l'union sacrée sur le nom de l'illustre vieillard.

Seuls parmi la troupe serrée des hommes mûrs, des hommes d'âge et de ceux qui marchent tranquillement sur leurs traces, quelques jeunes littérateurs, dont la plupart d'ailleurs se vaudraient dernièrement avec une sincérité plus ou moins roublarde sur la tombe de Barrès, ont cru devoir faire défection sans manifester toutefois leur sentiment autrement que par le silence...

Après Souvarine, exclu pour un an et envoyé à Moscou, c'est au tour de Monatte et de ses amis d'être rejetés. Marcel Fourrier, au nom de la rédaction de *Clarté* lui adresse une lettre de soutien dans laquelle il évoque sa démission de *l'Humanité* ²⁵ d'où il semble que des rédacteurs aient été écartés dès le mois d'août, parmi lesquels Fégy, Bernier et Parijanine, tous collaborateurs à *Clarté* ²⁶. Outre la preuve du soutien apporté par *Clarté*, et, personnellement, par Fourrier, souvent assimilé hâtivement au communisme orthodoxe et rangé, cette lettre exprime les termes de l'équivoque à laquelle *Clarté* sacrifiera jusqu'à la rupture avec le P.e. en 1928 : désaccord avec le P.e., mais pas de salut au dehors. Ou encore: le parti n'est pas révolutionnaire, mais on ne peut faire la révolution sans lui. Très tôt, Bernier tentera de comprendre les raisons de cette double attitude, traduisant publiquement ²⁷ avant les notes personnelles publiées par Dominique Rabourdin « la mesure dans laquelle la situation du communisme en France a pesé sur nous et nous a fait rater *la Guerre Civile* » ²⁸, en expliquant en quoi *Clarté* avait abandonné le simple terrain de « dénonciation intellectuelle » pour y ajouter celui des domaines politique, économique et

social, faisant ainsi double emploi avec les autres publications communistes; « cette équivoque, ajoutait Bernier, qui faisait peser sans cesse sur nous des préoccupations de politique intérieure communiste (« ligne », « tendances », « orthodoxie », etc.) ne fut pas une des déterminantes les moins actives de notre crise ». Indécise à franchir le pas et à basculer dans l'opposition avouée, l'équipe de *Clarté* va se diviser en deux tendances, Michaël tentant d'occulter le report de l'échéance révolutionnaire et les problèmes d'« orthodoxie » par la surenchère des traductions de la bolchévisation: associer les lecteurs à la rédaction, spécialisation des collaborateurs, abandon de l'individualisme intellectuel...²⁹, Bernier et Crastre ouvrant les vannes à une forme de désespoir intégral, proche du nihilisme, n'était l'appel au seul élément révolutionnaire qui leur paraisse vivant: les nouveaux surréalistes que Bernier connaît depuis plusieurs années et desquels il n'attendait pas autant d'intransigeance et de fermeté, qualités qui, dans leur dérive, manquent précisément à Bernier, Crastre et Fourier.

D'une certaine façon, le désespoir de *Clarté*, c'est le désespoir du P.c. qui conduit à une action politique paroxystique. Par la méfiance à l'endroit de la classe ouvrière, par l'absence d'une issue politique immédiate, on peut expliquer le « centralisme militaire » du B.P., les actions jusqu'au-boutistes, les mots d'ordre irréalisables, la préparation militaire de certaines interventions, l'activité clandestine qui émaillent l'année 1925 et la campagne contre la guerre du Maroc.

Par cette campagne, les clartéistes ne renouent qu'apparemment avec la Révolution et avec son parti; ils trouvent le moyen de reconstruire une communauté de pensée avec des éléments étrangers à la politique, mais familiers de la pratique intellectuelle et de l'esprit de groupe, qui n'ont pas jeté l'« idéalisme absolu » avec la « révolution de l'esprit ».

Un groupe, *Le Groupe* se reconstruit, communisme réalisé en dépit de la situation politique contextuelle et de la santé de la classe ouvrière, en dépit d'un parti qui n'opère plus dans le sens d'une fusion idéale et mystique, mais est devenu le lieu de l'éclatement, de la division, du rejet, de l'exclusion. Le communisme des gens de *Clarté* est tout sauf un communisme déterminé matériellement, pour lequel la révolution ne trouverait d'autre définition que sociale et politique.

Cependant, pour Bernier, Crastre et Fourier, il n'y a qu'un seul moyen de « séduire » les surréalistes: identifier la Révolution au communisme marxiste, dériver la solution rêvée, absolue, définitive, en sa traduction relative, historique et politique; la révolution ne se produit pas, elle se déroule, elle se prépare, elle se calcule: elle prend une forme « économique et sociale » et tolère une période transitoire: « La dictature du prolétariat », toutes choses en quoi, excepté Marcel Fourier, les membres de *Clarté* ne croient plus vraiment. En plein débat opposant Artaud et les autres membres du « groupe » reconstitué occasionnellement le 23 novembre 1926, Bernier intervient en faveur d'Artaud: « Marx et Engels reconnaissent parfaitement autre chose dans la Révolution que le plan

économique et politique. »¹² Si le malentendu s'estompe en 1926, il est à la base de toutes les relations en 1925, et c'est à partir d'une telle définition de la révolution, rendue publique par les surréalistes dans *l'Humanité* du 8 novembre 1925, que Bernier vote avec Breton, Aragon et Fourier pour l'exclusion du Comité de Lefebvre et de Morhange ".

Cherchant une voie nouvelle avec les surréalistes, les clartéistes sont pris à leur propre piège: devenus les relais du P.c. auprès des intellectuels dans la campagne du Maroc, ils sont placés chaque jour à la une de *l'Humanité* qui publie les réponses de quelques signataires de l'« Appel aux travailleurs intellectuels » pour conclure avec celle d'Eluard dont le recueil *Mourir de ne pas mourir* est salué comme « une des œuvres les plus étonnantes de l'époque »⁴. Mieux, le 25 juillet, Treint, le secrétaire général en personne, entreprend de corriger les « opinions erronées et dangereuses » de quelques-uns de ces « courageux intellectuels » qui, comme Barbusse, concluait son texte par un appel à la S.D.N. : « Nous communistes, nous répondons: se tourner vers Genève, vers la société des Nations, c'est propager les illusions les plus dangereuses. » Seule, la déclaration d'Eluard ne fait l'objet d'aucune réserve, particulièrement sa dernière phrase: « Toute guerre suppose une défaite, toute défaite une révolution. »

L'utilisation « exemplaire » de cette phrase par le parti était ironiquement justifiée par les déclarations violemment anti-communistes du poète qui ne sont pas sans rappeler les diatribes d'Aragon quelques mois plus tôt. L'une, publique, dans la *Révolution surréaliste* de juillet (intitulée « Et guerre au travail »), exprimait son dégoût « d'un régime médiocre s'appuyant, comme le régime capitaliste, sur l'ordre facile et répugnant du travail », l'autre, privée, dans une lettre du même mois adressée à Breton : « Il faut que nous restions surréalistes et que l'on ne puisse pas nous comprendre parmi les communistes. »³⁵ Quelques jours avant d'adhérer au P.c. (en novembre 1926), Eluard affirmait éprouver encore « des sujets de dégoût » à son égard⁶.

La caution et l'intérêt du secrétaire général du P.c. ne pouvaient pourtant que renforcer les surréalistes dans leur sentiment de représenter l'avant-garde révolutionnaire de la jeunesse artistique. De plus, l'attitude quasi-terroriste du P.c. pendant cette période, axée sur un anti-patriotisme virulent à rapprocher des coups de main du groupe, ponctués d'une série de manifestes et de tracts incendiaires³⁷, dont la lettre ouverte à Paul Claudel, dernière en date, autorisait l'amalgame avec les communistes. Albert Thibaudet, analyste distingué de la N.R.F. avait déjà écrit en mars 1925 :

*Quand on disait naguère: la rue de Grenelle, cela signifiait soit le ministère de l'Instruction publique, soit la N.R.F., deux maisons de tout repos. Aujourd'hui cela veut dire l'ambassade des soviets ou le Bureau d'études surréalistes (je parlerai une autre fois des agents de liaison)*³⁸.

Clarté reprenait espoir. Non seulement son travail sur le Maroc était reconnu et mis en avant, mais son père et vieil ennemi Barbusse était mis en cause par son propre parti, tandis que sa préférence pour les surréalistes était officiellement et nettement légitimée. Dans ce contexte, le manifeste publié sous forme de tract dès le mois d'août 1925³⁹ prend tout son sens. Il permet, non plus de se distinguer des intellectuels nationalistes ou même de gauche, mais de ceux-là mêmes qui dans le mouvement communiste sont tenus pour des réactionnaires (« social-traître », écrivaient Fourier et Bernier de Barbusse). Ainsi s'opère un nouveau regroupement, plus étroit que le précédent, n'existant encore qu'à l'état de coalition mais commençant à poser les bases principales du Groupe.

Le P.c. n'est décidément pas insensible à cette nouvelle profession de foi qui s'accorde sur la forme « sociale » et la « violence » de la Révolution, et publie in extenso « La Révolution d'abord et toujours » le 21 septembre, flanqué d'un commentaire qui prend « acte des affirmations de ces jeunes gens ». Cette reconnaissance intervient au moment où *l'Humanité* est en pleine transformation et se fixe de nouveaux objectifs: « Dans quelques jours les travailleurs auront le meilleur instrument de propagande, le journal d'information le plus complet, pouvant rivaliser avec les feuilles les plus réputées de la presse bourgeoise » (22/09/24). Deux jours après, Benjamin Péret fait son apparition dans ce journal comme « journaliste de cinématographe »⁴⁰. Selon Victor Crastre⁴², c'est grâce à la position de Fourier à *l'Humanité* et à son amitié avec Vaillant-Couturier que « dès l'automne 1925, les clartéistes deviennent les maîtres de la page littéraire de *l'Humanité* ». A une nuance près, puisque la lecture de ce journal permet de démontrer formellement que d'octobre 1925 à avril 1926, les rubriques littéraires et artistiques sont tenues par Marcel Fourier, Benjamin Péret, Marcel Noll, Victor Crastre et Paul Guitard, tous membres du « Groupement »; à ces contributions on peut ajouter les 38 billets de la rubrique « Petit marché des lettres et des arts », signés « Les bolchéviks », entre le 17 novembre 1925 et le 7 janvier 1926⁴³. Jean Bernier, également rédacteur à *l'Humanité*, n'était pas associé à sa vie intellectuelle, mais avait en charge la rubrique sportive sous le pseudonyme de Louis Robert (utilisé également dans *Clarté*)

L'entrée des surréalistes à *l'Humanité* précède de quelques jours la constitution formelle du « Groupe » le 5 octobre, dont la position idéologique semble avoir été formulée par Aragon⁴⁴, lequel, selon N. Racine « s'était initié à Hegel, au Manifeste communiste, à quelques brochures de Lénine »⁴⁵. Il ne faut pourtant pas être dupe, cette analyse reprenait mot pour mot les conceptions exprimées par Bernier et Fourier, dont le postulat principal « nous ne sommes pas pour l'instant dans une situation révolutionnaire » s'écartait de l'analyse du P.c. et impliquait des conséquences surprenantes: « Garder secret le jugement que nous portons désormais sur les partis bourgeois », conformité à l'« orthodoxie communiste, quel qu'en soit notre jugement ». La même influence de Bernier et de Fourier conduisait à poser le refus de principe de

l'adhésion «globale» au P.e. par crainte d'y être considéré comme des «dissidents». Ce même argument apparaîtra dans «La force d'attendre» d'André Breton ⁴⁶ et, plus précisément encore, dans *Légitime Défense*, où cette «dissidence» est explicitement associée à Boris Souvarine, opposant numéro un à Treint en 1925 comme à Semard en 1926.

Le Groupe s'institue moins à cause de la nécessité de préciser un accord entre des fractions que comme un garde-fou protégeant ses membres d'une adhésion au P.e. L'éditorial de Bernier dans le premier numéro de *Clarté* émanant du Groupe, est le parfait témoignage de cette position : «Mener une activité que nous estimons communiste en dehors des organisations communistes» ⁴⁷, qu'Aragon traduisait par «la nécessité d'un organisme qui maintienne notre action en conformité avec les vues de l'I.e. et l'action du P.e.F. en dehors même du P.e.» ⁴⁸. Une lettre et un document de Crastre vont beaucoup plus loin encore, puisque le P.e. y est qualifié de néant, son action inutile etc. ⁴⁹. Dans ce texte il apparaît clairement que le surréalisme est considéré par les membres de *Clarté* comme un palliatif au «néant» du P.e. et, par extension, de la révolution. L'exclusive sentie comme intolérable par tous les membres du groupement entre surréalisme ou communisme est contenue dans les bases mêmes de leur réunion.

Il apparaît cependant que les contacts entre surréalistes et diverses personnalités du P.e. et de l'I.e. se multiplient, dans un sens favorable semble-t-il, puisque Desnos, Aragon, Fourrier, sont sollicités par de mystérieux «agents de Moscou», le secours rouge, Daniel Renoult, Semard, Plisnier ⁵⁰ et, plus tard, Lounatcharsky, alors que dans le même temps se règle un litige entre la direction communiste et celui dont le nom, décrié, reste pourtant associé à *Clarté*, Barbusse, pour sa collaboration à *la Volonté*, «nouveau quotidien du bloc des gauches L.] dirigé par un homme taré: Albert Dubarry, agent de Caillaux» ⁵¹.

L'intérêt admiratif que leur porte le P.e., ajouté aux déboires de Barbusse vont occulter un temps le rapport «désespéré» à la Révolution, conduire le «groupement» à se resserrer autour de «la conception marxiste de la révolution» (*où nous en sommes*), sujet dominant des onze séances du «Comité d'action révolutionnaire», plus communément désigné «comité» ⁵², sorte de directoire aux pouvoirs absolus, tout en se relâchant sur le plan des initiatives, indice d'hésitations et de contradictions de plus en plus nombreuses. Dès le début les membres du groupement ne cessent de se plaindre de leur propre inertie, multiplient les mesures coercitives, les contrôles individuels, les exclusions; premières victimes, la plupart des membres du groupe *Philosophies* se heurtent à cette définition obsessionnelle de la Révolution que l'on retrouvera jusqu'à cette fameuse réunion du 23 novembre 1926 contre Artaud, Soupault, Bernier, et qui est au centre de la déclaration du 8 novembre publiée par *l'Humanité*. Vue de l'extérieur, cette déclaration est cohérente et ferme; en fait elle émane d'une position d'instabilité extrême et d'un grand désarroi du groupe, puisqu'elle en constitue le démenti, comme en témoigne la dernière

phrase de la déclaration publiée dans les «archives» 2, absente de *les Intellectuels et la Révolution*:

Dans ces conditions, la présente déclaration fait double emploi avec la déclaration présumable du délégué du P.e. annoncée au programme du « Club des Insurgés ». Elle n'a pas de raison de se poursuivre⁵³.

« Double emploi », comme le groupe surréaliste fait double emploi avec *Clarté*, comme le groupement fait double emploi avec le P.e. comme les définitions ou les qualifications de la « révolution » font double emploi entre elles. Cette déclaration agira sinon comme un révélateur, du moins comme un catalyseur: le malaise ne peut que grandir, ainsi que le montre la lettre de Breton adressée au comité et faisant état de ses doutes et de sa « fatigue morale »⁵⁴, anticipant par ses objections sur « La force d'attendre », qui est un recul par rapport à la définition antérieure de la révolution et le déni des articles fraîchement marxistes de Desnos et Aragon dans le *Clarté* précédent. D'autres se sont probablement déterminés autrement que Breton, comme, par exemple, Péret, qui semble avoir adhéré au P.e. dès cette époque ainsi que plusieurs documents inclinent à le penser⁵⁵. Si Breton s'« absente » provisoirement des activités du comité, d'autres le rejoignent: Altman, Fégy et surtout Naville⁵⁶. Dans le numéro de *Clarté* daté du 30 novembre et paru le 6 décembre, Desnos⁵⁷ entreprenait la difficile conciliation de l'esprit et de la matière et cherchait à établir la filiation du surréalisme et du communisme par des explications alambiquées à partir de la définition que Breton donne du surréalisme dans le premier manifeste. Cet article recevra l'aval du commissaire du peuple à l'instruction publique d'U.R.S.S. et président du Bureau international de littérature révolutionnaire⁵⁸, Lounatcharsky, interrogé par Paul Guitard, le jugeant conforme au « point de vue marxiste et léniniste », et assimilant les surréalistes aux « réalistes sociaux » russes. Selon Jean-Pierre Morel⁵⁹, Lounatcharsky cherche à réconcilier les deux tendances communistes que représentent Barbusse et l'actuelle *Clarté*, sans parvenir à comprendre le surréalisme et sa brusque évolution vers le communisme. Diplomate, il rencontre successivement Marcel Fourier et Barbusse qu'il rassure également⁶⁰.

Dans une situation aussi confuse, tous les intérêts se mêlent, y compris un changement important dans l'orientation du P.e. ; la lutte contre les opposants redouble d'intensité en France, Zinoviev et Kamenev sont à leur tour laminés par Staline et Boukharine, et la conférence nationale du P.e. de décembre remet en cause la stratégie sectaire de Treint pour lui substituer celle de Front unique. En annonçant son sabotage, *Clarté* va à contre-courant du revirement tactique de l'I.e. et du P.e. qui s'efforcera désormais de liquider ses alliés encombrants.

Marcel Fourier y dresse un long historique de *Clarté* - qui sert d'ailleurs de support presque unique à toutes les histoires de la revue - passe sous silence les rapports avec l'opposition, y attaque Barbusse dont les déclarations sont

taxées de « confusionnisme » de « verbalisme », et Vaillant-Couturier, accusé d'avoir voulu faire de *Clarté* une annexe du P.c. La caractérisation de la situation politique relève du pessimisme déjà signalé, reproche fait à « l'écœurante passivité de la classe ouvrière des états capitalistes ». En regard de cette analyse, Fourier avait le tort de ne pas résoudre les contradictions inhérentes à la situation du nouveau regroupement annoncé comme le seul révolutionnaire. Hormis le leitmotiv de destruction de l'« esprit bourgeois », restreint par les « quelques rares forces intellectuelles révolutionnaires », les perspectives de la nouvelle revue se réduisaient à reprendre l'objectif de l'ancienne, dans un cadre encore plus oppositionnel à une direction communiste qui cherche désormais à rassembler et non plus à sélectionner. A sa manière, dans le même numéro, André Breton prévenait les communistes: « Je ne crois pas qu'à l'heure actuelle, il y ait lieu d'opposer la cause de l'esprit pur à celle de la révolution et d'exiger de nous, de certains d'entre nous, une spécialisation encore plus grande. » Déjà, il anticipe (mais anticipe-t-il ?) sur l'exigence d'un « désaveu de l'activité surréaliste », qu'il euphémise par le terme « effacement », effacement du groupe surréaliste, de la même façon que cet effacement peut être le silence sur un désaccord éventuel. Mais l'opposition n'est pas seulement celle de Breton et de *la Guerre Civile* au P.c., c'est également celle de Breton aux clartéistes, car si ces derniers sont dans la position d'une filiation de *Clarté* à *la Guerre Civile*, les surréalistes sont confrontés à leur effacement pur et simple. C'est pourquoi l'insistance de Breton sur « la cause de l'esprit pur » comme, étrangement, sur la « raison » est bien un avertissement aux clartéistes, Fourier venant de dénoncer chez Barbusse « la Raison » comme principe conducteur de toute évolution sociale.

Dès la sortie du numéro de *Clarté*, le B.P. convoque Fourier à sa séance du 18 février. Les reproches sont de plusieurs ordres mais tous prétendent trouver leur justification dans l'analyse politique sur laquelle, point unique de l'autocritique de Fourier, il reconnaît s'être trompé en ayant diagnostiqué la quasi-impossibilité d'une activité communiste en période de stabilisation du capitalisme; le B.P., particulièrement par la voix de Paul Marion ⁶¹, reproche: l'orientation politique de *Clarté*, son sabotage, l'orientation littéraire de *l'Humanité*, les attaques contre Barbusse et la fréquentation de la « petite secte » des surréalistes rendus responsables de véhiculer une « fausse ligne politique ». C'est clair, le changement de la ligne politique générale du P.c. le conduit à adapter sa conduite dans tous les domaines, y compris celui de la vie intellectuelle. Fourier aura beau défendre jusqu'au bout la stratégie de rejet des « écrivains bourgeois » et l'alliance avec les seuls « jeunes révolutionnaires » ⁶² que sont les surréalistes, l'exigence de « Front unique », nouvelle panacée du B.P., passe par un large regroupement, comme le prépare Barbusse avec la nouvelle revue dont il s'est entretenu avec Lounatcharsky ⁶³.

Des décisions importantes sont prises à l'issue de cette réunion restructuration de la « Vie intellectuelle » de *l'Humanité*, dénonciation de *la Guerre Civile*, soutien public à Vaillant-Couturier et à Barbusse, caractérisation

des surréalistes comme des « écrivains anarchisants ».

Côté « groupement », après avoir souhaité mener une activité communiste hors du parti, il est impossible de reconnaître tout de suite que ce projet ne saurait être conduit sans son aval. D'autre part, la divergence est désormais pensée comme une divergence politique et non plus tactique. Il est nécessaire de redéfinir les positions. Fourier revient radicalement sur la capacité révolutionnaire du prolétariat, niée jusque-là sur la seule base de la « foi »⁶⁴, tandis que Bernier est regardé comme l'instigateur d'un dévoiement du marxisme pour y avoir inoculé une sorte de romantisme désespéré, succédané de littérature, prétexte à ne pas agir. L'échange de lettres entre Bernier et Crastre, autant que les quelques notes rassemblées par Bernier⁶⁵ expriment le lent déclin du projet de revue dont la tare essentielle fut de conditionner son existence par l'absence de révolution, et le fractionnement du « groupement » en tendances cherchant respectivement de nouvelles bases, celle de Fourier associé aux surréalistes préférant tenter une conciliation avec la nouvelle dominante littéraire du P.c. reconstituée autour de Barbusse. Comment expliquer autrement les égards de Marcel Noll à l'endroit de Barbusse qui devient « notre ami Barbusse », « un homme dont le courage fut exemplaire en un temps de lâcheté générale »⁶⁶, ou la volte-face surprenante de Victor Crastre répondant à la remarque de Vaillant-Couturier sur le « pessimisme inquiétant » des surréalistes :

*Ce qui est encore plus déadément faux c'est d'attribuer à une inquiétude l'adhésion au communisme des surréalistes [...] si les surréalistes se sont ralliés à l'I.e., c'est qu'ils ont jugé que seule elle représentait une force de subversion capable d'accomplir la Révolution dans le monde*⁶⁷.

Cependant que Treint est définitivement écarté de la direction sur ordre de Staline, *l'Humanité* change officiellement de mains le 28 avril. Vaillant-Couturier en devenant le rédacteur en chef et Barbusse le directeur littéraire avec un programme qui condamne implicitement les surréalistes⁶⁸. Péret, Fourier, Crastre, Noll sont remplacés par Moussinac, Memmi, Marcel Say, Parijanine. Cette prise de pouvoir officielle des ennemis intérieurs du groupement dut vraisemblablement déterminer l'abandon définitif de *la Guerre civile* et la reprise de *Clarté* afin de ne pas s'exclure de fait du communisme orthodoxe. Ces péripéties tactiques relèvent pourtant de contradictions fondamentales tenant à une dérive du marxisme vers son dévoiement stalinien et des luttes que cela impliquait. Il ne faut pas négliger non plus les facteurs contradictoires et dissolvants inhérents au groupement : position initiale de *Clarté* par rapport au P.c., puis la façon dont *Clarté* jouera de son alliance avec les surréalistes pour nourrir cette position. Un point de vue plus général encore peut admettre l'hypothèse d'une incompatibilité majeure entre la valeur révolutionnaire de l'esthétique d'un mouvement intellectuel et poétique comme le surréalisme et son emploi à des fins révolutionnaires. C'est cette problématique qui sous-tend en les liant « La Force d'attendre » et « Légitime

défense », opposant la rigueur révolutionnaire de la pensée à l'impossibilité de la communiquer à « la masse des hommes ».

Université de Bordeaux III

NOTES

1. 27 janvier, date de sortie de *Clarté* n° 79 ; 15 juin, reparation de *Clarté* nouvelle série annoncée dans *L'Humanité* du 13 juin.
2. Textes parus dans la *Révolution Su"éaliste (la R.S.)*, *Clarté* (abrév. : Cl, en tracts (la plupart contenus dans *Tracts su"éalistes et Déclarations collectives*, Losfeld, 1980, tome 1, 1922-1939 (abrév. : r5.1).
3. *L'Humanité*, le *Bulletin communiste*, la *Révolution prolétarienne*, les *Humbles*, *Europe*.
4. Archives de l'Institut de recherches marxistes.
5. Archives d'André Breton, communication Actual, en cours de publication dans la collection « Archives du surréalisme », Gallimard.
6. *Vers l'action politique juillet 1925-avril 1926*, Gallimard, 1988, collection « Archives du surréalisme » n° 2, publiées sous l'égide d'Actual (abrév. : arch. 2).
7. Arch. 2, p. 32.
8. Arch. 2, p. 136.
9. Victor Crastre, *le Drame du surréalisme*, les Editions du Temps, 1963.
10. « Le bureau politique du P.C.F. et *Clarté* (1926) », *Cahiers de l'Institut Maurice Thorez*, n° 15, 1^{er} trimestre 1976, p. 65-73.
11. Sur cet épisode, la polémique qui s'ensuivit, *TSI*, pp. 373-379.
12. *Clarté*, n°s 72, 73, 74, 75, mars, avril, mai, juin 1925.
13. Bernier connaît Drieu et Aragon, signataires d'*Un cadavre* depuis 1916 (Andreu et Graver, *Drieu la Rochelle*, Hachette, 1979, p. 119; Drieu la Rochelle, *Mesure de la France*, Grasset, 1922 ; Jean Bernier, *l'Amour de Laure*, Flammarion, 1978, commentaire de Dominique Rabourdin, p. 18 ; Marcel Fourrier, dans « De *Clarté* à la Guerre Civile », *C*, n° 79, précise également que Bernier connaissait déjà Aragon et Breton).
14. *C*, n° 75, juin 1925: « ...la première manifestation du groupe "Philosophies". Il avait organisé à l'*Atelier* une séance contradictoire où ses leaders lurent des déclarations [...] priés de s'expliquer publiquement sur le sens qu'ils accordent à ce mot de "révolutionnaire", déclarèrent alors : que les communistes leur semblent les seuls révolutionnaires; que la stratégie révolutionnaire deviendra bientôt nécessaire. " Georges Michaël.
15. *La R.5.* n° 4, 15 juillet 1925: Manifestation Philosophies du 18 mai 1925 : « Il n'est pas de révolution totale, il n'est que *la Révolution*, perpétuelle, vie véritable, comme l'amour, éblouissante à chaque instant. " P.E. (Paul Eluard).
16. *C*, n° 73, avril 1925.
17. Article éditorial de Barbusse dans le n° 1 du journal *Clarté*, 11 octobre 1919.
18. Nicole Racine, « Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928) » *Revue française de science politique*, vol. XXII, n° 3, juin 1967, pp. 484-519.
19. Georges Michaël, « L'équipe *Clarté* », *C*, n° 75.
20. Olivier Balagna, « Surréalisme », *Clarté*, et P.C.F. : une rencontre paradoxale », *M*, n° 3, juillet-août 1986, pp. 38-42.

21. « Un sommeil léthif pèse sur le troupeau », écrivait V. Crastre dans « Explosion surréaliste », C, n° 74, mai 1925, et Bernier; « La crise de *Clarté* [...] c'est une crise de confiance dans le prolétariat français en particulier, occidental en général », C n° 77, octobre 1925.
22. Philippe Robrieux, *Histoire intérieure du parti communiste*, 1920-1945, Fayard, 1982, tome 1, et Léon Trotsky, *le Mouvement communiste en France*, Ed. de Minuit, 1971.
23. Commentaire de D. Rabourdin dans *L'Amour de Laure*, *op. cit.*, p. 14, bien que Bernier n'ait pas pu rencontrer Souvarine, alors en prison, pendant le Congrès de Tours.
24. C, n° 58, mai 1924.
25. *Syndicalisme révolutionnaire et Communisme*. Les archives Pierre Monatte, Maspéro, 1968, p.417.
26. *Id.*, p. 401, lettre du 22-01-24 de Chambelland à Monatte.
27. C, n° 78,30 novembre 1925.
28. *Op. cit.*, p. 34.
29. C, n° 75, juin 1925.
30. Tous les textes, et particulièrement ceux de Bernier et de Crastre, ne cessent d'en référer à la notion de désespoir qui sera négativement imputée, par projection, aux surréalistes (par eux-mêmes parfois), que ce soit Michaël: « Avec le désespoir intégral et la soif romantique de destruction pure et simple dont témoignent les surréalistes nous n'avons rien de commun », C, n° 75, ou encore Vaillant-Couturier: « Ce qui me paraît grave chez les surréalistes, c'est leur pessimisme, au sujet de la passivité du prolétariat européen » B.P. du 18-02-26, art. cit...
31. Crastre, dans « Changer l'homme », *l'Almanach surréaliste du demi siècle, la Nef*, n° 63-64, avril 1950, p. 23-28, disait des surréalistes de 1925 : « Je crois que le mot esprit de secte s'applique mieux à leur cas: esprit des premières sectes agnostiques ou chrétiennes, esprit des sectes hérétiques du Moyen Age », p. 27 ; voir également son article dans « André Breton et la liberté », in *André Breton, Essais et témoignages*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1970.
32. Réunion du 23/11/26, Archives Breton (communication Actual).
33. Arch. 2, p. 65.
34. « Un appel à la révolution de Paul Eluard », *l'Humanité*, 23 juillet 1925.
35. Cité par M. Bonnet in T.S.1, p. 401.
36. Arch. Breton citées.
37. Roger Navarri qui a pu parler de « terrorisme verbal », les surréalistes, l'écrivain et la révolution », *Europe*, n° 475-476, nov.-déc. 1968, p. 34-44.
38. « Du surréalisme », *la N.R.F.*, mars 1925, p. 339.
39. « La Révolution d'abord et toujours ».
40. Benjamin Péret restera à la rédaction du 24 septembre 1925 au 16 décembre 1926. Il signera une trentaine d'articles recensés et publiés partiellement dans *Le Surréalisme dans l'Humanité des années vingt*, Henri Béhar, Hélène Dumas-Primbault, Dominique Talon, Ulrich Vogt éd., Centre de recherches sur le surréalisme, Université de la Sorbonne-Nouvelle, 1983 ; j'ai constitué le dossier complet de cette collaboration: Péret ne restera pas à la rubrique cinématographique pour les raisons exposées dans cet article, mais passera aux affaires militaires puis aux mœurs ecclésiastiques. Il semble avoir adhéré au P.c. à peu près à la même époque comme le confirment trois documents: 1) La déclaration du B.P. du P.c. du 4 novembre 1926 concernant Fourier, Guitard, Fégy et Péret, à propos de la brochure « Légitime défense » (arch. I.R.M., bobine 151).2) Le P.V. de la réunion du 23 novembre, arch. Breton (comm. Actual). (3) Une lettre de Péret à Granell du 25 janvier 1956, *Ellebore* n° 8.
41. Cinq articles du 24 octobre au 8 avril 1926.
42. *Op. cit.*, p. 9.
43. François Buot en avait émis l'hypothèse dans son mémoire, *les Intellectuels surréalistes et le P.C.F. 1923-1935*, Paris X, 1982, Marguerite Bonnet en reconnaît la probabilité dans arch. 2/13, le p.v. du B.P. du 18 février 1926, dans une intervention de Marcel Fourier le certifie quasiment, la formulation pamphlétaire de certains de ces billets, et les cibles choisies (Valéry, Claudel, « Maurras, le tapir » - expression employée dans *un cadavre* par Aragon - , les prix littéraires, Maurice Martin du Gard) en sont autant de confirmations.
44. Arch. 2, p. 32.

45. Nicole Racine, *Les Écrivains communistes en France*, 1920-1936, Thèse de 3^e cycle, Paris, 1963, p.170.
46. C. n° 79, janvier 1926.
47. «Où nous en sommes », C. n° 78, 30 novembre 1925.
48. Arch. 2, p. 36.
49. Arch. 2, « Nier le néant du P.e. et l'affaiblissement du prolétariat ce serait commettre encore une fois ce délit de lâcheté intellectuelle... », p. 39.
50. Arch. 2, p. 50,53, 108-109, 143.
51. Préambule à «La Révolution d'abord et toujours », C. n° 77.
52. Arch.2.
53. *Id.*, p. 103.
54. *Id.*, p. 122-123.
55. Voir note 40.
56. Arch. 2, p. 115-118.
57. «Le sens révolutionnaire du surréalisme ».
58. Philippe Baudorre, *la Revue « Monde » 1928-1935*, Thèse de l'Université de Bordeaux III, 1986, p. 60.
59. Jean-Pierre Morel, «L'Orient, le commissaire et les surréalistes », *Revue de littérature comparée*, oct.-déc. 1980, n° 216, p. 425-443.
60. Marcel Fourier: « En nous quittant, nous étions d'accord sur la besogne spécifique que je devais faire », 18 février 1926. Lettres de Barbusse à Lounatcharsky des 27 décembre 1925 et 3 février 1926, *le Magazine littéraire*, n° 79-80, septembre 1973, p. 54-55.
61. Paul Marion, licencié en philosophie, un des premiers enseignants à l'école des cadres du parti créée fin 1924. Il va intégrer le p.e. au congrès de juin 1926.
62. Contrairement à la réputation de frilosité faite à Marcel Fourier, il a su, dans cette réunion comme en d'autres circonstances, défendre ses positions, parmi lesquelles son refus constant d'un art et d'une littérature conventionnels.
63. Il s'agit de *Monde*.
64. L'opportunisme impuissant », daté du 4 mai et paru dans *la K5*. n° 7 du 15 juin 1926, où il tentait, s'appuyant sur la grève des mineurs anglais, de démontrer que même « embourgeoisé », le prolétariat restait investi de la mission révolutionnaire, changement de cap par rapport à l'éditorial de *Clarté* 79, et avertissement lancé à ceux qui, comme Bernier, prétextaient de l'avachissement du prolétariat pour justifier leur propre impuissance.
65. *L'Amour de Laure*, op. cit.
66. «Revue des Revues », Europe, numéro spécial consacré à Romain Rolland, *l'Humanité*, 8 avril 1926.
67. «Chronique des lettres françaises, les plaisanteries de M. Marcel Arland », *l'Humanité*, 10 avril 1926.
68. « Un nouvel élan », *l'Humanité*, 28 avril 1926.

DE L'OMBRE A LA LUMIÈRE

APPROCHE DE LA CONCEPTION BRETONNIENNE DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

Marc-Ange GRAFF

En 1923, dans le n° 11-12 de *Littérature* (nouvelle série), est publiée anonymement, sous le titre « Erutarétil », une liste de noms d'écrivains qui, à n'en pas douter, énumère les influences revendiquées par les rédacteurs de la revue (voir reproduction). Selon José Pierre, c'est sans doute à sa tâche de conseiller artistique et littéraire du collectionneur Jacques Doucet que Breton doit d'avoir pris goût à l'établissement de listes des noms ou des ouvrages qui l'ont influencé, ou qui ont influencé son époque ¹. Et de fait, si l'on compare cette liste à celles qu'il adressa à son « employeur » pour la constitution de sa bibliothèque, on ne relèvera que des différences mineures, et peu nombreuses ².

Je ne m'attacherai guère au détail de ces noms, et c'est le titre qui va tout d'abord me retenir. A son sujet, José Pierre pose, sans y répondre, la question suivante: « S'agit-il dans cette double page - comme son titre le laisserait entendre - de l'envers de *Littérature*? » ³ C'est à la revue qu'il pense, et l'on peut se demander pourquoi sa question ne porte pas plutôt sur *la* littérature. Car si l'on voit mal ce que pourrait être l'envers d'une revue, on sait la fortune récente qu'ont acquise des concepts tels qu'anti-littérature ou contre-littérature. Dans le cas qui nous occupe pourtant, il serait sans doute abusif de prendre, au pied de la lettre et en « retournant les talons en arrière », le titre « Erutarétil » comme l'envers de littérature. Ce qui est cependant hors de doute, c'est que nous avons affaire ici à une manipulation du signe *littérature*, qui vise à en modifier le signifié. Le concept de littérature, on le sait, n'a pas bonne presse au début du vingtième siècle ⁴. Les futurs surréalistes n'échappent pas à cette défiance, et il n'est sans doute pas inutile de rappeler à ce propos ce que, dans

ERUTA

Hermès. trismégiste Apulée
Lulle Flamel *Corneille Agrippa* Retz
Lebnlt.
Racine La religieuse portugaloë P...cal

-YOUNG *Fichte*
Radcliffe Reat. de Saint Martin Byron **HEGEL**

LEWIS **MATHURIN**
Lermontov Mickiewicz
Borel *Nerval*

HUGO **RAB BE** **BERTRAND**
MU.Bet

BAUDELAIRE **1 AU TRE AMO NT**
Gros RIMBAUD j
Maeterlinck Ghil *Saint-Fol-Roux*
Louy.

APOLLINAIRE **FANTÔMAS**
Reverdy

RETTIL

Eraame

Mille et une nuit
Arétin

Perrault

SWIFT

Leprince de Beaumont

BAFFO

Diderot

Nerclat

Rousseau
Reatlf

Laclos

SA1)E

Marat

Chateaubriand

Constant

Sénancour

Desbordes-Valmore

Aymard

Grandville

Lacenaire

Sue

Charcot

Poictevin

NOUVEAU

Zola

Péladan

JARRY

Huy.mana

Ham.un

VACHÉ

Roussel

CTavan

ses *Entretiens*, Breton nous confie sur les raisons qui ont présidé au choix de ce terme pour titre de la revue qu'il fonde avec Aragon et Soupault :

Valéry a suggéré ce titre, qui est déjà chargé pour lui d'ambivalence, en raison du dernier vers de « l'Art poétique » de Verlaine: « Et tout le reste est littérature. » De son point de vue - celui de l'intellect - il ne peut manquer d'être plus favorable à cette « littérature » du « tout le reste » qu'à ce que Verlaine entend lui opposer mais il rit sous cape et la perversité n'est sans doute pas absente de son conseil. En ce qui nous concerne, si nous adoptons ce mot pour titre, c'est par antiphrase et dans un esprit de dérision où Verlaine n'a plus aucune part ».

Autrement dit, il apparaît désormais nécessaire, sinon indispensable, de se livrer à un certain nombre de manipulations du signe *littérature*, soit au niveau du signifié (antiphrase), soit au niveau du signifiant (inversion lettre à lettre), pour désigner la pratique scripturale moderne ou, en regardant vers le passé, un certain nombre d'œuvres ou de textes tenus en particulière estime. Ce que ces diverses manipulations révèlent alors, c'est avant tout un manque terminologique: si le mot *littérature* est devenu impropre, en ce qu'il désigne une activité, ou un ensemble de textes globalement condamnés par le surréalisme, c'est néanmoins à une activité voisine que se livrent les surréalistes, et c'est aussi à l'intérieur de ce corpus, ou dans ses marges, qu'ils vont puiser des justifications et des raisons d'être à leur activité. Une telle ambiguïté a été très tôt exprimée par Breton:

*La littérature, dont plusieurs de mes amis et moi nous usons avec le mépris qu'on sait, n'est point traitée par nous comme une maladie {...}. J'écrirais, je ne ferais plus que cela, si, à la question: Pourquoi écrivez-vous? jepouvais répondre en toute certitude: J'écris, parce que c'est encore ce que je fais le mieux. Ce n'est pas le cas et je pense aussi que la poésie, qui est tout ce qui m'a jamais souri dans la littérature, émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire. {...} C'est encore, je ne sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement. »*⁶

D'où la nécessité d'établir une distinction très nette entre ce qui, de la littérature, est rejeté, c'est-à-dire la majeure partie, et ce qui, non seulement est accepté et valorisé, mais encore vient légitimer aujourd'hui la pratique littéraire, continue à féconder la sensibilité contemporaine⁷. Le corpus de textes (mieux: d'œuvres et de vies) que représente cette liste de 1923 vaut comme définition d'un vocable manquant, qui ne saurait être *littérature*, mais qui ne parvient pas non plus à ne pas l'être, et vaut également comme indexation de la pratique des jeunes rédacteurs de *Littérature*. Manquant en 1923, ce vocable fait encore

défaut de nos jours. Je ne chercherai pas à combler cette lacune, et emploierai à l'avenir le mot *littérature*. Qu'on veuille bien ajouter à son sens le plus général toutes les réserves, toute la répugnance qu'ont eue les surréalistes à l'employer, lorsque c'est de la « littérature » selon Breton que j'en viendrai à parler.

*
**

On se souvient sans doute de l'article de Roland Barthes, «histoire ou littérature? », et du constat désabusé qu'il exprimait en son orée:

Voici une histoire de la littérature (n'importe laquelle: on n'établit pas un palmarès, on réfléchit sur un statut) " elle n'a d'histoire que le nom: c'est une suite de monographies, dont chacune, à peu de choses près, enclôt un auteur et l'étudie pour lui-même " l'histoire n'est ici que succession d'hommes seuls; bref ce n'est pas une histoire, c'est une chronique. » 8

En dépit de son apparent désordre (j'y reviendrai), la double page qui nous occupe ne diffère guère, à première vue, des « histoires » de la littérature que décrit Roland Barthes, si ce n'est que les monographies y sont réduites à leur plus simple expression : le type et la grosseur des caractères choisis pour chaque nom tiennent lieu de discours critique. Mais une telle affirmation doit aussitôt être tempérée, ou modulée. La manipulation du vocable *littérature*, le nombre extrêmement réduit et le caractère tendancieux des choix qui ont présidé à l'élaboration de cette liste de noms, tout indique que cette virtuelle histoire de la littérature se veut différente des autres. A une conception autre de la littérature, doit nécessairement correspondre une conception autre de son histoire. Cette conception, l'interprétation des noms des élus — des noms des absents aussi — pourrait nous fournir de précieux renseignements sur elle. Mais les noms inscrits aux divers tableaux d'honneur que les surréalistes se sont plu à établir au cours de l'histoire du mouvement n'ont pas toujours été les mêmes, du moins en ce qui concerne les étoiles de deuxième ou troisième grandeur. Je n'insisterai donc pas outre mesurer au détail de ces divers noms, pour ne m'attacher qu'au dessin d'ensemble qui paraît ressortir de cette double page 9.

Et c'est une double lecture qui est suscitée. D'une part, dans son ensemble, la disposition typographique évoque une carte du ciel, où se dessinent des constellations, où les astres les plus brillants sont écrits dans les plus gros caractères: l'histoire de la littérature s'énonce en synchronie, est rendue présente et actuelle. Ce qui apparaît alors, c'est, à l'intérieur du vaste corpus que représente la littérature de tous les temps et de tous les pays, le peu de noms ou d'œuvres qui demeurent actives, qui ont conservé leur pouvoir fécondant sur les sensibilités: la littérature du passé est «présentifiée» dans la littérature contemporaine. Mais d'autre part cette double page peut être lue traditionnellement, de gauche à droite et de haut en bas: apparaît alors, *grosso modo*, un

ordre chronologique. L'histoire de la littérature s'énonce en diachronie, la littérature raconte son évolution selon une histoire linéaire. Il ne s'agit plus alors de définir ce qui est encore vivant dans la littérature du passé, mais de remarquer les étapes décisives du chemin parcouru, au cours de son histoire, par la littérature, et de démontrer, ce faisant, qu'à poursuivre ce chemin, on ne pouvait moins faire qu'aboutir au surréalisme. L'histoire de la littérature apparaît ici *orientée*, et sujette à une évolution relativement autonome: la littérature d'aujourd'hui est déterminée par la littérature d'hier, non tant par un jeu subtil d'influences, de réminiscences ou d'intertextualités, que par le mouvement même de son histoire, les lignes d'évolution qu'elle dessine et qu'elle invite à prolonger.

Double regard, donc, des surréalistes sur la littérature: d'un côté, un regard *actualisant* la littérature du passé, et qui ne retient d'elle que ce qui peut nourrir encore la sensibilité contemporaine: l'histoire linéaire est niée au profit d'une représentation spatiale synchronique. De l'autre côté, affirmation d'une histoire de la littérature non pas contingente, mais orientée, et dont l'évolution passée vient déterminer la littérature d'aujourd'hui. Ce dernier point de vue, inspiré sans aucun doute de la conception hégélienne (et/ou marxiste) de l'histoire, a été mainte fois développé par Breton. Un exemple:

Au témoignage même de Marx et d'Engels, il est absurde de soutenir que le facteur économique est le seul déterminant dans l'histoire, le facteur déterminant étant, « en dernière instance, la production et la reproduction de la vie réelle ». L.} Il s'agit de montrer la route qui mène au cœur de ces « hasards» (pour garder la terminologie des mêmes auteurs) à travers la foule desquels se poursuivent « l'action et la réaction réàproques» des facteurs qui déterminent le mouvement de la vie. C'est cette route que le surréalisme prétend avoir creusée. Rien de moins arbitraire que la direction qu'elle emprunte, si l'on songe qu'elle ne peut être que l'aboutissement logique, nécessaire de tous les chemins de grande aventure mentale qui ont été parcourus jusqu'à nous. Je n'ai cessé, depuis la publication du Manifeste du Surréalisme en 1924, de désigner ces chemins, plus ou moins solitaires, plus ou moins accidentés, et d'attirer l'attention sur leur convergence ¹⁰.

Dette avouée à l'égard de la conception marxiste de l'histoire: le surréalisme apparaît comme le fruit nécessaire, inévitable, de ce qui s'est fait avant lui. Mieux, pour peu que l'on prenne à la lettre la métaphore filée par Breton, le surréalisme apparaît comme un progrès, voire un dépassement: les chemins du passé ont convergé en une route - qui ne saurait manquer, à son tour, de mener quelque part. Mais, comme de juste, c'est cette route ainsi formée qui rend enfin pleinement signifiants les chemins qui vers elle ont convergé. Le surréalisme n'est pas seulement la résultante historique d'une série de démarches qui l'ont précédé, il est aussi ce qui permet d'éclairer ces

démarches, ce qui leur donne sens et unité. Un passage de « La lampe dans l'horloge » est particulièrement révélateur à ce sujet :

Sous le rapport des « grands messages isolés », d'un timbre entièrement nouveau, que par un temps si sombre j'invitais à interroger passionnément, il faut convenir que nous n'avons pas été gâtés depuis cette dernière guerre. C'est pourtant à de tels messages que peut être accordée la plus haute valeur d'indice. Cet indice vaut, d'ailleurs, dans les deux sens. D'une part, il exprime la convertibilité d'un certain nombre de signes dont nous n'apercevons que trop en ce moment la prédominance néfaste en un autre qui marque la pérennité et la reprise de la vie. Ce processus n'est peut-être pas énonçable en termes clairs. Son secret gît, sans doute profondément enfoui, dans des documents tels que la série d'inscriptions, relevées par Fulcanelli, qui composent le « merveilleux grimoire du château de Dampierre ». D'autre part, cet indice a la propriété d'illuminer en chaîne loin en arrière de lui une suite de démarches dont il peut être considéré comme l'aboutissant. Ces démarches, qu'elles soient en l'occurrence revendiquées ou non, se trouvent ainsi mises en évidence et en rapport et reliées entre elles par un influx qui entraîne à les considérer de plus près, alors que d'autres démarches qui prévalaient sur elles jusqu'alors sont frappées d'ombre plus ou moins définitive. C'est ainsi que le surréalisme, par exemple, a été amené à se définir au terme d'une ligne ascendante des plus sinueuses, que la critique s'essouffle et s'impatiente quelque peu d'avoir à parcourir, mais que la sensibilité de la jeunesse innerve d'emblée d'un bout à l'autre, de même qu'il est pour une grande part responsable de la déconsidération que cette jeunesse marque à un certain nombre d'œuvres autrefois « tabou » comme celles du XVIII^e siècle français [...]. S'en affecte qui voudra dans les milieux conservateurs de toute espèce, aujourd'hui comme hier parmi tant de décombres il ne saurait être question de s'embarrasser de pots morts pour retrouver la voix libre. Il s'agit, de toute nécessité et de toute urgence, de passer ».

Passage au plus haut point significatif, d'où l'on pourra déduire, dans ses grandes lignes, toute la conception bretonienne de l'histoire de la littérature. Ici encore, c'est la métaphore du cheminement, de la route (étouffée d'un jeu de mots sur *voix/voix libre* 12), qui est utilisée. Réduite ailleurs à l'épaisseur d'une ligne, cette route est alors *ascendante* et fort *sinueuse* : croyance en un progrès qui, s'il ne procède pas toujours en ligne droite, n'en laisse pas moins d'être perceptible après coup », les sinuosités de la route parcourue, comme dans un chemin de montagne, étant alors les signes de la difficulté de l'ascension, non moins que la preuve du caractère résolument ascensionnel de cette route. Et, tout comme dans un chemin de montagne encore, ce n'est que vues de haut que ces sinuosités trouvent leur cohérence - celle du mouvement ascendant, vers un sommet encore à atteindre. L'adjectif *ascendant*, que Breton utilise ici,

n'apparaît d'ailleurs sans doute pas sans arrière-pensée: *Signe ascendant* n'est antérieur que de deux mois à « La lampe dans l'horloge ». Tout me porte à croire que cette récurrence lexicale n'est pas innocente. Les lois de l'analogie universelle chère au Breton de l'après-guerre valent ici, et il est permis de penser que dans son esprit, la nouveauté en matière littéraire obéit à des règles analogues à celles de l'image poétique.

D'autre part, l'évolution de la littérature apparaît comme étant le fait d'individus « isolés ». Ce qui importe n'est pas la grande masse de la production littéraire d'une époque, mais précisément les œuvres produites résolument en marge, en dehors de cette production. Les concepts d'originalité, de modernisme ou d'avant-garde ne sont plus guère utilisés par Breton à partir de la seconde guerre mondiale, et sont remplacés par celui d'isolement ou, à la suite de Fourier, par celui d'*écart* (absolu ou non), voire encore d'*anachronisme*, comme dans le poème « les Etats Généreux »¹⁴. En tout état de cause, demeure l'exigence d'une *singularité*, qui peut être due à l'isolement — c'est le cas de Malcolm de Chazal dans « La lampe dans l'horloge » –, à la révolte individuelle ou à une radicale altérité (les naïfs, les fous), singularité qui a l'immense avantage d'éviter le ressassement, et d'imposer de nouvelles formes de sentir et de penser. C'est dire qu'ici Breton va aller au rebours de l'histoire littéraire traditionnelle: le repérage des grands courants de sensibilité, la fameuse périodisation littéraire ne saurait valoir que comme toile de fond: ce n'est pas elle qui importe, mais ce qui fulgure pour la déchirer¹⁵.

Certes, dans de telles conditions, il pourra sembler difficile de déterminer à coup sûr ce qui est réellement porteur de nouveauté. La « ligne ascendante des plus sinueuses » qui mène au surréalisme n'est pas aisément appréhendée par la critique. C'est qu'ici entre en jeu le facteur sensible. Un rôle de plus en plus important est dévolu par Breton à la sensibilité, à partir de la dernière guerre. L'appréhension intellectuelle, rationnelle, scientifique, est posée comme insuffisante, ou comme totalement inefficace lorsque le ressort sensible fait défaut:

*On n'y insistera jamais trop: il n'y a que le seuil émotionnel qui puisse donner accès à la voie royale; les chemins de la connaissance, autrement, n'y mènent jamais*¹⁶.

La critique, tant qu'elle ne fondera pas sa méthode sur des critères sensibles autant qu'intelligibles, sera donc inapte à saisir le mouvement de l'histoire de la littérature, et c'est alors à d'autres (poètes, artistes, « jeunesse ») qu'il faudra se fier pour connaître ce mouvement et en comprendre le sens. De même qu'est postulée une *autre* histoire de la littérature, de même est revendiquée une *autre* critique littéraire. On remarquera par ailleurs que le lexique utilisé par Breton (« sensibilité », « jeunesse », « innover ») actualise encore une fois la littérature passée, et la rend en quelque sorte à la vie. Le recours à la sensibilité comme mode de connaissance est, enfin, une

revendication poétique que l'on peut dater grossièrement du romantisme. C'est dire que la poésie aspire ici à devenir sa propre critique, voire, comme certaines pages d'*Arcane* 17, entre autres, le laissent entendre, à se substituer en tout ou en partie aux autres modes de connaissance. J'y reviendrai.

Dans ce passage encore, une analogie avec les sciences secrètes est posée implicitement, de par la référence à Fulcanelli. Le rapport apparaît comme assez lointain, mais l'on sait qu'en d'autres textes poésie et alchimie (ou magie, ou astrologie, etc.) sont données comme entretenant des rapports d'analogie extrêmement étroits. Rappelons par exemple ce qui est affirmé dans *Arcane* 17 :

Consciemment ou non, le processus de découverte artistique, s'il demeure étranger à l'ensemble de ses ambitions métaphysiques, n'en est pas moins inféodé à la forme et aux moyens de progression même de la haute magie 17.

Ces rapprochements entre poésie et occultisme ont déjà fait couler beaucoup d'encre. Il semble cependant qu'ici l'analogie postulée ne soit pas entre « opération poétique » et « opération magique », mais bien entre les procès d'évolution respectifs de l'art et de la magie. L'histoire de l'art, l'histoire de la littérature aussi, est parallèle à celle des sciences secrètes. Un tel parallélisme pourra sembler embarrassant : on ne sache pas, jusqu'à plus ample informé, que les diverses sciences occultes aient beaucoup « progressé » depuis l'avènement de la pensée scientifique, et leur histoire semble bien plutôt celle d'un lent, mais inexorable effacement. Au plus fort de sa période marxiste, ce n'est d'ailleurs pas avec les sciences secrètes que Breton établissait un parallèle, mais bien avec la science tout court :

Regrettons de n'avoir pas encore à notre disposition un volume d'histoire comparée qui nous permette de saisir le développement parallèle, au cours de ce dernier siècle, des idées scientifiques, d'une part, poétiques et artistiques, d'autre part 18.

L'idée fondamentale à retenir, et dont Breton ne se départira jamais, est qu'à l'égal de la démarche scientifique, la démarche poétique est connaissance, interprétation du réel, savoir acquis et transmissible. Il y a bien progrès en art, non sur le plan purement esthétique, ce qui serait une proposition dénuée de sens, mais sur celui de la connaissance. Si, plus tard, Breton n'établit plus de parallèle avec la science, mais avec l'ésotérisme, il ne renonce pas pour autant à ce point de vue. Simplement, les sciences secrètes lui paraissent plus conformes à l'idée qu'il se fait de la connaissance : indissociabilité du sensible et de l'intelligible, pas de solution de continuité entre l'objectif et le subjectif, connaissance directement active, sans médiation d'une *tekhné*. Ces réserves faites, l'histoire de la littérature, tout comme l'histoire des sciences, ne saurait être que l'histoire de ses progrès, de ses découvertes et de ses réalisations.

Reste, évidemment, que la littérature signifie. Qu'elle exprime, donc, une certaine vision du monde, dont le caractère historique ne saurait faire de doute. De même que le développement des sciences n'est que relativement autonome, celui de la littérature n'obéit pas seulement à ses propres déterminations mais est, dans une certaine mesure, déterminé par les conditionnements historiques de l'époque. Comment, donc, s'articulent entre elles histoire et création artistique? Breton, nous l'avons dit, n'accorde à la périodisation littéraire qu'un intérêt somme toute relatif. C'est ce qui contraste, plus ou moins violemment, avec le style d'une époque qui le requiert tout entier. Aussi ne va-t-il pas chercher, selon un marxisme simpliste ou non, à lire dans l'œuvre littéraire les marques de l'idéologie dominante de son époque. Seules la singularité, l'altérité le retiennent. Quel rapport les œuvres singulières, les œuvres radicalement nouvelles entretiennent-elles avec l'époque où elles surgissent, que nous disent-elles de cette époque? Dans *Nadja*, c'est Hegel qui est mis à contribution pour apporter un début de réponse : « Chacun veut et croit être meilleur que ce monde qui est sien, mais celui qui est meilleur ne fait qu'exprimer mieux que d'autres ce monde-même. »¹⁹ Réponse encore insuffisante, le « mieux » en question n'étant pas d'une évidente clarté, et n'ouvrant en fin de compte que sur une esthétique, même si la beauté est envisagée à des fins passionnelles.

C'est en réalité au cours de sa période marxiste que Breton va être amené à réfléchir plus intensément sur ce problème, et c'est la longue polémique des surréalistes avec les tenants du réalisme et de la littérature prolétarienne qui a rendu cette réflexion nécessaire. Breton en exprimera plusieurs fois les conclusions, notamment en 1937, sur un ton péremptoire, dans « Limites non-frontières du surréalisme » :

*De toute la force avec laquelle, nous référant à tant d'exemples illustres du passé, nous nions que l'art d'une époque puisse consister dans la pure et simple imitation des aspects que revêt cette époque, nous repoussons comme erronée la conception du « réalisme socialiste » qui prétend imposer à l'artiste, à l'exclusion de toute autre, la peinture de la misère prolétarienne et de la lutte entreprise par le prolétariat pour sa libération. **I..J** Nous contestons formellement qu'on puisse faire œuvre d'art, ni même, en dernière analyse, œuvre utile en ne s'attachant à exprimer que le contenu manifeste d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son contenu latent »²⁰.*

L'espèce de démonstration qui suit ce passage, et qui s'applique au roman noir, « fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait »²¹, est là pour nous prouver que ce n'est pas le seul surréalisme qui obéit à un tel projet, mais toute grande œuvre littéraire. Ailleurs, Breton se livrera à d'autres exégèses du même type, à propos d'Achim d'Arnim « (Introduction aux *Contes bizarres* »), du roman noir encore (« Situation de *Melmoth* ») ou, disséminées un peu partout, à propos de Rimbaud, de

Lautréamont, du cubisme, etc. Mais que faut-il entendre par « contenu latent » d'une époque? La terminologie renvoie, bien entendu, à la psychanalyse et en particulier à l'interprétation des rêves. De l'opposition formulée entre réalisme et surréalisme, l'on pourrait déduire que l'œuvre littéraire ou artistique exprime le monde non directement, mais par une transposition symbolique consciente ou inconsciente, dont le processus est analogue au travail du rêve. Cependant, si une telle postulation est recevable, ce n'est pas ce qui est affirmé ici : ce n'est pas l'époque qui est donnée pour constituer le contenu latent de l'œuvre, c'est l'œuvre qui exprime le contenu latent de l'époque. Le monde est donc lu, interprété par la littérature ou l'art, qui en révèle sa vérité la plus cachée - son désir, ou ses aspirations les plus refoulées, les moins dicibles. Tel l'analyste des rêves, l'écrivain ou l'artiste arrache à une époque ses secrets les plus profondément enfouis, pour les lui révéler à elle-même. Latent ici signifie non seulement ce qui est caché, occulté ou inconscient, mais aussi ce qui est voué à la révélation: le latent d'aujourd'hui est le manifeste de demain. Vision dynamique, là encore, du rapport entre la littérature et le social: le lien synchronique établi entre l'œuvre littéraire et son époque ouvre sur une perspective diachronique. L'œuvre, révélatrice de l'insu de son époque, anticipe sur l'histoire et ouvre vers l'avenir.

Arrivé à ce point, force est de remarquer, sinon la cohérence de la pensée de Breton, au moins la prégnance chez lui du thème de la révélation, de la remontée progressive, à désobscurcissement lent, mais inéluctable, repérable en chacun des moments de son discours sur la littérature. Cela est vrai en ce qui concerne la fortune posthume des écrivains les plus marquants, voués à passer de l'obscurité à la pleine lumière. Cela est vrai aussi du retour de la sensibilité refoulée, vouée à jouer un rôle chaque jour plus important dans l'appréhension cognitive du monde. Cela est vrai encore de la fonction de la littérature, qui est de décrypter²² les secrets les plus cachés de son époque.

A un niveau moins abstrait, celui des idées particulières véhiculées par la littérature au cours de son développement historique, le même processus de dévoilement progressif d'une refoulé est évoqué et repéré par Breton. On pourrait, ici, multiplier les exemples. Ce qui apparaîtrait presque systématiquement, c'est, à partir d'une condamnation initiale, l'histoire d'une lente remontée, que la littérature traduit et produit, jusqu'au triomphe, toujours donné pour imminent, sur les forces d'adversité. L'amour, par exemple, est dans *Arcane 17* saisi dans toute l'ampleur de son développement historique, à partir de la malédiction biblique, jusqu'à la proclamation de sa toute puissance à venir:

*La grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde*²³.

Entre la malédiction originelle et le triomphe imminent de l'amour, existe toute une série de paliers intermédiaires, de victoires ou de succès partiels

repérables dans la littérature, et que Breton énonce dans l'ordre chronologique, de manière à composer une histoire:

Et dans la pierre qui monte [...] s'arc-boutent, transpercés de tous les rayons de la lune, les contreforts des vieux châteaux d'Aquitaine et d'ailleurs, en arrière-plan desquels celui de Montségur, qui brûle toujours. Là, cette fenêtre prise dans le lierre, cette fenêtre aux vitraux rouges striés d'éclairs, c'est la fenêtre de Juliette. Cette chambre, au premier étage d'une auberge perdue de la vallée, dont la porte laissée ouverte livre passage à tous les musiciens du torrent, c'est celle où Kleist, prêt à désarmer pour toujours la solitude, a passé sa dernière nuit. Cette pâle tour, le long de laquelle s'épand une cascade de blondeur qui vient se perdre dans le sable, c'est la tour de Mélisande, comme si ses yeux gouttière d'hirondelle d'avril et sa bouche arbres en fleurs n'étaient près de moi dans cette loge d'où nous regardons 2-

Dans le même ouvrage, la reprise du mythe de Mélusine, avec l'adjonction d'un second cri, annonce également la fin de la condamnation de la femme et son retour glorieux. Là encore, c'est dans l'art et la littérature que ce lent retour a commencé, c'est dans l'art et la littérature qu'il se poursuit et qu'il se manifesterait pleinement avant de se réaliser dans la vie:

Le temps serait venu de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme, dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui. C'est à l'artiste, en particulier, qu'il appartient [...] de faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde par opposition au système masculin. [...] A vrai dire, cette direction que/aimerais pouvoir assigner à l'art n'est pas nouvelle: il y a beau temps qu'il s'y est soumis dans une large mesure implicitement et plus l'on avance dans l'époque moderne, plus l'on constate que cette prédilection s'a/ferme, qu'elle tend à l'exclusivité. [...] Justice est donc déjà faite, je me borne à demander qu'à l'avenir elle soit encore plus expéditive. [...] L'heure n'est plus, dis-je, de s'en tenir sur ce point à des velléités, [...] mais bien de déchoir l'homme d'un pouvoir dont il est suffisamment établi qu'il a mésusé, pour remettre ce pouvoir entre les mains de la femme, de débouter l'homme de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie 2.

L'on pourrait montrer que le cheminement est analogue en ce qui concerne d'autres termes, tels celui de l'opposition entre représentation et perception, celui de la sensibilité, appelée à prendre sa revanche de la pensée rationnelle, etc. Dans tous les cas, le mouvement de l'histoire est celui d'une lente reconquête, d'une lente remontée en surface d'un certain nombre de puissances

ou de forces vives à partir d'une condamnation originelle, jusqu'au triomphe total - et imminent - de ces forces, qui cesseront dès lors de se manifester exclusivement dans l'art et la littérature.

Deux modèles semblent être conjugués ici par Breton. D'une part, le modèle dialectique et la vision téléologique de l'histoire de Hegel et de Marx (et sans doute plus - plus constamment - de Hegel que de Marx), d'autre part, le modèle psychanalytique de la levée de la censure et du retour (mais d'un retour progressif) du refoulé. Ces deux modèles ont ceci de commun que le principe triomphant de sa négation, ou le refoulé triomphant de la censure, peuvent apparaître l'un autant que l'autre comme des résolutions de contradictions, relève dialectique, ou accession de l'inconscient à la conscience se conjoignant dans l'esprit de Breton. De même que le modèle dialectique, le modèle psychanalytique peut avoir valeur explicative du processus historique, comme en témoignent les textes sur l'art gaulois ou la poésie celtique:

Même de l'instant où, sous la pression religieuse, des impératifs intervinrent, la sève du langage mit longtemps à s'appauvrir. Il fallut des siècles de dictature «logique» pour que - mise sous le boisseau la lumière souveraine, celle de l'illumination - ou en fût réduit, chaque fois qu'il s'agissait de reprendre contact avec les vieux textes inspirés, de [sic] recourir aux lueurs précaires de l'élucidation... [...] Cette langue, la plus déliée des conventions séculaires qui régissent notre culture, si l'on éprouve le besoin de remonter aussi loin que possible vers les lieux de son essor, c'est dans l'espoir d'y retrouver sa clé harmonique. [...] Pour cela, il a fallu s'attaquer à tout ce qui conspirait, chez l'Occidental, au refoulement « honteux » de son passé, en conséquence durable de la loi du plus fort, imposée il y a dix-neuf siècles par les légions romaines ²⁶.

Ainsi apparaît-il que pour Breton, la culture occidentale s'est édifiée à partir d'une censure originelle, et que l'histoire de l'art et de la littérature n'est que l'histoire des ruses et des combats des forces refoulées pour revenir à la pleine lumière. Si la littérature révèle bien l'inconscient de son époque (son contenu latent), souvenons-nous cependant que *l'inconscient n'a pas d'histoire*. Origine et fin dernière de la littérature se rejoignent, et le mouvement de la littérature n'est que celui d'un (re)devenir conscient - mais, en bonne dialectique, à un niveau supérieur, toute contradiction momentanément surmontée.

Le *télos* (et, qu'on me passe l'alliance de mots, le *télos* imminent) de la littérature sera de triompher des instances de censure originelles, et de se substituer à elles. Le « nouveau mythe social » issu de l'œuvre des poètes, et que Breton a donné pour tâche au surréalisme de décrypter et de révéler pourrait bien, de fait, apparaître comme la modalité du « dépassement » de la littérature. Les pouvoirs de la parole poétique, niés par la religion ²⁷ et l'utopie platonicienne se verraient ainsi restaurés, et le poète, au retour de son long exil,

reviendrait tenir dans la cité la fonction que lui avaient usurpée le prêtre et le philosophe. Mais ici nous abandonnons l'histoire, pour entrer résolument dans le mythe - dont nous n'étions, sans doute, jamais sortis.

Universidade dos Açores

NOTES

1. Voir José Pierre, *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, I, Paris, Eric Losfeld, 1980, pp. 365-366.

2. Voir Pierre-Olivier Walzer, « Une bibliothèque idéale », in Marc Eigeldinger et alii, *André Breton*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1970, pp. 81 à 93.

3. *Op. cit.*, p. 365.

4. Voir Albert Léonard, *la Crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1974.

5. André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 284, p. 51.

6. André Breton, « Clairement », in *les Pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 205, p.112.

7. C'est aussi ce critère qu'adoptent Breton et Aragon pour la constitution de la bibliothèque littéraire de Jacques Doucet: « Quand les deux poètes tracent un programme de lectures à l'intention de leur protecteur, c'est dans une perspective toute personnelle qu'ils se situent. Ils se proposent de signaler à un grand bourgeois de culture classique l'ensemble des livres qui, selon eux, qui sont bons juges, ont joué un rôle capital dans "la formation de la mentalité poétique de [leur] génération". » (Pierre-Olivier Walzer, *op. cit.*, p. 82.)

8. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », n° 97, p. 138.

9. On remarquera que cette liste de noms est internationale, et que la « littérature » y est vue d'une manière extensive: d'autres disciplines (philosophie, ésotérisme, psychologie, etc.) lui sont adjointes, non moins que des genres para-littéraires (roman d'aventures, contes pour enfants, etc.). D'autre part, les auteurs ici convoqués sont, très souvent, encore fort loin d'être reconnus à l'époque.

10. « Limites non-frontières du surréalisme », in *la Clé des champs*, « 10-18 », n° 750, pp. 21-22.

11. *La clé des champs*, pp. 191-192. C'est A.B. qui souligne. Comme c'est souvent le cas avec les textes de Breton, il m'a été impossible de couper cette citation, sous peine de la rendre inintelligible.

12. Ce genre de jeu de mots n'est guère fréquent sous la plume de Breton. J'ai donc été amené à me demander s'il ne s'agissait pas d'une coquille. Dans mon exil açoréen, il m'a cependant été impossible de me livrer à une vérification du texte, en consultant une autre édition.

13. Ce qui vaut ici pour l'histoire de la littérature vaut aussi, bien entendu, pour l'histoire tout court. En particulier, Breton ne se défera jamais de l'idée que « l'histoire toute entière n'est autre que la relation des efforts de la liberté pour venir au jour et y progresser lucidement », en dépit des attaques que, conjoncturellement, la liberté peut avoir à subir (voir « Loin d'Orly », in *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 174-176).

14. *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 66-67.

15. Si, dans « Le merveilleux contre le mystère », Breton peut faire l'éloge du dix-neuvième siècle, ce n'est pas son unité de style qu'il y relève, mais au contraire son effervescence perpétuelle: « Splendide dix-neuvième siècle, en deçà duquel il faut remonter d'un bond au quatorzième pour fuser dans le même ciel redoutable en peau de chat-tigre ! Le refus de la vie donnée, que ce soit socialement ou moralement, y aiguille l'homme sur une série de solutions nouvelles du problème de

sa nature et de sa fin. Une fermentation extraordinaire, que nous ne connaissons plus... (*la Clé des champs*, p. 7.)

16. « Main première », in *Perspective cavalière*, p. 222.

17. *Arcane 17*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971, p. 114.

18. « Crise de l'objet », in *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 275. L'article dans son intégralité est d'une importance capitale pour ce qui nous occupe. Le début des « Mots sans rides », dans *les Pas perdus*, établit un parallèle du même genre, encore que de manière métaphorique.

19. *Nadja*, Paris, Le livre de poche, n° 1233, p. 185.

20. *La Clé des champs*, p. 26.

21. *Ibid.*, p. 28. C'est l'opinion de Sade que Breton reprend ici à son compte.

22. On se souvient de *Nadja* : « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme » (p. 131).

23. *Op. cit.*, p. 59.

24. *Ibid.*, pp. 59-60. On pourra sans doute objecter que nous n'avons pas ici affaire à un récit historique, mais à une suite de tableaux. Mais ces tableaux, précisément, répondent comme en écho aux illustrations des manuels d'histoire que Breton commente aux pages 47-48. On sait, d'autre part, le rôle que jouent « quelques pauvres images relatives à l'histoire de France » dans *Nadja* (p. 110).

25. *Ibid.*, pp. 66-68.

26. « Braise au trépied de Keridwen », *Perspective cavalière*, pp. 132-133. La même imagerie psychanalytique se retrouve dans « Triomphe de l'art gaulois », *le Surréalisme et la peinture*, pp. 324-332.

27. Sans doute y aurait-il lieu de se demander ce que cette idée du nouveau mythe social doit à Hegel pour qui, on le sait, l'avenir de l'art réside dans la religion. D'autre part, puisque c'est la religion qui nie les pouvoirs de la parole poétique, poésie et magie ont été, à l'origine, passibles de la même malédiction si, comme le veut Frazer, que Breton connaissait, l'histoire de l'humanité peut se diviser en trois âges successifs: celui de la magie, celui de la religion et enfin celui de la science.

ANDRÉ BRETON, L'HORLOGE ET LE BOOMERANG

Jean-Claude BLACHÈRE

Les interrogations sur la nature du temps sont aussi vieilles que les premiers balbutiements de la philosophie. Les questions tournent toujours autour des mêmes angoisses sur le devenir et l'origine: « D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous? » Lors d'un entretien, Breton remarquait : « En cette triple question réside la seule véritable énigme ¹ ».

Sur fond permanent de recherche passionnée, qu'est-ce qui vient rendre, dans les premières années du siècle, l'interrogation si pressante? C'est la conjugaison de plusieurs causes qui, en l'occurrence, a joué. Les travaux des physiciens et des philosophes, comme Einstein et Bergson, par exemple, liquident l'ordre newtonien d'un temps absolu. La sensibilité littéraire aux évanescences psychologiques culmine dans les recherches sur le temps perdu et retrouvé. Les avant-gardismes bousculent la chronologie en mêlant dans leur thématique primitivisme et modernité.

Le surréalisme, inévitablement imprégné de l'« air du temps », ne pouvait guère échapper à l'entreprise de ramollissement des montres. Mais Breton et ses amis ne se sont pas contentés de se laisser porter par une inspiration banalisée. Ils avaient des raisons particulières d'être « parties » au procès.

La formation scientifique d'Aragon et de Breton les a rendus attentifs à l'orientation générale des travaux d'Einstein sur la relativité - tels, du moins qu'ils étaient traduits. Breton écrivant en 1921 : « On pressent avec une émotion extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler ² », suggère que les travaux de vulgarisation (de Paul Langevin, chez qui on trouve l'expression *temps locaux* ?) ont été déterminants dans le renforcement de ses doutes, mais insuffisants pour bâtir une solution. Les griefs contre la conception ordinairement reçue du temps ne manquent pas.

André Breton est sensible au scandale de la mort : sa position au sein du groupe n'explique pas, seule, son goût pour les oraisons funèbres des compagnons disparus. Lors de l'inhumation de Francis Picabia, en 1953, il reconnaît:

Beaucoup d'entre nous ne savent comment échapper au déchirement; ils en passent par cet affreux collapsus mental qui nous attend à la soudaine disparition d'un être cher 1.

La responsabilité de ce comportement incombe: « aux façons de penser et de sentir d'une civilisation, la nôtre 4 ».

Déjà, dans *Arcane 17*, Breton mettait en cause la mentalité occidentale:

Il serait de toute nécessité, de toute urgence de remédier à ce que peut avoir de limitant et d'affligeant le concept temps, au moins tel que se l'est formé l'occident et corrélativement, d'obvier, par une vue plus convaincante de sa nécessité, à ce que l'homme dit civilisé continue à se faire de la mort un épouvantail'.

Il ne faut pas s'y tromper: le scandale de la mort n'est pas d'ordre physiologique. La nécessité de la mort demande à être justifiée autrement que par la religion. Il s'agit aussi de concilier cette contrainte avec son antonyme: la vie. Aussi bien, le vrai reproche qu'on peut adresser au temps, « vieille farce sinistre » 6, c'est d'être une de ces antinomies génératrices de servitude que le surréalisme désire abolir. La formule fameuse du Second Manifeste sur l'existence d'une conciliation possible entre le passé et le futur, qui devront cesser d'être perçus contradictoirement, trouve des échos prolongés. En 1932, « l'idée imparfaite, infantile qu'on se fait de la nature, de l'extériorité du temps et de l'espace 7 », est dénoncée comme un blocage à la résolution de ces antinomies. En 1937, la réaffirmation du programme surréaliste énumère les contradictions à résoudre: celles du passé et du futur, « de la vie et de la mort mêmes », y figurent en bonne place 8.

Désastre affectif, indéfendable blocage intellectuel, le concept occidental de temps se signale encore au refus surréaliste par les positions politiques qu'il induit. Opposer le passé au futur, c'est pour beaucoup d'esprits opposer la réaction au progrès, le conservatisme passéiste à l'esprit révolutionnaire. Après 1945, le radicalisme de l'intelligentsia parisienne (le stalinisme, disaient les surréalistes) soupçonne volontiers tout attachement au passé de trahir l'histoire et son « sens ». Aimé Patri se fait l'avocat du diable pour rappeler à Breton, en 1948 :

Certains, même parmi ceux qui vous sont proches, vous ont reproché [...] d'abandonner l'ancien esprit révolutionnaire, pour en épouser un autre qui serait celui de l'évasion vers le passé ou en dehors du temps 9..

« Question d'apparence severe », reconnaît Breton, qui enchaîne avec assurance: « Je m'y soustrairai d'autant moins. »

Comment Breton entend-il remédier à cette maladie occidentale du temps? Vaste programme, qu'il faut commencer par appréhender en creux, en évoquant très brièvement les solutions rejetées. En 1927, Artaud préconise des choix étonnants :

La Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps. Que nous en revenions à la mentalité ou même simplement aux habitudes de vie du Moyen-Age, mais réellement et par une manière de métamorphose dans les essences ¹⁰.

Breton, à distance, répond :

Il ne saurait s'agir, pour ma part {...} de flatter l'instinct de retour à telle époque bien révolue de l'histoire humaine ¹¹.

Les positions de Tzara, au moment où, pour quelque temps, il a rejoint le groupe, s'autorisent de l'orthodoxie dialectico-marxienne :

Il ne peut plus, pour nous, s'agir de retrancher quoi que ce soit et retourner en arrière, à un état primitif, par exemple, comme certains auteurs du XVIII^e siècle le voulaient, mais d'établir une superstructure d'ordre psychique sur une masse existante ¹².

Mais ce n'est pas non plus du côté de Hegel ou des ingénieux échafaudages idéologiques de *Grains et Issues* qu'il faut chercher les points d'appui de la réflexion de Breton ¹³.

On ne trouve pas chez ce dernier d'exposé théorique de quelque ampleur sur la question du temps. Mais j'ai constaté, en revanche, un phénomène de coïncidence remarquable entre les occurrences du problème temporel et le contexte dans lequel elles apparaissent. Il est en effet très fréquemment question du temps à propos des sociétés sauvages. Tout se passe comme s'il existait pour Breton ¹⁴ une ébauche de modèle primitif proposable à l'Occident égaré. Dans *Arcane* 17, il cite l'exemple du sauvage, « modèle de dignité » pour l'homme blanc désorienté par l'idée de la mort ¹⁵. La disparition de Picabia lui fournit l'occasion de louer encore les peuples sauvages pour leur attitude réfléchie devant cet événement ¹⁶. D'une manière plus générale,

les plus profondes affinités existent entre la pensée dite « primitive » et la pensée surréaliste, C.) elles visent l'une et l'autre à supprimer l'hégémonie du conscient, du quotidien, pour se porter à la conquête de l'émotion révélatrice ¹⁷.

On ne saurait avoir ici l'ambition d'épuiser la question des rapports de Breton au temps. Mais on cherchera à esquisser les contours de ses conceptions par l'interrogation élective de ses propos sur les sociétés sauvages. Elective, à la fois parce que le corpus l'implique, et parce que la représentation du temps chez Breton est celle d'un temps en rupture avec les catégories habituelles: un temps à l'état sauvage:

Savoir que [l'Australie] abrite, dans sa partie septentrionale, des ensembles humains assez homogènes dont l'horloge «retarde» de plusieurs millénaires sur nous est fait électivement pour inciter à y aller voir de près ¹⁸.

*
**

Le scandale de la mort est qu'on n'en comprend pas, en Occident, la nécessité. On y voit un gaspillage définitif, ou une rupture. La leçon des populations indiennes du Mexique, dès 1938, avait montré à Breton une tout autre manière d'envisager la mort. Le Mexique indien, dans son «grand message des tombes ¹⁹», clame que la vie renaît des ruines, que les espoirs humains, si bafoués soient-ils par le cours apparent des événements, «il est dans leur nature de reflleurir toujours ²⁰». Les civilisations précortésiennes, détruites au XVI^e siècle, continuent d'assurer, aux yeux de Breton, la référence culturelle du peuple indien qui en tire ses raisons de croire à la poursuite des chances de l'aventure humaine. L'esprit indianiste, au Mexique, est un phénix.

Ce qui est vrai de tout un pays qui a su ne pas se couper de son passé mythologique est vrai pour l'individu, pour peu qu'il reste à l'écoute de ses pulsions profondes. Les sociétés primitives savent se donner pour dieux les défunts promus au rang d'êtres intermédiaires entre la vie et la mort. Tels sont les «k01Wars» de Nouvelle-Bretagne, constitués d'un crâne supporté par un corps de bois. Le poète interpelle familièrement un de ces dieux-frontières:

*Tu as été pris comme tu sortais de la vie
Pour y rentrer
Je ne sais pas si c'est dans un sens ou dans l'autre que tu ébranles la grille
du parc* ²¹.

Sur un mode moins métaphorique, un texte de 1955 précise la conception à laquelle il est prêt à se rallier pour concilier la vie et la mort. Le peintre Louis Fernandez venait de perdre son épouse; il écrit à son ami pour évoquer des certitudes qui rencontrent le profond assentiment de Breton :

[...] *Sans, bien entendu, accorder le moindre crédit au spiritisme ni placer la moindre foi dans aucune religion, il ne pouvait douter que l'être disparu continuait à vivre «en-dedans» de lui-même* ²².

Breton tente alors une généralisation en se référant au sérialisme de John Dunne, auteur d'un ouvrage sur *le Temps et le Rêve*. Postulant l'existence d'une « *autre dimension* » du temps, jusqu'alors inexplorée, Dunne, que cite Breton, distingue un temps absolu, qui inclut par exemple le temps physiologique et donc la mort, d'un autre temps qui admet « l'immortalité de l'âme ²³ ». Il n'y a plus dès lors contradiction des termes, mais parallélisme de deux ou plusieurs séries temporelles. Pour leur part, les aborigènes australiens acceptent fort bien, selon l'ethnologue Elkin, ces coexistences de l'être et du non-être:

lorsqu'un être humain n'est pas, cela indique simplement qu'il se trouve dans une phase invisible du cycle ininterrompu de son existence [...] ²⁴.

L'hégémonie du quotidien, la résignation égarante à l'écoulement irréversible des jours : autres séquelles de ce temps malade, dont Breton va chercher les remèdes dans les sociétés primitives ou ayant échappé à l'influence occidentale. Il faut « repassionner » la vie, en redonnant à l'homme le sens de la fête, en recréant ce « temps du sacré » qui viendra briser la monotonie du temps, en lâchant les chiens fastueux de l'imagination dans le troupeau moutonnier:

Puissent les conteurs arabes de plein air [...] se créer pour un jour prochain des émules sur nos places d'Amérique, d'Europe ²⁵.

Et Breton interpelle Fourier:

*Parce que se perd de plus en plus le sens de la fête
Que l'Europe prête à voler en poudre n'a trouvé rien de plus expédient que
de prendre des mesures de défense contre les confettis
Je te salue de l'instant où viennent de prendre fin les danses indiennes ²⁶.*

Les expositions surréalistes périodiques, les jeux collectifs, les cérémonies du type de celle qu'organise, en 1959, le peintre Jean Benoit (Exécution du testament du Marquis de Sade), contribuent à créer un espace et un temps ritualisés.

L'antinomie du passé et du futur est l'une de celles qui demandent le plus instamment à être levées, tant il est vrai que Breton n'entend renoncer ni à transformer le monde, ni à revêtir « l'armure d'un homme du xiv^e siècle ». Il s'agit de préparer la révolution et de ne pas abandonner la recherche des « secrets des hommes des premiers âges » qui leur permettraient d'avoir une « vie de relations » autrement plus féconde que la nôtre.

L'antinomie, d'une certaine manière, est déjà toute résolue, dans notre expérience intime. Breton ne cesse d'être attentif aux expériences de condensation du temps. *Les Vases communicants*, où il met beaucoup de soin à prouver que le temps diurne et la temporalité onirique sont justiciables de la même description, rapportent nombre de ces cas de télescopes temporels ²⁷.

Mais nulle part, mieux que dans ces « zones ultra-sensibles » de la terre que constituent les paysages tropicaux (Canaries, Mexique, Martinique, Haïti), n'apparaît cet échange bouleversant du présent et du passé: la réminiscence. Rien qu'à Fort-de-France, Breton retrouve le Directoire, la révolte des esclaves de 1848. Tel paysage du pic du Teide, aux Canaries, était « prévu » par un tableau de Max Ernst, tel lac d'Haïti aussi.

L'entrée en transe, comme dit Breton dans *Arcane 17*²⁸, procurée par l'amour ou la fureur poétique, apparaît comme un moyen privilégié d'expérimenter la métamorphose du temps où le présent recouvre d'un seul coup d'aile toute l'éternité:

*Il n'est pas trop tôt qu'on commence [...]
 A comprendre que le phénix
 Est fait d'éphémères* ²⁹.

Les crises de « loa » que Breton a pu observer en Haïti lors des cérémonies vaudou, où le danseur est brutalement projeté ailleurs dans un temps autre, ne sont qu'une variété de transe. Quant aux masques à transformation des Indiens de Colombie britannique, les mécanismes ingénieux qui les animent créent de véritables « raccourcis lyriques ¹⁰ ».

Le rêve, enfin. On sait quel pouvoir Breton lui reconnaît: révélateur du passé, certes, mais aussi et surtout engageant l'avenir immédiat du rêveur. Le rêve prémonitoire tient également une place capitale dans les cultures primitives. José Pierre salue avec enthousiasme le modèle primitif dans un développement consacré à « l'Amérique du rêve » :

*Ne tient-on pas là, en même temps que le prototype du «voyant»,
 l'esquisse d'une société fondée non pas, comme dans le marxisme, sur la
 valeur du travail mais sur la valeur du rêve? Somme toute, l'ébauche
 d'une véritable société surréaliste?* ¹¹

Pour sa part, dès 1938, Breton avait consacré un poème à un chef indien, Cours-les-toutes, qui prenait sa revanche sur les Blancs spoliateurs de son territoire en s'échappant dans l'autre temps, celui du rêve ¹². En 1962, il appelle l'attention sur la culture des aborigènes du nord de l'Australie qui, reposant sur la distinction des temps, accorde toute importance à « l'Alcheringa, le temps des rêves, qui est aussi celui de toutes les métamorphoses; »...

Une appréciation trop rapide de ces conceptions induirait à les prendre pour des variations personnelles d'une représentation fort ancienne: celle du temps cyclique. La critique l'a parfois hâtivement conclu, comme Victor Crastre, qui résume ainsi l'idée de temps chez Breton

*disposé à admettre qu'une série de cycles où grandeur et misère, progrès et
 décadence alternaient selon des lois qui nous échappent, formant la trame
 de l'histoire* ¹⁴.

Breton lui-même, à l'occasion, fait allusion à des « cycles » le long desquels s'inscrit l'histoire du goût³⁵. Il faut pourtant se méfier des idées trop vite reçues. La notion de cycle, vieille lune crevée depuis Héraclite (à qui tout de même *la Révolution surréaliste* consacre une étude³⁶), n'est pas compatible avec le progrès, la mobilisation des « mille abeilles de l'énergie³⁷ ». Si le temps n'est qu'une roue parfaite, si tout recommence à l'identique, à quoi bon agir? A quoi bon espérer changer la vie? Ce n'est pas l'Ouroboros des occultistes qui est le meilleur emblème du temps bretonien. C'est plutôt la fougère naissante, dont la spirale prête à se dérouler combine la courbe et l'élan³⁸. C'est surtout le boomerang de l'aborigène australien qui, après avoir atteint son but, revient dans les mains du lanceur, comme pour retrouver, dans ce recul, les raisons et la force d'un nouvel élan. Breton exulte de pouvoir citer Lautréamont à la fin de son article sur les créateurs sauvages de la terre d'Arnhem:

*Que celui qui, dans l'aliénation générale, résiste à sa propre aliénation, recule sur lui-même comme le boomerang d'Australie, dans la deuxième période de son trajet*³⁹.

Le temps bretonien n'est pas vectorisé, irréversible. Mais il est tendu, agi. L'homme, à chaque instant, doit pouvoir renouer avec le passé pour y trouver les forces nécessaires à son projet de vie. Jean-Louis Bédouin le disait, en 1961 : comme le savent les primitifs, « Pour que le totem se manifeste réellement dans toute sa puissance, ainsi qu'au premier jour, il suffit d'accomplir les rites, de « sculpter le masque⁴⁰ ».

*

**

Dès lors, pour Breton, quels sont les rites ? Dans son œuvre fonctionnent quelques machines à bouleverser le temps. Il faudrait citer, parmi les plus efficaces, l'amour fou qui s'installe dans l'éternité, métamorphose l'instant en éblouissement durable. Je n'en dirai toutefois rien de plus, tant par fidélité à mon choix initial de références, que parce que Paule Plouvier a bien exploré cette piste⁴¹. L'émotion artistique, la philosophie constituée l'a reconnu depuis longtemps, est « une percée dans le temps »⁴². Breton érige systématiquement l'objet sauvage - du temple amérindien au masque haïda - en instrument de subversion des catégories occidentales du temps. L'objet primitif rend caduque la chronologie: «Ce n'est pas l'ancienneté, les brumes et "patines" qui s'y attachent⁴³ » qui doivent compter dans l'appréciation « de la beauté et de la valeur d'un objet d'art primitif⁴⁴ ».

Les spécialistes se trompent en ne cherchant dans le masque qu'un document sur l'histoire des populations. L'accent ne doit pas être mis sur le « successif », s'insurge Breton, mais sur « l'affectif »⁴⁴. Seul compte le sentiment de la beauté:

Lui seul est capable [...] instantanément [...] de faire pont de ce qui nous sollicite aujourd'hui à ce qui put requérir un être semblable à nous, il y a des centaines ou des milliers d'années ⁴⁵.

Quant à la force de suggestion (« elle-même tributaire du pouvoir d'invention poétique » ⁴⁶) que le masque possède comme nul autre, elle contribue à engendrer ces instants de fulgurance où s'abolit le sentiment de la durée.

Il y a, enfin et surtout, que les témoins de la pensée sauvage (les mythes, les masques et les écorces peintes) utilisent le ressort de la magie, soit le plus efficace moyen de transgression des catégories logiques. Les esprits « Mimi » de la mythologie australienne opèrent « par enchantement » ⁴⁷. On pourrait citer bien d'autres exemples si la simple mention du titre de l'ouvrage *l'Art magique*, où l'art primitif tient une si grande place, ne suffisait.

*
**

Pas de somme philosophique sur la conception du temps chez Breton: c'est moins la répugnance pour les gros traités professoraux que le caractère inachevé et intuitif de la réflexion qu'il faut mettre en avant. Aussi bien l'épithète de Breton, « je cherche l'or du temps », traduit-elle bien l'inaccomplissement essentiel de la quête.

Pouvait-il d'ailleurs en aller autrement? Le temps bretonien n'est pas destiné à remplacer l'heure d'été ou d'hiver au cadran des horloges publiques. Il est une expérience intérieure. Seul importe que, sensible à la leçon du modèle sauvage, l'homme récusé cette contrainte logique pour construire et vivre à son gré son propre rythme temporel. Seule compte, en définitive, l'attitude poétique:

*Elle a l'espace qu'il lui faut [...]
Elle a tout le temps devant elle* ⁴⁸.

Université de Montpellier III

NOTES

1. André Breton, « Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne », *Entretiens*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 279.
2. *Id.*, « Max Ernst », *les Pas Perdus*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, p. 87.
3. *Id.*, « Adieu ne plaise », *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 29.
4. *Id.*, *ibid.*
5. *Id.*, *Arcane 17*, Paris, U.G.E., coll. « 10-18 », p. 40.

6. L'expression figure, avec bien d'autres aménités, dans le « Second Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 82.
7. André Breton, *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », p. 129.
8. *Id.*, « limites non-frontières du surréalisme », *la Clé des champs*, Paris, U.G.E., coll. « 10-18 », p. 25.
9. *Id.*, « Interview d'Aimé Patri », *Entretiens*, *op. cit.*, p. 264.
10. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 32-33.
11. André Breton, préface au catalogue de l'exposition Mexique à la galerie Renou et Colle, du 10 au 26 mars 1939, n.p.
12. Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931, p. 21.
13. Encore qu'on puisse lire dans *les Vases communicants* des citations empruntées à Feuerbach, Engels, Lénine (*op. cit.*, p. 62). Mais on sait, de reste, que Breton lui-même a regretté le tour parfois dogmatique de son ouvrage.
14. Et pour bien d'autres. La place manque ici pour développer ce point. Il faudrait chercher du côté d'*Air mexicain*, de B. Péret, ou de Max Ernst, qui écrivait dans un poème de 1953 (« 10 000 Peaux-rouges ») : « Pour eux/Le temps existe/à l'état aboli. »
15. Voir note 5.
16. Voir note 3.
17. André Breton, « Interview de René Bélance », *Entretiens*, *op. cit.*, p. 237.
18. *Id.*, « Main première », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 223.
19. *Id.*, « Souvenir du Mexique », *la Clé des champs*, *op. cit.*, p. 45.
20. *Id.*, *Ibid.*
21. *Id.*, « Xénophiles », *Signe Ascendant*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1975, p. 91.
22. *Id.*, « le Pont suspendu », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 94.
23. *Id.*, *Ibid.*
24. A.-P. Elkin, *les Aborigènes australiens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, p. 274. Pierre Mabille, un des grands introducteurs de Breton dans les mondes occultes et primitifs (voir son rôle à Haïti) conversait ainsi avec son maître des choses cachées, Piobb, « comme s'il eût été encore de ce monde » (A.B., « Pont-Levis », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 196).
25. André Breton, « Lumière noire », *ajour d'Arcane 17*, *op. cit.*, p. 140.
26. *Id.*, « Ode à Charles Fourier », *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 112.
27. Voir, par exemple, les pp. 61-62, 111-112.
28. André Breton, *Arcane 17*, *op. cit.*, p. 148.
29. *Id.*, « Les Etats généraux », *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 66.
30. *Id.*, « Note sur les masques à transformation de la côte pacifique nord-ouest », *Neuf*, n° 1, 1950, p. 38.
31. José Pierre, *l'Univers surréaliste*, Paris, Somogy, 1983, p. 70.
32. André Breton, « Cours-les-toutes », *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 23.
33. *Id.*, « Main première », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 225.
34. Victor Crastre, *le Drame du surréalisme*, Paris, les Editions du temps, coll. « Les documents du temps », 1963, p. 116. La question de la conception de l'histoire s'articule à l'évidence sur celle du temps, mais la déborde aussi. On ne saurait la traiter ici. Je me bornerai à indiquer que cette étude devrait tenir compte de la convergence entre pensée surréaliste et pensée sauvage. On rapprochera utilement, par exemple, tel passage des *Entretiens* (*op. cit.*, p. 277) : « L'histoire, telle qu'elle s'écrit, est un tissu de dangereux enfantillages, tendant à nous faire prendre pour la réalité des événements ce qui n'en est que la projection extérieure, fallacieuse. [...] Vouloir déduire quoi que ce soit d'une telle histoire est à peu près aussi vain que de prétendre interpréter le rêve en ne tenant compte que de son contenu manifeste. Sous ces faits divers [...] court une trame qui est tout ce qui vaudrait la peine d'être démêlé. C'est là que les mythes s'enchevêtrent », de ce que dit Elkin (*op. cit.*, pp. 273-274) à propos des aborigènes australiens : « Histoire il y a donc, mais il s'agit du mythe de ce qui se cache "derrière" le présent ou "au dedans" de lui, plutôt que de ce qui se passe sur le "devant" de la scène. Et ce qui se trouve "au-dedans", c'est le Rêve. »

35. Voir le début d'« Océanie », dans *la Clé des champs*, *op. cit.*, p.276.
36. *La Révolution surréaliste*, n° 9-10.
37. L'expression est dans *Arcane 17*.
38. Voir le poème « La lanterne sourde », *Des épingles tremblantes, Signe Ascendant*, *op. cit.*, p.82.
39. André Breton, « Main première », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 225.
40. Jean-Louis Bédouin, *les Masques*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1961, p. 22.
41. Paule Plouvier, *Poétique de l'amour chez André Breton*, Paris, José Corti, 1983, pp. 156-157, et *passim*.
42. Selon l'expression de J. Pucelle, auteur d'un ouvrage de vulgarisation philosophique, *le Temps*, Paris, P.U.F., 1955, p. 90. Cet auteur a bien évidemment été retenu de préférence à d'autres en ce qu'il représente, très probablement, « la pensée moyenne des universitaires sur un sujet commun », selon l'expression d'Aragon dans « La philosophie des paratonnerres » (*la Révolution surréaliste*, n° 9-10).
43. André Breton, « Phénix du masque », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 182.
44. *Id.*, *ibid*
45. *Id.*, « Flagrant délit », *la Clé des champs*, *op. cit.*, p. 213.
46. *Id.*, « Phénix du masque », *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 183.
47. *Id.*, « Main première », *Perspective cavalière*, p. 225.
48. *Id.*, « Sur la route de San Romano », *Signe ascendant*, *op. cit.*, p. 122.

BIOGRAPHIES... ET LES SURRÉALISTES

François **BUOT**

Un vent de biographies souffle sur l'histoire. Partout les vies d'illustres inconnus comme de personnages consacrés, les recherches inédites comme les rééditions se multiplient. Un véritable raz-de-marée qui n'épargne même plus le bastion universitaire longtemps réticent. La biographie sort d'une période de purgatoire. Elle ne faisait pas sérieux confrontée à une histoire maniant les évolutions économiques, les mouvements sociaux ou les mentalités collectives. Les années 80 voient donc la réévaluation du genre biographique. Retour en force de l'individu... Le recours à la biographie pour l'étude des milieux intellectuels montre que le problème n'est pas si simple, surtout quand il s'agit des surréalistes.

Le travail du biographe permet une série d'apports. Il peut ainsi saisir à sa juste valeur « l'engagement » des intellectuels. Intervenant souvent par le biais du discours plus que par celui de l'action, l'image des clercs est plus difficile à cerner que celle des hommes politiques de premier plan dont les actes publics constituent autant de jalons et de points de repère. Et pourtant à certains moments de l'histoire de ce siècle, des artistes ou des écrivains ont trouvé naturel, utile, de participer aux grands débats politiques et cette intervention a bien changé le cours des choses. Pour cette raison, la mise au point scientifique de biographies d'intellectuels aussi divers et importants que, par exemple/André Gide, André Malraux, Louis Aragon, Raymond Aron, André Breton ou Jean-Paul Sartre ne peut être qu'un élément décisif pour la connaissance du xx^e siècle français.

Les recherches du biographe permettent aussi de centrer une réflexion autour d'un individu pour en montrer le cheminement intellectuel, c'est-à-dire

la cohérence mais aussi les contradictions et les ruptures. Itinéraire souvent simplifié ou déformé par la mémoire collective. Le biographe doit réaliser une véritable reconstitution du destin d'un individu avec cette succession de paroles, de discours et d'actions. Tout le talent du biographe est déjà là. Toute la difficulté de son travail aussi. C'est lui qui part à la recherche d'une vie et qui la rend publique jusque dans ses moindres détails. Mais il ne peut se contenter de faire cela. Il lui faut comprendre, expliquer, émettre des hypothèses ou en réfuter d'autres.

Autre aspect du travail d'un biographe: la possibilité qui lui reste de quitter les grandes figures de l'intelligentsia pour descendre à la strate intermédiaire des intellectuels de moindre renom que ceux cités plus haut mais qui comptèrent de leur vivant: écrivains, journalistes, professeurs connus, etc. A travers eux ce sont les rouages de la société intellectuelle que l'on peut saisir. « Notre époque, écrit Henri Béhar auteur d'une biographie de Roger Vitrac ¹, s'intéresse surtout aux grandes figures qu'elle porte au pinacle. Par contrecoup, les personnalités sinon de second ordre, du moins sans génie absolu, perdent tout droit à l'existence. Or les uns n'auraient pas atteint les domaines de l'esprit qu'ils se sont appropriés s'ils n'avaient pas été soutenus dans leur action par les autres. » La biographie peut donc être aussi un travail de réhabilitation d'un homme et de son œuvre.

Autant de dimensions qui font des grandes biographies un élément essentiel de toute historiographie. Qu'en est-il du surréalisme?

La situation à ce jour est paradoxale à plus d'un titre. Alors que les biographies se multiplient, les surréalistes restent toujours en marge du raz-de-marée. On ne compte pas plus d'une dizaine de travaux biographiques dignes d'intérêt. Et pourtant il y a matière. Les surréalistes pensaient qu'il ne devait y avoir nulle distinction entre l'homme et son discours écrit. Toute la critique de Breton du roman réaliste porte sur la fiction des personnages et l'invention des existences. Breton préfère de loin un ouvrage personnel, une auto-analyse. Son interrogation de la vie intérieure résulte de découvertes inépuisables. L'autobiographie ne s'achève jamais. La vie et l'œuvre se font ainsi simultanément. Soupault écrit *Histoire d'un blanc*, Crevel *Mon corps et moi*, Breton *L'Amour fou*. Autant de récits autobiographiques dévoilant l'énigme de leur auteur.

Les surréalistes tiennent tous un « journal de bord » comme le dit Julien Gracq ². A la centrale surréaliste qu'ils ouvrent dans les années 20, ils ont un cahier de permanence et dans leurs réunions ils multiplient les procès-verbaux et les comptes rendus. Ils utilisent très souvent l'art épistolaire, la presse et les revues. Ils raffolent des envois très personnels sur leurs éditions originales. Il leur arrive aussi de prendre un bloc-notes pour y coucher leurs récits de rêves ou leurs rencontres. Breton et ses amis aiment les traces. Ils collectionnent inlassablement les objets les plus divers et les photographies souvenirs de moments révolus. Les biographes sont presque comblés, mais ils se font rares.

Reste un problème à surmonter. Le surréalisme fut une aventure collective. La biographie s'attache à la vie d'un individu. Certes le groupe n'a pas eu de structure plus forte que celle des principaux cénacles littéraires les plus connus du XIX^e siècle. Jules Monnerot dans son ouvrage intitulé *la Poésie moderne et le sacré* a bien cerné l'organisation des surréalistes: « C'est bien plutôt ce qu'en anglais on appelle un set, écrit-il, une union de hasard sans obligation, ni sanction qui peut être dénoncé à chaque instant avec ou sans éclat sous n'importe quel prétexte. Idéalement, cette agrégation était fondée sur des affinités électives.» Ainsi le pouvoir d'attraction de certains hommes sur d'autres l'emporte souvent mais doit s'incliner face à l'amour ou au désir d'être ailleurs. Prenant pour point de départ la fameuse fascination exercée par Breton sur ses proches, Alain et Odette Virmaux⁴ en déduisent qu'il est quasiment impossible pour quelqu'un l'ayant personnellement connu de ne pas tomber dans « une image bretonnienne imperceptiblement marquée de mythologie ». Claude Courtot va encore plus loin. Dans son livre consacré à René Crevel⁵, qu'il n'a pourtant pas connu personnellement, il écrit: « Qu'on n'attende pas de moi une confortable biographie de Crevel, un solide travail d'assis: cette existence m'émeut trop.» Choix respectable, mais la passion ne doit pas empêcher le travail rigoureux du « chercheur ».

Si le culte de la personnalité est à bannir dans le domaine de la biographie comme dans d'autres, il ne faut pas se voiler la face. Retracer la vie d'un individu, c'est vivre avec lui pendant des années. Les faiblesses, les erreurs mais aussi le courage et la grandeur d'un être humain apparaissent d'une manière encore plus nette. Comment ne pas échapper à l'admiration? Dans leur petite monographie sur Breton, Alain et Odette Virmaux lancent fièrement « Notre propos n'est ni la révérence, ni l'irrévérence », mais ils avouent aussitôt après: «Impossible d'échapper à une certaine considération.» De l'impossible neutralité en biographie...

Quant à l'esprit de groupe, cette dynamique de confrontations, de jeux, de rivalités et de passions amoureuses, il est bien un élément décisif pour comprendre l'itinéraire de chaque surréaliste. Travail collectif, démarche individuelle, rien n'est simple. Le biographe doit s'efforcer de comprendre les raisons qui poussent un écrivain ou un peintre à adhérer à un groupe. Il doit surtout déterminer les influences réciproques et la place réelle de cet individu dans les réalisations du groupe. Pendant plusieurs années, les sommes historiques globales l'ont donc emporté, les biographies restant des phénomènes rares. Depuis quelques temps la tendance s'est complètement inversée. Et Henri Béhar d'imaginer (dès 1966 !) la troisième phase: «Un chercheur s'appuyant sur cet ensemble de travaux rigoureusement conduits pourrait alors en faire la synthèse. »

La thèse de Marguerite Bonnet consacrée à André Breton⁶ nous donne l'occasion d'examiner la destinée d'un travail de réflexion sur une œuvre. Marguerite Bonnet a le souci du détail quant à la reconstitution du contexte qui a accompagné la naissance de l'œuvre. Elle se livre aussi à une analyse détaillée

de tous les textes et confronte les recits de témoins, les correspondances diverses. Le résultat donne une véritable biographie. Originale dans la mesure où le point de départ de l'auteur n'était pas de raconter une vie, mais de s'arrêter sur le processus de maturation des idées. Et pourtant elle reconstitue un destin, saison après saison, à commencer par les goûts et les activités de l'enfance.

Henri Béhar ⁷, quelques années auparavant avait emprunté la même méthode pour retrouver un ancien compagnon de route du surréalisme, Roger Vitrac. Constatant que les anecdotes ne manquaient pas autour du personnage, il se fixe pour objectif de trouver « le chemin de la vérité ». Comme Marguerite Bonnet, il est parti à la recherche des compagnons de Vitrac. Il a mené différentes entrevues et a opéré des recoupements. Il a confronté témoignage oral et témoignage écrit. Il reconnaît avoir été bloqué par le respect de la vie privée de certains témoins encore vivants. Grâce à ce travail, il a réussi à sortir Vitrac de l'oubli et il a contribué à une meilleure connaissance d'une œuvre encore méconnue.

Hubert Haddad s'est intéressé à l'itinéraire de Julien Gracq ⁸. Réflexion à partir d'une œuvre pour éventuellement retrouver un individu, tel est l'objectif avoué. D'ailleurs l'auteur récuse dans son introduction le terme de biographie, « invention de l'état civil », écrit-il. « On ne dit rien d'un homme en détaillant son parcours visible. Il faudrait prendre en compte tout l'indéchiffrable de la formation affective. Un homme appartient pour l'essentiel à l'invisible. » Il est vrai que le choix de Julien Gracq rend l'exercice biographique périlleux. Il y a peu d'écrivains aussi secrets. Raison de plus pour confronter les vies extérieures et les vies intérieures vérifiables dans ses livres. Hubert Haddad contourne l'obstacle en expédiant une chronologie en quelques pages pour mieux s'immerger dans les labyrinthes de l'œuvre elle-même en espérant y trouver « l'atmosphère mentale, la topographie fantasque des rêves, les événements introuvables de la chimie sentimentale. »

Carlos Lynes force le trait, dans son livre déjà ancien sur René Crevel ⁹ ; il écrit, s'inspirant de la méthode de Roland Barthes: « L'œuvre seule motive l'intérêt que nous prenons en tant que critiques littéraires à l'homme qui l'a faite. » Il s'agit donc d'isoler la personnalité essentielle de Crevel communiquée directement par son œuvre.

Autre méthode pour Marie-Claire Dumas dans son *Robert Desnos* ¹⁰. Elle partage son étude en deux parties équivalentes: l'une est un essai biographique à partir d'une chronologie assez serrée, l'autre une étude de l'œuvre surréaliste de Desnos. L'auteur a ainsi voulu opérer une analyse textuelle de l'œuvre, sans fonder une biographie sur l'œuvre ni instaurer un sens de l'œuvre par des références biographiques. « Nous dirions volontiers, écrit Marie-Claire Dumas, que l'être mort, s'il devient référence, fait de l'œuvre lettre morte. » Opération très délicate puisque le risque d'écrire deux parties qui se répondent mais qui semblent chacune incomplète est réel.

Pierre Daix dans *Aragon, une vie à changer* ¹¹ a pris le parti inverse. « On ne trouvera donc pas ici, écrit-il, d'analyse des ouvrages d'Aragon comme pièces

isolées, mais seulement comme partie d'un tout et pour ce qu'ils éclairent et modifient de ce tout. » Etude d'une œuvre comme facteur d'explication d'un destin, étude des «familles» à l'intérieur desquelles a évolué Aragon et souvenirs de l'auteur. Ce dernier point est sans doute l'aspect le plus personnel de l'ouvrage de Pierre Daix. Collaborateur de l'écrivain entre 1947 et 1972, il a pu au fil des années accumuler une documentation et une série de témoignages précieux. On en revient un peu à la biographie « rapport de police » que Daix dénonce d'ailleurs dans son introduction. Pour lui la biographie permet d'accéder au réel et de restituer la cohérence d'un destin. Elle doit être aussi éloignée que possible d'un ramassis de données hétéroclites et banales.

Luc Decaune dans sa biographie d'Eluard ¹² travaille sur le même modèle que Daix. On y retrouve l'interaction des œuvres, des faits et des souvenirs personnels puisque l'auteur a été le gendre puis l'ami d'Eluard. Decaune n'évite pas toujours le piège de l'anecdote et du raccourci simpliste mais il a le mérite de regarder lucidement et passionnément une existence.

C'est le même mérite que l'on peut reconnaître à Michel Surya, auteur de la première biographie de Georges Bataille ¹³. L'auteur a bâti son livre sur la parole des témoins qu'il a rencontrés et des écrits de Bataille. Cinq cent soixante pages de faits vérifiés, d'analyses, d'anecdotes. Une série impressionnante de citations et de références. Un modèle du genre traversé par la folle passion du biographe pour celui dont il traque l'existence. Certains moments, Surya emporté par les propos de Bataille les complète de ses réflexions personnelles. Bataille prolongé ou ressuscité? Mais cette démesure dans la recherche du document, la reconstitution et cette fascination totale pour le personnage reste contrôlée. A aucun moment Surya ne verse dans le roman historique ou la biographie romancée.

Chez Rauda Jamis, auteur d'un livre sur Frida Kahlo ¹⁴, le passage insensible au roman est plus ou moins affirmé jusqu'à la complète recreation littéraire. A l'aide d'une documentation souvent sérieuse, elle nous révèle le destin tragique d'une femme. Le portrait est réel mais les dialogues sont inventés et les rencontres imaginées. Le lecteur reste souvent sur sa faim devant l'imprécision des références, la légèreté des reconstitutions, la déception du trompe-l'œil vu de près. Le mérite de Rauda Jamis est son enthousiasme, sa sensibilité et surtout sa volonté de redonner toute sa place à une femme longtemps oubliée ou simplement considérée comme la compagne de Diego Rivera.

Le même compliment pourrait être adressé à Anne Chisholm pour sa biographie de Nancy Cunard ¹⁵. Longtemps considérée comme l'égérie des surréalistes et la maîtresse d'Aragon, elle apparaît désormais comme une femme intervenant dans tous les domaines: poésie, édition, journalisme, politique. Son combat pour mettre en place et diffuser une anthologie « nègre », son travail de correspondante pendant la guerre d'Espagne sont les moments forts de cette biographie réalisée à la manière anglo-saxonne, c'est-à-dire raisonnable et très documentée.

L'enquête biographique révèle parfois des surprises étonnantes. *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*¹⁶ retrouvés par Michel Carassou en est le meilleur exemple. Quelles traces gardions-nous de Jacques Vaché? Peu, quelques lettres souvent énigmatiques, des auto-portraits représentant un jeune homme à l'élégance anglaise, quelques coupures de presse sur son suicide et les quatre préfaces de son ami Breton. Une image de légende. Michel Carassou a voulu aller plus loin. Refusant de croire sur parole un Breton qui constatait que toute documentation biographique sur l'auteur des *Lettres de guerre* faisait défaut, il est introduit dans la famille de Jean Sarment connu comme acteur et surtout compagnon d'un certain Jacques Vaché, élève au Grand Lycée de Nantes. On connaît la suite: Carassou retrouve une série de documents sur une bande de lycéens, les «Sars», dont faisait partie Vaché. Ce dernier n'étant que « l'émanation d'un groupe ». On est loin de l'image idéale avancée par Breton. « L'histoire littéraire telle qu'on la pratique encore aujourd'hui fait la part belle à l'individu », explique Henri Béhar dans sa préface. Il insiste sur la nécessité de ne pas oublier les années de formation d'un écrivain, les rencontres et les « familles » dont il fait partie à cette époque. Voilà bien de nouveaux défis et de nouvelles raisons d'engager des recherches biographiques. Si, dans le domaine des peintres surréalistes, les monographies ont permis la publication de quelques biographies comme celles de Francis Picabia et de Max Ernst¹⁷, il reste beaucoup à faire pour les écrivains. A l'heure qu'il est nous ne disposons pas de travaux importants sur Tristan Tzara, René Char, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Georges Hugnet, Georges Ribemont-Dessaignes, Joe Bousquet. Rien sur Pierre Naville, Léo Malet, Michel Leiris. Mesdames, messieurs les biographes à vos plumes !

NOTES

1. Henri Béhar, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966.
2. Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, José Corti, 1948.
3. Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le Sacré*, 1945.
4. Alain et Odette Virmaux, *André Breton*, La Manufacture, 1987.
5. Claude Courtot, *René Crevel*, Seghers, 1968.
6. Marguerite Bonnet, *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, 1975.
7. Henri Béhar, *Roger Vitrac, op. cit.*
8. Hubert Haddad, *Julien Gracq, la forme d'une vie*, Lel Castor astral, 1986.
9. Carlos Lynes, *Crevel vivant*, Subvervie, 1956.
10. Marie-Claire Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Klincksieck, 1980.
11. Pierre Daix, *Aragon, une vie à changer*, Le Seuil, 1975.
12. Luc Decaune, *Paul Eluard*, Balland, 1982.
13. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Séguier, 1988.
14. Rauda Jamis, *Frida Kahlo*, Presses de la Renaissance, 1986.
15. Anne Chisholm, *Nancy Cunard*, Olivier Orban, 1980.
16. Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, Jean-Michel Place, 1986.
17. Patrick Waldberg, *Marx Ernst*, Jean-Jacques Pauvert, 1958; Edward Quinn, *Max Ernst*, Cercle d'art, 1976; Maria Lluïsa Borràs, *Françès Picabia*, Albin Michel, 1985. Roland Penrose, *Man Ray*, Chêne, 1975.

HISTOIRE ET HISTORIOGRAPHIE DU SURREALISME ESPAGNOL

Lucie PERSONNEAUX-CONESA

Le surréalisme est un domaine qui a attiré peu de chercheurs espagnols. La raison en est simple: on n'étudie pas quelque chose qui n'existe pas. Précisons que, pendant plus de quarante ans, critiques et poètes niaient farouchement son existence. Ce n'est qu'en 1970 que des études réalisées quelque temps auparavant à l'étranger ont fait naître la polémique en Espagne même. Cette année marque le « retour au surréalisme» et la remise en question de nombreux écrits ¹.

En 1970, le surréalisme espagnol était un domaine de recherche pratiquement vierge qu'allaient examiner ceux qui avaient été touchés par ce renouveau surréaliste. Il devenait alors un objet dont il fallait d'abord prouver l'existence. L'historien devait le découvrir, l'explorer, préciser sa nature et ses limites géographiques.

Face à cet objet de nature très particulière, le chercheur ne pouvait se contenter de réunir et d'analyser des documents, il lui fallait aussi apporter des preuves et tenter d'appréhender, comme faits d'histoire, les raisons de tant de mensonges et de mauvaise foi.

Le dépouillement et l'analyse des revues de l'époque prouvèrent très tôt que, dans un pays où l'on assurait ne rien connaître du surréalisme, une rapide et précoce diffusion du mouvement français s'était réalisée par les revues (parmi lesquelles la prestigieuse *Revista de Occidente*), les traductions, les conférences des surréalistes français en Espagne, les voyages à Paris d'intellectuels espagnols, les liens vivants que représentaient pour les deux pays des hommes comme Luis Buñuel ou Salvador Dalí. Les résultats des recherches sont flagrants et la réponse claire: le surréalisme français a très tôt atteint l'Espagne,

il y a été diffusé, commenté, attaqué: la polémique fit grand bruit à Madrid, car admirateurs et contempteurs du surréalisme ne manquaient pas d'énergie. Nous donnons ces informations les travaux qui paraissent au fil des ans: l'excellente étude de Juan Cano Ballesta *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* ² en 1972, l'anthologie *Poesía surrealista en España* ³ de Pablo Corbalán en 1974, qui présentait un «Itinéraire du surréalisme en Espagne» et des documents à l'état brut (manifestes, essais, etc.), *El surrealismo español* ⁴ de Francisco Aranda en 1981 (seule étude globale), l'anthologie d'articles critiques *El surrealismo* ⁵ de Víctor Garda de la Concha en 1982, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)* ⁶ de Jesús Garda Gallego en 1984, puis *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939* ⁷ de Rafael Osuna en 1986. Toutes ces œuvres sont maintenant largement diffusées. Mais le travail de l'historien commence seulement: il lui faut rassembler les faits, patiemment, minutieusement, les recouper, les vérifier afin qu'ils deviennent incontestables.

La tâche la plus urgente de l'historien de la littérature était la définition précise de son objet d'étude. Le surréalisme espagnol, pendant les années de rejet, avait tous les attributs de l'objet surréaliste le plus pur et régnait en un domaine fantastique et magique où les objets se donnent à voir puis disparaissent. Comment, en conséquence, utiliser pour un objet *qui est et qui n'est pas* les méthodes scientifiques habituelles ? Le premier souci était de faire passer cet objet de la non existence à une existence « possible », d'un caractère fuyant et flou à une définition précise. On ne pourrait faire avancer la question tant que les espagnols identifiaient surréalisme et automatisme. Cette définition erronée et partielle est à la base du mépris que critiques et poètes manifestaient pour le surréalisme. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que les premières études espagnoles du retour au surréalisme s'attachent à définir longuement le mouvement. Dans son étude sur la poésie surréaliste de Vicente Aleixandre, Yolanda Novo Villaverde consacre 56 pages (sur 183) à une définition globale de la question ⁸.

L'évolution dans l'acceptation de notre objet d'étude apparaît dans trois expressions employées par les critiques. La première «Le surréalisme et l'Espagne» évoque la période où l'on séparait radicalement ces deux termes : d'une part, un monde «artificiel», «inutile et malsain», d'autre part, un monde incontaminé, un paradis d'innocence à l'abri des miasmes européens ». Le progrès est net dans le deuxième exemple « Le surréalisme en Espagne» où l'ancrage dans l'espace est réalisé et aboutira à l'expression qui domine à l'heure actuelle « le surréalisme espagnol ».

La compréhension de cette dernière expression donne lieu à deux lectures extrêmes et opposées. Dans la première, l'adjectif semble « annexé» et « colonisé» par le substantif et dès qu'il s'agit d'étudier un mouvement venu d'ailleurs (romantisme, symbolisme, modernisme), les fronts se font ombreux et les plumes acérées dans cette Espagne encore frileuse qui craint les « courants

d'air» susceptibles de s'engouffrer par les portes «occidentale» (Amérique Latine) et « orientale» (Europe) ¹⁰. Dans la seconde lecture, le « surréalisme espagnol» devient un mouvement spécifiquement national, né en dehors de toute influence directe européenne. Et l'on nous parle de surréalisme « autochtone» ¹¹, « d'une sorte de surréalisme à l'espagnole» ¹², expressions qui traduisent bien le « vice» ¹¹ reconnu de la critique espagnole traditionnelle, le souci d'isoler le mouvement espagnol du contexte européen.

Ces deux lectures extrêmes ne sont pas satisfaisantes car le surréalisme espagnol abolit limites et frontières. Il ne peut être étudié que dans un contexte européen. Il ne peut exister que si l'on renonce au mythe de la spécificité espagnole ou française en matière littéraire ¹⁴. L'un des buts du mouvement a été totalement atteint: le rejet de l'individualisme. On ne peut parler du surréalisme espagnol en écartant le surréalisme français. Dans certains domaines, la peinture ou le cinéma, ils se sont totalement confondus.

Dans le domaine de la littérature, l'Espagne a donné au surréalisme plus de poètes qu'on ne le pensait d'abord. Après le néant des années du franquisme, quatre grands poètes andalous, Aleixandre, Alberti, Cernuda et Garda Lorca sont reconnus lors du retour au surréalisme en 1970 ; puis grâce aux travaux réalisés, de nouvelles œuvres surréalistes sont publiées et tirées de l'oubli, de nouveaux poètes sont réhabilités, qui, il y a peu, étaient la proie de l'indifférence et de l'oubli.

Cette réhabilitation du surréalisme littéraire espagnol commence bien modestement par l'écriture du poème « Funeral », écrit par Vicente Aleixandre à la mort d'André Breton. Il a une signification profonde et valeur de document : Aleixandre cite des œuvres (de Garda Lorca, de Cernuda, d'Alberti et de lui-même) qu'il offre avec reconnaissance à Breton au-delà de la mort ¹⁵.

Luis Cernuda fut le seul à reconnaître dès le début l'influence que le surréalisme avait exercée sur lui. Vicente Aleixandre, après son poème d'adieu à André Breton, fit paraître une anthologie qu'il intitula avec défi en 1971 *Poesia superrealista* ¹⁶ puis il affirma avec force son surréalisme dans son discours de réception du prix Nobel (1977) ¹⁷.

Les études sur le surréalisme de ces quatre poètes sont rares en Espagne. José Maria Capote Benot est le premier critique espagnol à avoir choisi ce champ de recherche; sa thèse, soutenue en 1973, *El surrealismo en la poesia de Luis Cernuda* fut publiée en 1976 ¹⁸. Il fallut attendre 1980 pour trouver une étude du surréalisme aleixandrin, *Vicente Aleixandre Poeta surrealista* de Yolanda Novo Villaverde ¹⁹. A ces travaux, venus de Seville et de Santiago de Compostela, il faut ajouter une œuvre consacrée au surréalisme des quatre Andalous: *El surrealismo y cuatro poetas de la generación dei 27* de Carlos Marcial de Onis ²⁰.

Depuis un certain temps, de nouvelles recherches tendent à présenter comme « maître[s] des surréalistes espagnols» ²¹ ou « premier[s] surréaliste[s]

espagnoles] ²² » des poètes qui étaient à peu près inconnus du public et qui jouèrent des rôles de premier plan dans le surréalisme espagnol par leurs activités, leur attitude ou les œuvres qu'ils écrivirent. Nous choisirons de citer deux exemples significatifs, les « réhabilitations » du Basque Juan Larrea et de l'Andalou José Maria Hinojosa.

« Maître des surréalistes espagnols », Juan Larrea fut pourtant un homme solitaire et un poète obscur. Sa mort, le 9 juillet 1980, en Argentine, n'a été connue que deux mois plus tard en Espagne et la première édition espagnole de ses poèmes date de 1970.

Pendant la période d'escamotage du poète, certains avaient cependant cherché à le mettre en valeur: Gerardo Diego, qui avait beaucoup d'admiration pour lui, le fit entrer dans sa célèbre anthologie de 1932 alors que Larrea n'avait encore publié aucun livre ²¹. En 1957, Luis Cernuda écrit dans ses études sur la poésie espagnole contemporaine: «Je pense que Lorca, Alberti (et même Aleixandre) [doivent à Larrea] la connaissance d'une technique littéraire nouvelle pour eux et un itinéraire poétique qu'ils n'auraient peut-être pas suivi sans la lecture de Larrea ²⁴. En 1965, enfin, Guillermo de Torre affirme: « Le surréalisme authentique [...] ne se manifesta de façon totale et continue que dans les poèmes écrits pendant ces années-là par Juan Larrea, poèmes nouveaux par leur vision, leur conception et leur structure. » ²⁵

L'année 1970 marque le retour à Larrea, avec la publication, pour la première fois en Espagne, de ses poésies réunies dans *Version Céleste* ²⁶.

Larrea fit deux voyages à Paris, en 1923 et en 1924, puis il s'y établit en 1926. Il fut un « catalyseur » ²⁷ entre l'avant-garde européenne et les poètes espagnols: Gerardo Diego s'intéressait beaucoup aux activités de son ami Larrea, il recevait ses poèmes, les publiait dans sa revue *Carmen* et les faisait circuler à Madrid et en province.

En dehors de son rôle de trait d'union entre Paris et l'Espagne, Larrea s'impose par la qualité de son œuvre qui le place « parmi les premiers poètes surréalistes du monde » ²⁸.

Peu d'études, à ce jour, sont consacrées à la poésie de Juan Larrea : David Bary publie le livre pionnier *Larrea, poesia y transfiguracion* en 1976, puis en 1984 *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea* ²⁹ ; pour le quatrième anniversaire de la mort du poète, le 9 juillet 1984, ont lieu à San Sebastian les *Premières Rencontres Internationales Juan Larrea* : les actes du Colloque sont réunis dans le volume *Al amor de Larrea* ¹⁰ (auprès de Larrea) ; en 1985, enfin, les éditions de l'Université du Pays Basque publient en traduction espagnole une thèse soutenue en 1975 par le professeur Robert Gurney: *La poesia de Juan Larrea* ³¹.

Parmi les poètes « oubliés », nous avons choisi l'exemple de Larrea dans la mesure où il illustre un surréalisme sans frontières : dans l'édition espagnole de *Version celeste*, les poèmes de Larrea qui avaient été écrits en français sont traduits par Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco, Carlos Barral et l'auteur lui-même ¹² ; Bodini prépara à Turin une édition trilingue (espagnol-français-italien) de *Version celeste* ¹¹ et David Bary nous propose en 1987 une édition

trilingue des poèmes de Larrea *A tooth for a tooth* (espagnol-français-anglais) ³⁴.

José María Hinojosa, comme Larrea, joua un grand rôle dans l'introduction du surréalisme en Espagne. Il rapportait de ses voyages à Paris des documents en grand nombre et un enthousiasme fou pour ce nouvel idéal. Il est pratiquement le seul Espagnol (à l'exception des Espagnols du groupe de Paris) à avoir eu ce que Francisco Aranda appelle une «précoce attitude orthodoxe» ³⁵. Il tenta de convertir ses camarades mais à Madrid il ne rencontra qu'hostilité. A Malaga, il transmit sa fièvre à Emilio Prados qui organisa une centrale surréaliste. « L'effervescence du groupe de Malaga et leurs anecdotes rempliraient un volume. » ³⁵ Un hôte de marque, Buster Keaton se joignit à eux ainsi que le peintre Jean Lirsac. Hinojosa aurait rédigé un « Manifeste contre les institutions de Dieu, la patrie et la famille » et il fut l'un des rares surréalistes à se rendre en U.R.S.S. en 1927 pour voir de près les résultats de la révolution d'octobre ³⁷.

Il fut également un surréaliste authentique dans ses œuvres: en 1927 *La rosa de los vientos*, *Poesia de perfil* et *Grillas de la luz*, en 1928 son œuvre en prose *La flor de California* « chef-d'œuvre de la plus pure "poésie automatique" du surréalisme espagnol », puis en 1931 *La sangre en libertad* ³⁸.

Hinojosa fut le premier espagnol à faire du surréalisme. Julio Neira, grâce à des documents rigoureux, prouve qu'Hinojosa avait déjà écrit en 1924, après l'apparition du Manifeste à Paris, un poème intitulé « Songes » qui appliquait fidèlement la nouvelle doctrine esthétique ³⁹.

Et pourtant un lourd silence s'abattit sur sa vie et son œuvre. Seul, Guillermo de Torre la cite en 1965 : « En fait, je ne retiens qu'un surréaliste convaincu... Je veux parler du poète de Malaga mort prématurément José María Hinojosa. » ⁴⁰

Le « retour à Hinojosa » date de 1974, quand à Malaga paraissent ses œuvres complètes ⁴¹. C'est à Julio Neira que revient le mérite de la réhabilitation du poète: en 1979, il prépare une édition de *la Fior de Caltformia* ⁴². en 1981, il présente une thèse sur la vie et l'œuvre du poète ⁴³ et il rédige une introduction pour la publication des poésies complètes en 1983 ⁴⁴.

Mais cette réhabilitation suscite des polémiques qui sont aussi des faits d'histoire et qui nous montrent que, malgré les années, les blessures et les rancœurs sont encore tenaces en Espagne.

A son retour de Paris, Hinojosa, métamorphosé en surréaliste orthodoxe, eut à affronter les sarcasmes et le mépris de certains de ses camarades de la *Residencia* qui l'accusaient, de façon assez paradoxale, d'être un surréaliste trop orthodoxe et en même temps, d'être un « sefiorito » fils de propriétaire de latifundia. Ce mépris atteignait sa vie et son œuvre. Cette époque de la vie d'Hinojosa pose un problème ardu à l'historien. Profondément déçu, blessé, brisé par l'incompréhension des autres, Hinojosa abandonna tout et, nous dit Aranda, « retourna dans son village » ⁴⁵ pour s'occuper des propriétés de son père: « Ce fut un suicide spirituel qui nous rappelle, de certaine façon, celui de

Rimbaud. »⁴⁶ José Teruel estime, en revanche, qu'« il tourna le dos à la poésie pour saluer le fascisme. »⁴⁷ Il est tout de même désolant de retrouver sous la plume d'un critique contemporain le même mépris dont le poète dut déjà souffrir à Madrid de la part de ses « amis » de la *Residencia*; tout lui est reproché: sa classe sociale, l'argent dont il disposait pour publier ses livres, ses précoces voyages à Paris, son refus d'engagement dans les années 30 et son « salut » au fascisme. L'historien doit s'attacher à résoudre les contradictions de ses biographes. Selon Neira, qui semble le mieux informé, le plus rigoureux et surtout le plus impartial, Hinojosa s'occupait des propriétés de son père; il se serait inscrit au *Partido Agrario* dont il fut le secrétaire pour la région. (Ce poste au parti agraire fit du poète un défenseur des propriétaires andalous, donc un fasciste.) Il se présenta aux élections en février 1936, mais il ne fut pas élu à cause de manœuvres électorales de la part des « amis » de son père. Il fut fusillé par les Républicains le 22 août 1936⁴⁸. Cette mort brutale d'Hinojosa est un point d'histoire qu'il faudrait analyser comme cela a été fait pour la mort de Garda Lorca. Au début de la guerre civile, chaque camp a son poète surréaliste assassiné : Garda Lorca était fusillé à Grenade par les franquistes, Hinojosa était fusillé à Malaga par les miliciens républicains⁴⁹. Mais tandis que Garda Lorca devenait le mythe de l'intellectuel victime du fascisme, on tua Hinojosa une seconde fois en effaçant sa mémoire. Son surréalisme faisait de lui un créateur démoniaque dont il valait mieux ne pas parler. Nous comprenons ce silence de la part de ceux pour qui, être surréaliste, c'est être révolutionnaire, anticlérical, immoral. A l'heure actuelle, on veut bien réhabiliter l'écriture d'Hinojosa en faisant de lui un exemple intéressant et insolite de surréaliste-fasciste⁵⁰. Je pense que l'Espagne de la démocratie doit réhabiliter le poète Hinojosa dans sa totalité, en tant que surréaliste authentique dans sa vie (jusqu'à son « suicide spirituel ») et dans ses œuvres.

L'histoire du surréalisme, domaine qui, en Espagne, avait suscité peu d'intérêt, attire maintenant de nombreux chercheurs. Le colloque international de l'Université de Cadix *Dada-Surrealismo: Precursores, Marginales y Heterodoxos*, en novembre 1985, saluait avec éclat l'effort de redécouverte du surréalisme par les Espagnols⁵¹.

En ce qui concerne le surréalisme espagnol, nous pouvons dire qu'il a acquis maintenant un statut d'objet, mais les études et analyses commencent à peine. Au colloque de Cadix, seulement onze communications sur soixante-deux étaient consacrées au surréalisme espagnol.

Son existence est reconnue; rares sont les critiques qui doutent encore, comme Julio Lapez qui écrit à propos de Larrea : « Il est considéré comme l'un des rares surréalistes espagnols (il faudrait mettre en doute ce surréalisme, comme on met en doute - et comme on nie - celui de Lorca ou celui d'Aleixandre). »⁵²

Mais les réserves sont encore nombreuses : le surréalisme espagnol serait uniquement poétique ou esthétique, sans aucune base idéologique ou

philosophique. José Teruel écrit en 1986 : « Nous pensons que le surréalisme en Espagne est cette innovation stylistique, pont (1928-31) entre l'esthétique de la "pureté" et de l'engagement", une voix sans signification ni valeur précise. »⁵³ Les études de Carlos Bousoffio sur le surréalisme vont dans ce sens⁵⁴. Et les activités surréalistes que l'on reconnaît à tous les groupes espagnols tendent à être présentées comme des activités ludiques uniquement.

Et pourtant, le surréalisme a conduit de nombreux créateurs à une prise de conscience sociale et politique: Rafael Alberti, Luis Buñuel, Emilio Prados en sont des exemples bien connus déjà. C'est dans ce domaine idéologique ou philosophique que les recherches doivent être approfondies.

La tâche de l'historien est encore rude. Les documents sont de plus en plus nombreux; « le terrain vague »⁵⁵ qu'était l'histoire du surréalisme espagnol est devenu un maquis confus, mais, en ce domaine plus qu'en tout autre, la rigueur doit présider à une démarche qui se veut scientifique. Il y a encore trop de passion dans cette histoire des années 30 en Espagne pour que la vérité historique puisse naître facilement. Les vérifications, les recoupements sont nécessaires à chaque étape de l'analyse.

Nous ne sommes pas étonnés de ne trouver qu'un seul livre *El surrealismo español*⁵⁶ de Francisco Aranda qui embrasse le mouvement espagnol dans sa totalité. Fruit de contacts personnels, d'expériences ou de faits rapportés et confiés parfois à la seule mémoire de l'auteur, ce livre manque de rigueur. L'auteur précise d'ailleurs qu'il supprime notes et références pour ne pas alourdir le texte. Je pense qu'en l'état actuel des recherches il était difficile de mieux faire. Aranda a tout de même l'immense mérite de présenter la seule histoire du surréalisme dont nous disposions. Il est le point de départ indispensable d'autres travaux plus complets et surtout plus précis et rigoureux.

L'historien du surréalisme doit être aussi surréaliste dans sa démarche « maintenir vivace l'esprit de recherche, le désir de la découverte et de l'exploration sans fin, dans une sorte de révolution spirituelle permanente »⁵⁷ et garder présentes à l'esprit ces paroles de Luis Buñuel : « J'admire tous ceux qui cherchent la vérité. Je suis contre tous ceux qui croient l'avoir trouvée »⁵⁸.

Université d'Avignon
et des pays de Vaucluse

NOTES

1. Voir Lucie Personneaux-Conesa, « Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage », *Mélusine*, n° 3, 1982, pp. 96-108 et « A la découverte du surréalisme en Espagne », *Mélusine*, n° 8, 1986, pp. 239-243.

2. Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, 284 pages.

3. Pablo Corbalan, *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, 405 pages. (Toutes les traductions des textes espagnols sont de nous.)
4. Franciscol Aranda, *El surrealismo español*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981, 230 pages.
5. Victor Garcia de la Concha, *El surrealismo*, Madrid, Taurus, « El escritor y la crítica, Persiles, 138 », 1982, 373 pages.
6. Jesús Garcia Gallego, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Antonio Ubago Editor, 1984, 167 pages.
7. Rafael Osuna, *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986, 246 pages.
8. Yolanda Novo Villaverde, *Vicente Aleixandre Poeta surrealista*, Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1980, 183 pages.
9. Alberto Adell, « Inquisición del surrealismo español », *Insula*, Madrid, n° 284-285, juillet-août 1970, pp. 20-21.
10. Manuel Duran, « Juan Ramón Jirón y el surrealismo : un diálogo (casi) imposible », *Insula*, Madrid, n° 416-417, juillet-août 1981, p. 1.
11. Yolanda Novo Villaverde, *op. cit.*, p. 52.
12. Antonio Blanch, *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, p. 81.
13. José Luis Cano, « Juan Manuel Rozas : la Generación del 27 desde dentro », *Insula*, Madrid, n° 336, novembre 1974, p. 8.
14. Il est vain également de se demander en France si Buñuel ou Picasso sont « bien de chez nous », voir Antonio Jiménez Mitlan, « La littérature de Picasso en el contexto del surrealismo », *Dada-surrealismo: Precursores, Marginales y Heterodoxos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1986, p. 130-133.
15. Le poème apparaît dans les œuvres complètes, Vicente Aleixandre, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, « Biblioteca de Autores Modernos », 1968, p. 1144, les quatre œuvres citées sont : *Poeta en Nueva York* de Garcia Lorca, *Un río, un amor* de Cernuda, *Sobre los Angeles* de Rafael Alberti et *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre.
16. Vicente Aleixandre, *Poesía superrealista, Antología*, Barcelona, Barral Editores, « Poesía Libros de Enlace, Ediciones de bolsillo, n° 143 », 1971, 215 pages.
17. Vicente Aleixandre, « Discurso de recepción del Premio Nobel », *Imula*, Madrid, n° 378, mai 1978, p. 1.
18. José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, 295 pages.
19. Yolanda Novo Villaverde, *op. cit.*
20. Carlos Marcial de Onis, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1974, 299 pages.
21. Salustiano Martín, « En la muerte de Juan Larrea », *Insula*, Madrid, n° 408, novembre 1980, p. 3.
22. Julio Neira, « José María Hinojosa y el primer poema surrealista español », *Insula*, Madrid, n° 452-453, juillet-août 1984, p. 17.
23. Gerardo Diego, *Poesía española. Antología*, 1915-1931, Madrid, Signo, 1932, et *Poesía española, Antología (Contemporáneos)*, Madrid, Signo, 1934, édition augmentée de l'œuvre précédente.
24. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 194.
25. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, « Punto Omega, 118 », 1971, p. 252, la première édition est de 1965.
26. Juan Larrea, *Versión celeste*, Barcelona, Barral Editores, 1970, édition préparée par Luis Felipe Vivanco qui écrit le prologue.
27. Jaime Siles, « Razones de Larrea », *Imula*, Madrid, n° 368-369, juillet-août 1977, p. 12.
28. Francisco Aranda, *op. cit.*, p. 40.
29. David Bary, *Larrea, poesía y transfiguración*, Barcelona, Planeta, 1976 et *Nuevos estudios sobre Hndobro y Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1984.

30. *Al amor de Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1985, Actes du colloque *Premières Rencontres Internationales Juan Larrea*, préparés par J.-M. Diaz de Guereñu.
31. Roben Gumey, *La poesia de Juan Larrea*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad dei Pais Vasco, 1985.
32. Cf, note 26.
33. Juan Larra, *Versión celeste*, Turin, Einaudi, 1969, édition préparée par Vittorio Bodini.
34. Juan Larrea, *A tooth for a too/h*, Selected poems of Juan Larrea, (1925-1932), Lanham, University Press of América, 1987.
35. Francisco Aranda, *op. cit.*, p. 62.
36. *Id.*, p. 72.
37. *Id.*, toutes ces informations nous sont données par Francisco Aranda, *op. cit.*, pp. 60-64 et 70-74.
38. José Maria Hinojosa, *La rosa de los vien/os*, Malaga, séptimo suplemento de *Li/oral*, 1927 ; *Poesia de perfil*, Paris, Imprenta Le Moil y Pascali, 1926; *Orillas de la luz*, Malaga, Imprenta Sur, 1928; *La flor de Calzformia*, Malaga, Imprenta Sur, 1928; *La sangre en libertad*, Malaga, Imprenta Sur, 1931.
39. Cf, note 22.
40. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 249.
41. José Maria Hinojosa, *Obras Completas*, Malaga, Diputación Provincial, 1974.
42. José Maria Hinojosa, *La flor de California*, Santander, La Isla de los Ratones, 1979.
43. Julio Neira, *José Maria Hinojosa. Vida y obra*, Universidad de Cáceres, 1981 (Tesis doctoral).
44. José Maria Hinojosa, *Poesías Completas*, Malaga, Litoral, 1983, introduction de Julio Neira.
45. Francisco Aranda, *op. cit.*, p. 63.
46. *Id.*
47. José Teruel, « Levantaron el vuelo estos pájaros grises: la escritura de José Maria Hinojosa », *Insula*, Madrid, n° 476-477, juillet-août 1986, p. 16.
48. Julio Neira, « El surrealismo en José Maria Hinojosa », *El surrealismo*, éd. de Victor Garcia de la Concha, *op. cit.*, p. 285.
49. Même parallèle entre les deux camps en ce qui concerne la haine du livre: la maison et les livres d'Aleixandre furent saccagés par les franquistes (voir Lucie Personneaux-Conesa, « *Les poètes du monde défendent le peuple espagnol*. Vicente Aleixandre-Nancy Cunard », *Iris*, n° 1, 1986. Université de Montpellier III, pp. 83-98) ; la maison et les livres d'Hinojosa furent incendiés par les républicains (voir Julio Neira, « Hinojosa: crisis personal y premonición surrealista », *Insula*, Madrid, nU 476-477, juillet-août 1986, p. 19.
50. *Dada-Surrealismo: Precursores, Marginales y He/erodoxos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1986, 203 pages (format: 18 x 38,5 cm). Actes du colloque qui s'est déroulé du 19 au 22 novembre 1985 à Cadix.
52. Julio López, « Juan Larrea: el delimitador del caos », *Insula*, Madrid, nU 408, novembre 1980, p. 3.
53. Cf, note 47.
54. Carlos Bousoño, *Superrealismo poético y simbolizaaon*, Gredos Madrid, 1979.
55. Cf, note 9.
56. Francisco Aranda, *op. cit.*
57. Juan Cano Ballesta, *op. ci.*, p. 136.
58. Cité par Francisco Aranda, *op. cit.*, p. 219.

REPÈRES POUR UNE HISTOIRE DU SURREALISME ROUMAIN

Ion POP

Pour pouvoir parler, en Roumanie, d'un groupe surréaliste dans le vrai sens du mot, ayant un programme plus ou moins fidèle à la doctrine d'André Breton et suivant, dans la pratique de la création, ses exigences fondamentales, il faudrait remonter vers les années 40 et remarquer surtout le moment d'apogée, 1945-1947: breflaps de temps, mais d'une grande effervescence d'idées; temps des manifestes et des vives polémiques, temps, aussi, de quelques œuvres représentatives, dues à des poètes comme Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu ou Paul Păun. Pourtant, l'histoire roumaine du surréalisme commence bien plus tôt, à l'époque du *Premier Manifeste* bretonien, dont les échos furent vite enregistrés par les milieux d'avant-garde du moment, sensibles à tout ce qu'il y avait de nouveau dans l'espace de la modernité européenne.

En effet, après une assez longue période de gestation (inaugurée par les « modernistes » de 1913-1915, les jeunes Adrian Maniu, Tristan Tzara, Ion Vinea), une première formation d'avant-garde s'était organisée en 1924 autour de la revue *Contimporanul* (*le Contemporain*), dirigée par Ion Vinea. Mais - chose importante pour la fortune du surréalisme en Roumanie et pour le mouvement roumain d'avant-garde dans son ensemble -, le programme de *Contimporanul*, tel qu'il s'exprime dans le *Manifeste activiste adressé à la jeunesse* (mai 1924) puise ses sources dans les idées du constructivisme, conservant aussi quelque chose du goût futuriste de la vitesse et son exaltation devant le spectacle dynamique de la ville moderne. Saluant avec enthousiasme « la grande phase activiste industrielle » et demandant « le miracle de la parole pleine en soi » et « l'expression plastique, stricte et rapide des appareils Morse », « l'expression des couleurs pures en rapport avec elles-mêmes », etc.,

le manifeste de Ion Vinea annonçait des attitudes qui devaient interdire, dès le début et par principe, toute approche surréaliste. A leur tour, des publications satellites du *Contimporanul*- 75 H.P. (octobre 1924), *Punct {point}* (novembre 1924-mars 1925), *Integral* (mars 1925-juillet 1928) n'étaient pas moins attentives au « concert du siècle », dont la sensibilité se trouvait mise sous le signe de « l'intelligence-filtre », de la « lucidité-surprise » et du « rythme-vitesse », en opposant au « rêve fainéant » des romantiques le « béton armé », la « technique » du temps nouveau et l'image du « poète ingénieur » délivré de tout « sentimentalisme ».

Très peu favorable, donc, en théorie, à l'implantation des idées surréalistes, un tel climat devait s'avérer, en pratique, bien plus perméable. Car, en fin de compte, les militants d'*Integral* - « revue de synthèse moderne » - définissaient leur programme « intégraliste » dans la perspective d'une telle *synthèse*, en y incluant aussi le surréalisme. Si, dans le premier numéro de la revue, Ilarie Voronca considérait encore qu'« après l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, le surréalisme était tardif » et rejetait « la désintégration malade, romantique, surréaliste » pour lui opposer « l'ordre synthèse, l'ordre essence constructive, classique, intégrale » (v. « Suprerealism si integralism » — [Surréalisme et intégralisme] dans *Integral*; 1925, n° 1), quelques numéros plus tard, son camarade Mihail Cosma (le futur Claude Sernet) présente déjà l'intégralisme comme une « synthèse scientifique et objective de tous les efforts esthétiques tentés jusqu'à présent (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme, etc.), le tout sur des fondements constructivistes » (« De vorbă cu Luigi Pirandello » - [Entretien avec Luigi Pirandello] dans le n° 8/1925). La primauté du constructivisme mise à part, on peut facilement voir dans de pareilles lignes comme une sorte d'emblème de ce premier âge de l'avant-garde roumaine, qui, par-delà l'exclusivisme plutôt rhétorique et intermittent de quelques textes-programme, s'ouvrait pratiquement à un éventail assez large de manifestations: c'est que l'époque même de l'après-guerre, dominée en Roumanie par l'idée d'un nécessaire *synchronisme* avec les tendances européennes novatrices (c'était la formule du grand critique moderniste Eugen Lovinescu) exigeait une orientation constructive par excellence, une ouverture vers tout ce qui pouvait être profitable à une culture qui connaissait un nouvel essor, après la réalisation de l'Etat roumain unitaire, en 1918. Un éclectisme donc (dont l'exemple avait été donné déjà par *Contimporanul*, qui publiait aussi bien les écrivains et les artistes d'avant-garde que les grands noms du modernisme « modéré », tels Tudor Arghezi, Ion Barbu, Adrian Maniu) que le groupe d'*Integral* continuera à illustrer, car il consacra des numéros spéciaux à Tudor Arghezi (le n° 3/1925), au futurisme italien (le n° 12/1927), à la poésie roumaine et française d'avant-garde (y compris surréaliste: Michel Seuphor, Roger Vitrac, P. Dermée), publiera Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Fondane, Brancusi, Pirandello, etc.

Si, à propos du surréalisme, nous évoquons cette coexistence relativement pacifique des tendances de l'avant-garde, c'est parce que, de ce caractère de

« synthèse moderne », dépendra dans une grande mesure le processus de sa diffusion et de son assimilation ultérieure lorsque, dépassé le règne constructiviste-intégraliste, il allait prendre la relève en tant que dominante du climat avant-gardiste. Plutôt que d'un changement brusque et radical de direction, il s'agit, vers la fin des années 20, d'une évolution graduelle dans le cadre d'une symbiose longtemps prolongée avec ces expériences premières, de sorte que les traits authentiquement surréalistes des textes théoriques ou poétiques à venir seront à distinguer dans une masse de productions plus ou moins « orthodoxes » quant au respect du modèle français. Et cela d'autant plus que quelques-uns des protagonistes du constructivisme intégraliste roumain se retrouveront au centre même de ces évolutions vers le surréalisme.

Quant à l'approche du surréalisme, la période 1924-1928 pourrait être caractérisée par la formule d'un accommodement progressif, d'une curiosité parfois méfiante débouchant sur une acceptation formelle qui ne fructifie pas encore au niveau de la pratique créatrice. *Contimporanul* avait signalé déjà en novembre 1924 la publication du *Premier Manifeste* de Breton et en avait donné un bref compte rendu dans le numéro de décembre de la même année. Il avait repris aussi, sans commentaires, des extraits du manifeste *Un cadavre* (même numéro, 50-51), la *Déclaration du 27 janvier 1925* (n° 57-58, 1925) ou la *Lettre ouverte à M. Paul Claude!*... (n° 64, 1926) ; des poèmes de Breton sont aussi accueillis dans le numéro de décembre 1925. Ailleurs, dans l'hebdomadaire extérieur à l'avant-garde, *Cuvîntulliber [La Parole libre]*, du 24 janvier 1925, Ion Vinea consacrait un article au *Manifeste* de Breton, écrivant que son auteur y découvre « les champs magnétiques de l'inspiration », la « dictée » en tant que « course à travers les mystères » nourrie par l'inconscient. Toutefois, il s'interrogeait sur les chances de généraliser l'état poétique (« Serons-nous tous des poètes ? ») et exprimait quelques doutes quant aux résultats de la « captation du secret de l'inspiration », dont il espérait ne pas extirper l'inspiration même (v. « Le rayon invisible ». *Suprarealismul lui Breton* - [« Le rayon invisible ». Le surréalisme de Breton]. Dans *Integral*, sauf les prises de position déjà mentionnées et la présence des poètes surréalistes dans sa pénultième livraison, on peut retenir aussi un article concernant « Le surréalisme au cinéma » (n° 4, 1925).

*

**

Que l'intérêt pour le surréalisme allât de pair avec cette large ouverture de l'avant-garde roumaine à la « synthèse moderne », la revue *unu (un, 1928-1932)* en témoigne; elle devait marquer un attachement grandissant au programme surréaliste. Le bref *Manifeste* publié dans son premier numéro par le poète Șașa Pană (directeur du périodique) traduisait le même esprit de synthèse, rendant hommage aussi bien à Marinetti qu'à Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dassaignes, Arghezi, Brancusi et Théo van Doesburg. D'anciens militants

constructivistes et intégralistes se trouvent d'ailleurs parmi les collaborateurs *d'unu* : Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu (Stephan Roll), Victor Brauner; Tzara, Fondane, Sernet y sont publiés fréquemment avec des poèmes en français. Mais, petit à petit et sans avouer ouvertement quelque adhésion à la doctrine surréaliste, le groupe *unu* fait preuve d'une indubitable « contamination » : les thèmes spécifiques de la réflexion surréaliste se substituent aux exigences de l'« ordre abstrait » constructiviste pour aboutir à la rupture explicite, en 1930, avec le mouvement de *Contimporanul*. On peut lire ainsi, dans un texte polémique, signé «Unu» (écrit par Ilarie Voronca), ces phrases très caractéristiques :

Le mouvement qu'elle [la revue Contimporanu1] voudrait représenter, le constructivisme, et dans lequel elle s'est fixée dès son apparition, est tout à fait étranger aux vues actuelles d'unu, qui revendique, lui, une conduite entièrement détachée de la réalité, tout à fait étrangère à l'utilitarisme constructiviste réalisé dans l'architecture, et qui agite dans les bassins du rêve les eaux des visions détachées de tout problème et de toute continuité au-delà du poème et du demi-sommeil (« Coliva lui Mos Vinea » - Le gâteau de mort du Père Vinea, dans unu, 1930, n° 29).]

Beaucoup d'autres textes, publiés avant ou après cette date, témoignent sur un fond de réceptivité plus générale pour l'état d'esprit de l'avant-garde d'un glissement significatif vers le surréalisme, composante, il faut le dire, difficile à saisir à l'état « pur » dans l'alliage de cette « synthèse moderne ». Une volonté d'indépendance, fût-elle relative, avait poussé peut-être Sașa Pană vers l'affirmation, assez curieuse à première vue, que « le mouvement *d'unu* n'est pas de la littérature, ni un courant, ni une école littéraire: *comme le surréalisme* [nous soulignons - I.P.], il représente un état d'esprit» (« Acvarium » - [Aquarium], dans *unu*, 1931, n° 39), Parallèle, donc, non pas identification! Que le premier repère pris en considération par l'auteur de cette note ait été le surréalisme en dit long sur l'emprise que celui-ci exerçait sur le groupe roumain. Cela se voit d'ailleurs un peu partout dans les articles, les essais apparentés au poème en prose, les notes polémiques à l'adresse de la littérature « officielle », etc., écrits par Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu, Sașa Pană ou Geo Bogza - pages dans lesquelles les thèmes généraux de l'avant-garde (la rupture avec la tradition, la révolte anti-bourgeoise, l'innovation radicale, la disponibilité absolue de l'esprit délivré de toute convention, l'ample débat autour de l'image poétique, etc.) sont peu à peu remodelés dans un sens proche du surréalisme.

Si, au temps du constructivisme intégraliste, la « logique » et la « grammaire » anciennes étaient bannies au nom d'une nouvelle vision fondée sur le culte de la « sensation » et sur une « chimie des mots » (Voronca) contrôlée par la lucidité du « poète-ingénieur », maintenant leur rejet est motivé surtout par l'insuffisance de l'esprit positiviste et du « peu de réalité », qui doivent être compensés par *l'imagination* et le *rêve*. Somme toute, les poètes *d'unu* se

définissent en tant que «rêveurs définitifs» - pour reprendre la formule d'André Breton - après avoir constaté, comme Voronca, que «le monde réel est trop restreint pour nos possibilités de création et d'invention» (v. « Poeme în aer liber» de Stephan Roll» - « Poèmes en plein air» de Stephan Roll », dans *unu*, 1929, n° 13). Les termes *d'inspiration* et de *révélation* s'y trouvent réhabilités dans une perspective qui, à la différence de l'idéal collectiviste de souche futuriste et constructiviste, met l'accent sur la séparation orgueilleuse du poète isolé - tel un nouveau romantique - « sur le rocher aride du rêve », affichant son « rictus de révolte et de nausée» vis-à-vis du « confort» bourgeois étranger à toute gratuité et prisonnier de « l'état de veille» (Voronca, article cité; voir aussi « A doua lumina » [La seconde lumière], dans *unu*, 1929, n° 16).

Ilarie Voronca avait annoncé très tôt une telle évolution. En plein « intégralisme », dans un petit poème en prose datant de 1926 et publié en 1928, il avouait avoir choisi « parmi toutes les NATIONS, l'imagi-NATION (Ora 10 dimineata » [Dix heures du matin], dans *unu*, 1929, n° 6). Boutade qui n'est pas une exception. Dans la revue *Integral*, en 1927, on pouvait déjà lire: « Le poète communique avec Dieu; sa voix a des réverbérations de l'au-delà » ; « Pareil à Jeanne d'Arc, le poète entend des voix » (Note despre poem si antologie» [Notes sur le poème et l'anthologie], *Integral*, 1927, n° 13-14). La « chère imagination» de Breton s'allie toujours au *rêve* lorsqu'il s'agit d'opposer aux «conventions» et aux «formules» figées du langage une perspective libératrice. C'est toujours Voronca qui, à la recherche d'une solution d'art et de vie qui contredise l'inertie des conventions, écrit que: « Bientôt, au-dessus de toutes les racines arrachées, les eaux du rêve arriveront en blancs torrents et les apparitions accompagnées de formules et de lois seront emportées dans le précipice» « Între mine si mine» [Entre moi et moi], dans *unu*, 1929, n° 19. Gheorghe Dinu s'exprime dans le même sens: « Dans le rêve, la raison et la précision matérielle s'étant désagrégées, le phénomène de la mobilité s'étend, et l'on s'évade du gant dans lequel on était enserré parmi les formules et les programmes» (« Noua plastică română » [Le nouvel art plastique roumain], *unu*, 1932, n° 43). Pour Sașa Pană, le rêve est «le complètement de l'homme éveillé », « la seule réalité que personne ne peut nous voler» (« Inima de pică » [Le cœur de pique], *unu*, 1931, n° 34).

Le titre d'un important article signé par le jeune Geo Bogza, « Reabilitarea visului » [La réhabilitation du rêve], dans le numéro 34 de la revue, en 1931, vaut tout un programme, à situer dans l'immédiat voisinage du surréalisme. Dans son interprétation, «le rêve est l'âme de la réalité », en ce sens qu'il constitue un agent essentiel de la *subversion* de la réalité soumise aux limites des conventions bourgeoises (« j'aime les rêves parce qu'ils sont subversifs. Car ils taraudent la chair et rétablissent les immanences d'une justice cynique »). En outre le rêve « découvre une substance qui *complète* la réalité », qui la dynamise, en transgressant tous les interdits d'ordre rationnel: « Seul le rêve échappe à tout contrôle, il est la seule des cascades intérieures sur laquelle la perfidie de l'éducation n'a pas pu étendre la loi du "comme il faut" ; il est aussi « une

permanente effervescence de l'imprévu, le seul poulain folâtre d'un troupeau de possibilités encharnées par la raison ». A la fois « intensément thérapeutique et intensément corrosive », sa substance aurait subi un processus de « décadence » dans « le monde bourgeois » dont les individus se trouvent incapables de « saisir la beauté d'une manière convulsive » - d'où la nécessité urgente d'une « réhabilitation du rêve ». On peut facilement identifier dans ces propos les échos du *Premier Mani/este* de Breton. A l'instar d'autres surréalistes, Bogza vise, en fin de compte, la confusion de *l'écrit* et du *vécu* et dans ce sens il pense à une « anthologie du rêve raconté d'une manière simple, sans aucun métier, un rêve étant beau par sa substance même, qui ne doit être altérée par aucun style ou fantaisie créatrice ». Une telle façon de voir les choses est intimement liée à l'attitude anti-conventionnelle de l'avant-garde et à son aspiration à *l'authenticité* de l'expression poétique. Avant tout, ce qui compte pour le poète c'est la *tension* de l'esprit, le *conflit*, la *révolte*, « l'exaspération créatrice » :

Notre emploi de l'encre est une tragédie éloignée de toute velléité de faire de la littérature. {...} Plus que le désir de la réalisation dans le chant, le fondement de la poésie est la révolte {...}. L'écriture est une action en panique. C'est comme une fuite désespérée à la recherche de l'air, sur une planète à l'atmosphère raréfiée. Un spasme et un grincement de dents de chaque instant (Ceo Bogza, « Exasperarea creatoare » [L'exaspération créatrice], unu, 1931, n° 34).

Une « lucidité corrosive », qualifiée aussi de « délirante » (car « toutes les lucidités non-asservies sont délirantes ») devait caractériser ce « modernisme » (Bogza ne prononce pas le mot *surréalisme*).

Se développe aussi, dans la revue *unu*, une réflexion sur *l'image* poétique, dans un sens qui n'est pas sans rappeler les propos d'Aragon concernant « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ». Or sur ce point le groupe *unu* ne fait que prolonger, en lui donnant de nouvelles dimensions, un débat inauguré à l'époque du constructivisme intégraliste. Certes, on ne parle plus de « l'expression plastique, stricte et rapide des appareils Morse », mais les grandes lignes indiquées dans *Integral* par Ilarie Voronca, sur les traces de Pierre Reverdy, restent valables: « Création abstraite, l'image: relation pure de deux éléments, les plus éloignés (ou les plus proches) l'un de l'autre » (« Tudor Arghezi, fierar al cuvîntului » [Tudor Arghezi, forgeron de la parole], *Integral*, 1925, n° 3). C'est toujours Voronca qui écrivait, à la même époque, que « les images se bousculent non pas en des comparaisons stériles, mais en des associations-éclaircies, feuillage dans la nuit » (« Cicatrizari. Poezia nouă [Cicatrisations. La poésie nouvelle], *Integral*, 1925, n° 1) ou invoquait les « images [qui] se succèdent comme les cerfs dans une chasse mystique » (« Pe marginea unui festin [A propos d'un festin], *Integral*, 1927, n° 10). Les tenants d'*unu* n'auront qu'à renoncer à la couleur un peu trop « technique » de la perspective sur l'image et à déplacer l'accent sur la « nébuleuse » intérieure, le flou et

l'impalpable des moments subjectifs ou extérieurs au gré du hasard, pour signaler, sans rupture apparente, un changement de direction vers le surréalisme: le modèle théorique reverdyen, que Breton avait pris lui-même comme point de départ, se prêtait aussi bien aux développements de type « constructiviste » qu'à ceux qu'allait lui donner le surréalisme. En effet, Ilarie Voronca gardera toujours le moule initial proposé par l'auteur du *Gant de crin* ; c'est la matière à modeler qui sera remplacée. Il continuera de parler de « l'éclair de l'image » s'ouvrant vers « toutes les fontaines de l'univers renouvelées », mais à la précision plastique de l'image se substituera « la révélation d'un seul instant de l'invisible », « le choc argentin de l'imprévu », « la partie révélatrice du hasard », « les harmonies éveillées par l'accidentel », « un risque, une aventure totale », le « mouvement imprévu, un tréssaillement, dans le sommeil, révélateur » (« A doua lumină » [La seconde lumière], *unu*, 1929, n° 16).

De toute façon, « le glissement dans une voie lactée d'images » (Voronca) définira la pratique des poètes *d'unu* (à l'exception de Geo Bogza, auteur d'une poésie qui se veut une sorte de « reportage » brut et brutal d'un monde quasi apocalyptique, prisonnier des tourments charnels, - un défi à toute « poétisation » du réel - (v. *furnal de sex* [Journal du sexe] 1929 et *Poemul invectiva* [Le poème invective], 1933), sans arriver pour autant à une véritable dictée automatique. Le « milliardaire des images » Voronca (avec les poèmes de *Colomba* - 1927, *Ulysse* - 1928, *Plante si animale* [Plantes et animaux], 1929, *Bratara noptilor* [Le bracelet des nuits], 1929, *Incantatii* [Incantations], 1931, *Patmos* - 1933, etc.), Stefan Roll (*poeme în aer liber* [Poèmes en plein air], 1929), Sașa Pană, etc. illustrent ce penchant très caractéristique vers un imagisme qui réalise lui-même une significative « synthèse moderne » où le simultanéisme initial, cubo-futuriste et constructiviste est enrichi par le côté « merveilleux » de l'univers imaginaire surréaliste, avec son goût de la métamorphose, sa luxuriance « tropicale » d'un espace féérique, de pureté et transparence, ou de rêverie crépusculaire. La prose poétique tient dans cet univers une position non négligeable porteuse d'une abondante charge d'images, dans un discours amalgamant le poème et la réflexion critique, chez Ilarie Voronca (*A doua lumină* [La seconde lumière], 1930, et *Act de prezenta* [Acte de présence], 1932), Stefan Roll (*Moartea vie a Eleonorei* [La mort vivante d'Eléonore], 1931) ou Sașa Pană (*Echinoc arbitrar* [Equinoxe arbitraire], 1931, *Viata romantata a lui Dumnezeu* [La vie romancée de Dieu], 1932, etc.).

Un certain parallélisme avec le mouvement français peut être établi aussi, toutes proportions gardées, au niveau de la recherche d'une tradition marginale, de la révolte, - la seule reconnue -, représentée en effigie dans l'espace roumain par l'important précurseur que fut Urmuz (pseudonyme de D. Demetrescu-Buzau, 1883-1923), auteur dont les « pages bizarres » annonçaient un certain automatisme de l'écriture, la « comédie de la littérature », un univers absurde, peuplé par des êtres réifiés, mi-hommes, mi-automates. Il faut encore noter l'« exclusion » d'Ilarie Voronca, en 1931, à la suite de la

publication par une maison d'édition « officielle », de son recueil de poèmes, *Incantations*, et des démarches visant son admission dans la Société des écrivains roumains...

Enfin, on remarque, au début de la troisième décennie, l'évolution du groupe *unu* vers la gauche politique, phénomène qui fait penser à la « radicalisation » similaire des surréalistes français, mais qui se justifie aussi, largement, par la grave crise socio-économique que connaît la société roumaine. On voit ainsi paraître dans les derniers numéros *d'unu*, des pages signées par Gheorghe Dinu, très critiques à l'adresse de l'avant-garde et surtout des surréalistes français, qualifiés de « magnifiques décadents », représentant un « bourgeoisisme artistique », incapables d'un véritable engagement révolutionnaire. « La métaphysique d'autrefois - écrit encore Gheorghe Dinu - doit être remplacée par le matérialisme scientifique d'aujourd'hui, de même que l'alchimie par la chimie scientifique » (« Sugestii înaintea unui proces » - [Suggestions avant un procès], *Unu*, 1932, n° 49). Ailleurs, il parlera en 1933 du « surréalisme ou la fausse avant-garde ». Peu auparavant, un nouveau venu dans le groupe, Miron Radu Paraschivescu, avait demandé « l'insertion du poème dans la dynamique de la vie sociale », condamnant « l'égoïsme » et « l'individualisme » du surréalisme (« Sehibarea la fată a cuvîntului - [La transfiguration de la parole], *Unu*, 1932, na 48). Dans un même sens s'exprime, à son tour, Geo Bogza, qui publie en décembre 1933, dans l'unique numéro de sa revue *Viata imediata [la Vie immédiate]*, un manifeste signé, à côté de lui, par Gherasim Luca, Paul Păun et S. Perahim : constatant que « la poésie se meurt d'être torpéosie », il rejette la prétendue « poésie pure », réservée à une élite de lecteurs, et invite en revanche au contact plus vif avec les drames de l'histoire présente: « Nous voulons mélanger à l'encre avec laquelle nous écrivons un peu de la sueur et du sang qui coulent à torrents sur le visage de la plus récente histoire » (*Poezia pe care vrem să o facem - La poésie que nous voulons faire*).

Avec la dissolution du groupe *unu*, au cinquantième numéro de la revue (décembre 1932), s'achève, pratiquement, cette première étape de l'avant-garde roumaine sensible au programme du surréalisme. D'autres publications, telles *Alge [Algues]*, parue en deux brèves séries en 1930 et 1933, *Liceu [Lycée]* - 1932 ou *Meridian* (1934-1946) ne réussissent plus à atteindre le même niveau. Plus électives, elles contribueront, néanmoins, à encourager quelques-uns des futures représentants de la deuxième vague du surréalisme roumain, celle des années 40.

*

**

Aux yeux de ce nouveau groupe d'avant-garde, les prédécesseurs *d'unu* n'étaient pas arrivés à un surréalisme authentique. En ce sens, la brochure - manifeste *Critica mizeriei [Critique de la misère]* publiée en 1945 par Gellu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu, dénonçait « la longue activité

confusionniste de chez *unu* », menée par Sasa Pană, accusant en même temps toute l'avant-garde roumaine de n'avoir pas dépassé le niveau purement formel, esthétique, des expériences, vers une implication plus profonde dans « l'effort permanent pour la libération de l'expression humaine sous toutes ses formes » : « Pour les "modernistes" de Roumanie, le problème est resté, évidemment, un problème formel. Les théoriciens d'*unu*, 75 H.P. etc., de passage en France, ont été surpris de voir que la révolte surréaliste dépassait "l'image poétique." » Excessif, car on sait le prix accordé par lesdits « théoriciens » à la révolte anti-bourgeoise et l'adhésion finale de plusieurs d'entre eux aux idéaux de la gauche politique, ce jugement a, pourtant, sa part de vérité quant au culte de *l'image poétique* exercé dans ces milieux et à l'accent mis sur les performances somme toute esthétiques de ces « associations-éclairés ». Et il est vrai aussi, comme nous l'avons déjà remarqué - que les militants du groupe *unu* n'avaient jamais fait explicitement profession de foi surréaliste, préférant une sorte de commerce plus libre avec les idées des diverses avant-gardes, parmi lesquelles le surréalisme avait commencé par tenir une place de choix.

Par contre, les nouveaux venus (à l'exception, peut-être, de Gherasim Luca et Paul Păun, qui avaient fait leur apprentissage dans *Alge* et *Viata imediatli* sous l'influence de Geo Bogza) affirment dès le début leur adhésion au surréalisme. La preuve en est donnée d'abord par les poèmes de Gellu Naum, - de *Drumetul incendiar* [*Le voyageur incendiaire*] 1936), *Libertatea de a dormi pe o frunte* [*La liberté de dormir sur un front*], 1937], *Vasco de Gama* (1940), *Culoarul somnului* [*Le couloir du sommeil*], 1943) - relevant d'un univers imaginaire et des techniques d'écriture typiquement surréalistes, pour être confirmée avec une nouvelle force entre 1945-1947, par toute une série de manifestations, publications de textes programme, de poèmes et de proses, dues à Gellu Naum, Gherasim Luca, D. Trost, Virgil Teodorescu, Paul Păun. Privé d'un périodique, le groupe doit suppléer à cette absence par une activité éditoriale très assidue; en dehors de plusieurs volumes représentatifs imprimés en roumain, il faut noter l'importante série des « cahiers » *Infra-Noir*, parus en français en 1947.

Le programme et l'état d'esprit, à ce moment, peuvent être saisis, partiellement, dans le manifeste publié en français, *Dialectique de la dialectique*, par Gherasim Luca et D. Trost, en 1945. Conçu comme un « message adressé au mouvement surréaliste international », ce texte se fait l'écho de l'isolement provoqué par « la guerre impérialiste mondiale » et d'un vif désir de communication. D'où le ton pathétique dominant. S'adressant « particulièrement à André Breton », les auteurs de cet « ardent message » affirment leurs oppositions aux « ennemis du développement dialectique de la pensée et de l'action », leur volonté d'aboutir à « la transformation du désir en réalité du désir », animés par « l'adhésion au matérialisme dialectique », la croyance dans « le destin historique du prolétariat » et dans « les sublimes conquêtes du surréalisme ». Avant de faire part de leurs propres résultats théoriques au cours de ces années de solitude, ils tiennent à attirer l'attention sur « certaines erreurs qui se sont glissées à l'intérieur du surréalisme », notamment sur les « déviations

esthétiques », « l'emploi mimétique des techniques inventées par les premiers surréalistes » (qu'il s'agisse de l'écriture automatique, du « délire d'interprétation ») ou du « paysage surréaliste ») et les tentatives de leur propagation « culturelle » (la publication, par exemple, d'anthologies de la poésie surréaliste). Ce rejet d'un « maniérisme surréaliste » menaçant, de même que la « transformation du surréalisme en courant de révolte artistique » sont motivés par l'essentielle nécessité de le maintenir « dans un état continuellement révolutionnaire », au-delà de toute stagnation à un moment quelconque de son évolution. Pour ce faire, il y aurait à envisager « une position dialectique de permanente *négation et de négation de la négation* [...] envers tout et envers tous », qui refuse toute idée d'héritage du passé, même révolutionnaire. L'expression la plus caractéristique de toute l'avant-garde y trouve ainsi une nouvelle manifestation radicale:

« Nous pensons que le surréalisme ne peut exister que dans une opposition continue envers le monde entier et envers lui-même, dans cette négation de la négation dirigée par le délire le plus inexprimable, et cela sans perdre, bien entendu, un aspect ou un autre de son pouvoir révolutionnaire immédiat. »

Il n'est pas malaisé de percevoir dans ces attitudes une sorte de point de confluence entre des idées hégéliennes, freudiennes ou émanant de la « vision paranoïaque critique » de Salvador Dali, le tout exprimé dans un état d'exaltation et de frénésie qui pousse à l'extrême certaines suggestions offertes par le corpus doctrinaire du surréalisme français. (Dans *Vingt ans de surréalisme, 1939-1959*, Denoël, 1961, Jean-Louis Bédouin qualifie d'ailleurs de « frénétique » ce moment du surréalisme roumain.) On parle ainsi à la fois de la « position matérialiste (léniniste) du relatif-absolu » et du « hasard objectif », conduisant ce dernier « à voir dans *l'amour* la méthode générale révolutionnaire propre au surréalisme » et même à considérer le magnétisme érotique comme « notre support insurrectionnelle plus valable ». Il s'agirait, dans les termes de Luca et de Trost, d'un « amour dialectisé et matérialisé » en tant que « méthode révolutionnaire relative-absolue que le surréalisme nous a dévoilée », d'un « amour objectif » et même d'une... « érotisation sans limites du prolétariat », capable d'assurer « un réel développement révolutionnaire ». L'« amour fou » de Breton est, peut-être, à deviner à travers ces spectaculaires métamorphoses rhétoriques. La perspective d'une telle « révolution totale » ne saurait accepter ni « la lenteur des lois naturelles », ni les « influences contrariantes de la biologie humaine ou l'indifférence abstraite de la cosmologie » - d'où l'affirmation d'une « position non-œdipienne » supposant la délivrance des « complexes ancestraux » découverts par Freud. Le rêve lui-même devrait être épuré, dans ses transcriptions, des « restes diurnes réactionnaires », en vue de la « confusion complète de l'existence diurne et de l'existence nocturne, par la négation de leur séparation artificielle ». Enfin, dans le domaine de la

« connaissance par l'image », de la peinture surréaliste, le manifeste demande une exploitation plus poussée de l'automatisme et du hasard.

Dialectique de la dialectique résume, sous beaucoup d'aspects, des idées exprimées par les deux auteurs dans d'autres ouvrages, parus pour la plupart en 1945 ou juste avant, auxquels ils font d'ailleurs allusion. C'est le cas, par exemple, de *Inventatorul iubirii [L'inventeur de l'amour]* de Gherasim Luca, recueil de prose oscillant comme d'habitude entre le manifeste et le poème, où le thème central était celui de l'amour transfigurateur, dans la perspective duquel « tout est à réinventer ». Ladite « position non-œdipienne de l'existence » y trouvait aussi un large espace, en tant que réplique à toutes les limites et contraintes sociales et biologiques de l'homme. Une frénésie similaire domine dans les autres récits de cet auteur, publiés en roumain ou en français, tels *Un lup văzut printr-o lupă [Un loup vu à travers une loupe]*, 1945) et *le Vampire pamf* (1945); aux questions théoriques courantes (l'opposition radicale, au nom du rêve, à la réalité oppressante, la réalisation d'un « inconscient collectif actif à l'état de veille », le débat autour de ce que Breton avait appelé « la situation surréaliste de l'objet ») s'ajoutent celles des poèmes en prose, témoignant d'une remarquable force inventive dans l'ordre d'un imaginaire « maldororien » : le protagoniste de ces poèmes emprunte le masque « satanique » du héros de Lautréamont, en affichant sa « grande, terrible passion pour le sacrilège », son goût du sarcasme et de l'invective. Le paysage qu'il traverse répond au « paysage dangereux » surréaliste où les images de cauchemar n'excluent pas le penchant au « merveilleux ». De ces osmose résulte une sorte de pamphlet truculent tournant vite au burlesque, tant Gherasim Luca aime la « pose » théâtrale, une rhétorique consciente, en fin de compte, de son caractère ludique.

Face aux positions exprimés dans *Dialectique de la dialectique*, les autres membres du groupe, Gellu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu, manifestent dans un premier temps, une assez vive réserve. Elle s'exprime d'abord dans la brochure collective *Critica mizeriei*, où, au nom du « permanent effort pour la libération de l'expression humaine sous toutes ses formes, libération qui ne saurait être conçue en dehors de la libération totale de l'homme », on accuse Gherasim Luca d'ignorer la lutte de classe et de s'éloigner du surréalisme au profit d'un mysticisme dont le « Non-Œdipe » serait l'expression la plus claire. Quelques mois plus tard (juin 1945), l'attaque sera reprise par Gellu Naum à son propre compte, dans *Inventatorii banderolei [Les Inventeurs de la banderole]*, virulent pamphlet publié en appendice à son recueil de prose et de théâtre surréaliste, *Teribilul interzis [Le temMe interdit]*. Il y dénonce « le caractère faussement dialectique, confusionniste et réactionnaire » du « non-œdipianisme », la séparation abusive entre « le rythme biographique et le rythme historique », l'interprétation erronée de *l'amour*, détaché de la « réalité incandescente du devenir ». De même, le rejet des « restes diurnes » de l'activité onirique, proposé par D. Trost dans sa *Vision dans le cristal* (Les éditions de l'Oubli, Bucarest, 1945) est qualifiée de « policisme onirique ».

Mais, à côté de cet aspect polémique, Gellu Naum - sans doute le grand poète du surréalisme roumain - développe une réflexion approfondie sur des thèmes obsédants de la pensée surréaliste, en des ouvrages comme *Medium* (imprimé en 1945, écrit en 1940-1941) et *Castelul orbilor [le Château des aveugles]*, 1946) ; livres de prose poétique, valorisant d'une manière personnelle ces thèmes, et en premier lieu celui du *hasard objectif* en tant que projection du désir. L'univers imaginaire de celui qui se prononçait pour « le refus total de toute autre réalité que celle du rêve, de toute autre vérité que celle de la vision » (*Medium*, Bucarest, 1945, p.34) se définit comme espace d'une « attente active », d'une extrême tension de l'esprit ouvert aux mystères du monde, dominé par « l'idée bouleversante que les fantômes peuvent être forcés à apparaître » et convaincu de « la médiumnité de tous ». Dans une telle perspective, le poète - qui avoue par ailleurs son mépris de la « littérature » et le désir de se « débarrasser de la poésie en faisant de la poésie » - va à la recherche d'une « connaissance complète, éruptive », dont il étudie les étapes, suivant la relation du désir et de l'objet: une « phase lente de cristallisation » et une « phase éruptive » finale. Sa démarche se définit par rapport au romantisme (des pages pénétrantes sont consacrées à Gérard de Nerval), à Lautréamont, à « ceux à jamais mécontents » - d'Héraclite à Hegel, Rimbaud, Jarry, Breton, etc. - son but essentiel étant de provoquer une nécessaire « crise de conscience ». C'est dans ce sens qu'il parlera aussi (dans *le Château des aveugles*) du langage poétique comme d'un « langage de la perturbation », d'une « hérésie capable de détruire les dogmes ». La richesse et la complexité de l'œuvre poétique de Gellu Naum confirme pleinement ces vœux.

L'activité fébrile du groupe surréaliste roumain est illustrée, surtout en 1946-1947, par la série assez abondante des « cahiers » *Infra-Noir*, imprimé en français par Gherasim Luca (*Amphitrite*), D. Trost (*le Même du même, le Plaisir de flotter*), Paul Păun (*les Esprits animaux, la Conspiration du silence*), Virgil Teodorescu (*Au lobe du sel, la Provocation*).

Entre temps, plusieurs expositions de peinture surréaliste eurent lieu à Bucarest (de Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost), accompagnées, dans le domaine de l'édition, par des écrits théoriques, tels *le Profil navigable* de D. Trost, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*, de Luca et Trost (1945) ou *l'Infra-Noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable* (1946) - catalogue-manifeste signé par tous les membres du groupe reconciliés. Leurs noms devaient se retrouver aussi réunis une dernière fois, sous un texte publié dans le catalogue de l'exposition surréaliste parisienne - *le Surréalisme en 1947* - sous le titre « Le sable nocturne ». Toujours en 1947, ils avaient fait imprimer à Bucarest, en français, un *Eloge de Malombra*, suite de belles variations sur le thème du « magnétisme de l'amour éternel ».

Pendant plus d'une décennie - depuis le *Voyageur incendiaire* de Gellu Naum en 1936 jusqu'à 1947 - cette seconde vague du surréalisme roumain a fait preuve de vitalité aussi bien sur le plan des débats théoriques que sur celui

de la pratique créatrice. Des livres comme ceux, déjà cités, de Gellu Naum et de Gherasim Luca, ainsi que les poésies de Virgil Teodorescu (*Butelia de Leyda [la Bouteille de Leyde]* et *Blănurile oceanelor [Les fourrures des océans]*, 1945) ou Paul Păun (*Marea palidă [La mer pâle]*, 1945), quasi inconnues par les chercheurs du mouvement surréaliste international, font partie, à coup sûr, d'une bibliothèque représentative du surréalisme européen.

La dissolution du groupe surréaliste en 1947 n'a pas marqué pour autant la fin de la *poésie* de souche surréaliste en Roumanie. Si un Gherasim Luca, établi à Paris, est devenu écrivain français, d'autres poètes comme Virgil Teodorescu (mort en 1986) et Gellu Naum ont retrouvé, après les hésitations de l'époque proletculiste des années 50, leurs premiers outils. Les livres tout à fait remarquables publiés par ce dernier à partir de 1968 (*Athanor*, 1968; *Copacul animal [L'arbre animal]*, 1971 ; *Tatăl meu obosit [Mon père fatigué]*, 1972; *Descrierea turnului [Description de la tour]*, 1975 ; *Partea cealalta [L'autre côté]*, 1980 ; Je« rroman »*Zenobia*, 1985) témoignent de la fidélité aux grandes lignes du surréalisme classique.

Que les acquis de ce mouvement restent encore productifs le prouve, à divers degrés, l'évolution de la poésie roumaine des années 70 et 80, pour laquelle le « dialogue » avec les prédécesseurs avant-gardistes s'avère toujours profitable.

Université de Cluj-Napoca
Roumanie

LES TROIS RENDEZ-VOUS MANQUÉS DU SURRÉALISME ET DE LA HOLLANDE 1930-1938

José VOVELLE

L'étude de la diffusion et des échos du surréalisme à l'étranger impose à l'historien d'art le respect de critères objectifs tels que l'appellation explicite et l'authenticité reconnue des événements et des œuvres qu'il prend en compte. Cela implique évidemment qu'il considère le surréalisme comme un phénomène délimité dans le temps – **Le** processus conquérant de l'internationalisation dans les années trente n'est-il pas là pour en témoigner? – avec des règles du jeu, changeantes peut-être au gré des mises à l'épreuve politiques et des mutations culturelles, mais impératives. Ce point de vue est conforme à la position même de Breton dont l'intransigeance est au service de la primauté de l'idéologie. En 1935, il réclame formellement pour les œuvres surréalistes des critères et des marques de reconnaissance rendus nécessaires par l'internationalisation du mouvement. Il peut dire à la fois « nous nous proposons de donner un tour beaucoup plus actif à l'objectivation et à l'internationalisation des idées surréalistes » et mettre en garde contre « le plus grand danger qui menace peut-être actuellement le surréalisme et qui est qu'à la faveur de sa diffusion mondiale, brusquement très rapide, le mot ayant malgré nous fait fortune beaucoup plus vite que l'idée, toutes sortes de productions plus ou moins discutables tendent à se couvrir de son étiquette... 1 » Les scrupules de l'historien se trouvent confortés par la caution de Breton et c'est heureux car l'approche alternative d'une telle exigence évoque un surréalisme spontané et intemporel dont l'émergence pourrait bien remonter à la préhistoire et dont la permanence autorise une reconnaissance subjective: il devient possible dans ces conditions de prendre en compte jusqu'aux contestations du surréalisme, telle le mouvement Cobra, de réhabiliter « en marge » des personnalités dont le

rapport avec le surréalisme a été incertain ou conflictuel, ou même de reconnaître dans les plus récentes générations d'artistes et de créateurs la marque d'un état d'esprit authentique. Quiconque adhère à cette commode interprétation anhistorique court le risque de voir ses choix d'élection contrariés par d'autres lectures personnelles sinon par la vulgate des textes bretonniers ; de telles incertitudes se sont manifestées avant même la mort de Breton, la plus exemplaire étant la controverse entre Edouard Jaguer et José Pierre sur la filiation surréaliste du Pop-art.

Dans une étude exhaustive sur les échos du surréalisme dans les pays néerlandophones², nous avons souscrit à cette prudence « historiciste » qui oblige à recourir à des données peu discutables telles que les rapports que chacun a pu établir avec le groupe de Breton ou le caractère collectif d'entreprises qui se sont placées sous son égide. Nous en dégageons, pour les rapprocher, trois épisodes - trois expositions - également caractérisés par l'étiquette surréaliste et par la participation d'un groupe d'artistes. Ce choix d'indices symptomatiques n'exclut pas que nous ayons posé par ailleurs d'autres conclusions, concernant par exemple le caractère des œuvres des artistes présentés. Limitant notre propos, nous n'ambitionnons pas non plus de fournir ici, comme d'autres ont pu le faire, des interprétations au manque flagrant de réceptivité du domaine néerlandais, qui mettraient en avant des spécificités culturelles ou idéologiques, une imperméabilité linguistique, voire la concurrence victorieuse d'une tendance réaliste magique voisine dans la forme... C'est donc au premier niveau d'objectivation qu'il faut comprendre notre démonstration, privilégiant dans leur volonté signalisatrice les expositions collectives, quitte à en reconnaître l'échec. Les trois événements que nous rapportons interviennent dans ces années trente qui représentent la phase ascendante de l'internationalisation du surréalisme et que nous nous refusons à comparer à des manifestations plus récentes qui sont déjà du domaine de la commémoration.

La première tentative d'introduction collective d'artistes regroupés sous l'appellation surréaliste en Hollande intervient en 1930, à l'initiative d'une association, les *Onafhankelijken* (les Indépendants), qui expose une ou deux fois par an au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam et invite souvent des étrangers, isolément ou en groupe. Ainsi l'année précédente a-t-elle été marquée par une présentation mémorable de peintres allemands qui correspond à la deuxième et dernière affirmation de la tendance de la *Neue Sachlichkeit* et à sa seule apparition à l'étranger. Son succès devait beaucoup à la sélection opérée par le critique d'art K. Niehaus et sera pour quelque chose dans le développement d'une expression originale de l'art réaliste hollandais des années trente.

L'exposition qui se tient du 10 mai au 9 juin 1930³ annonce comme invités des « surréalistes français et belges » qu'elle présente simultanément à un autre groupe « le Nu » et à quelques invités isolés travaillant à Paris dont on précise qu'ils ne sont pas surréalistes (Campigli, V. Prax, Zadkine, etc.). La mise en vedette est d'autant plus évidente qu'elle est complétée par « une riche

documentation de livres et documents surréalistes» (signalée par la presse, la présentation de *l'Histoire naturelle* d'Ernst compense l'absence de l'artiste sur les cimaises) et que la dernière page du catalogue comporte une publicité pour la librairie Jozé (*sic*) Corti : « toute la littérature et les publications concernant le mouvement surréaliste ». Cette manifestation n'est mentionnée dans aucune des mises au point sur la peinture surréaliste ni dans les bibliographies exhaustives des participants (comme celles de De Chirico, Magritte ou Picabia...). Il est vrai qu'il n'y a pratiquement pas encore eu d'accrochages collectifs sous l'étiquette surréaliste à l'étranger, alors que la pratique s'en développe en France, depuis la première exposition chez Pierre Loeb (1925), relayée par d'autres galeries (la Galerie surréaliste, le Sacre du printemps et la Galerie Goemans). Hors des frontières, on ne peut mentionner que celle de la Kunsthau de Zurich, qui se tient quelques mois avant à Amsterdam et doit sa présentation à Desnos, à la veille de son exclusion du groupe. Intitulée *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastiek* a-t-elle pu servir de modèle aux organisateurs des Onafhankelijken ? Certes onze des dix-huit peintres que ces derniers ont retenus, sinon exposés, sont déjà dans la liste de Zurich, mais il manque à Amsterdam Arp et Klee (les plus « abstraits » ou les plus « suisses » des participants ?) tandis que les nouveaux venus sont des artistes figuratifs plus marginaux. On fait crédit aux indications du catalogue qui attribue l'initiative de la sélection aux commissaires Harmen Meurs et Henk Henriët. Le premier d'entre eux est un peintre réaliste estimable, membre depuis 1919 de l'association qu'il préside de 1929 à 1932 (année où il associe à l'exposition jubilaire De Chirico, Dali, Ernst et Picabia). En 1933, en invitant des réprouvés politiques berlinois, il va avoir ses premiers démêlés avec ses collègues des Onafhankelijken et, deux ans plus tard, il sera lui-même victime de la censure en proposant une toile antinazie, écartée pour son message politique tandis que le surréaliste d'Utrecht Moesman se voit sanctionné pour pornographie. Son associé dans l'entreprise de 1930, Henriët est lui aussi un progressiste qui va faire partie comme Meurs du groupement d'artistes antifascistes BKVK et qui disparaîtra pour faits de guerre. Comme en témoignent ses paysages et ses scènes de genre provençaux, Meurs est à la fois francophone et francophile et le séjour qu'il effectue dans la région parisienne à la fin des années vingt peut rendre compte de sa bonne connaissance des galeries. Après bien des recherches, nous avons retrouvé la trace des archives des Onafhankelijken : quelques cartonnages dans un réduit d'une vieille maison près du Zeedijk. A défaut d'indications sur les contacts éventuels des organisateurs avec les Parisiens, elles nous ont livré la revue de presse des journaux hollandais autour de l'exposition ; une vingtaine de coupures, annonces ou articles d'analyse, s'accordent dans l'ensemble sur une appréciation assez péjorative de la peinture surréaliste telle qu'elle est présentée, qualifiée au mieux de littéraire, au pire d'infantile ou de dégoûtante. Un seul commentateur parle de Breton et personne ne semble remettre en cause le choix des artistes ni même en connaître d'autres. Un entrefilet annonçait, peu avant le vernissage, « à l'occasion de l'exposition une conférence sur le surréalisme sera

prononcée par un des promoteurs du groupe français », on n'évoque plus par la suite que l'allocution d'ouverture de Meurs...

L'impression d'un demi-fiasco résultant de l'absence de contacts directs entre ce dernier et Breton se confirme dans l'analyse de ce qui nous est proposé comme un « groupe français ». Cinq des artistes invités (Dali, Duchamp, Ernst, Man Ray, Tanguy, qui figuraient à Zurich) sont mentionnés au catalogue avec la précision «œuvres promises mais non envoyées» ! Nous mettons cette défaillance en rapport probable avec celle de la Galerie Gœmans car ce dernier qui exposait les artistes en question et en faisait la publicité dans *la Révolution surréaliste* interrompt ses activités en avril 1930 dans des conditions sur lesquelles nous reviendrons. Si l'on admet que cet interlocuteur privilégié des organisateurs leur fait faux bond on peut établir qu'ils ont traité directement avec d'autres galeries pour obtenir les œuvres des artistes représentés en rappelant que ces derniers ont signé des contrats avec trois marchands, Rosenberg (Chirico, Picabia, Rendon, Survage et Viollier), Loeb (Miro, Giacometti) et Kahnweiler (Masson et Roux). Parmi les exposants réels, Miro est le seul surréaliste irréfutable du moment car De Chirico, Masson et Picabia sont en froid avec Breton, et Giacometti, proche à l'origine du cercle de Bataille, ne va se rapprocher du groupe qu'à la suite de son exposition avec Arp et Miro à la Galerie Pierre (1930). Pour compenser l'absence des ténors, des artistes mineurs ou marginaux apparaissent (Rendon, Roux, Savitry, Survage, Paule Vezelay et Viollier), ce qu'on peut interpréter par l'insistance des directeurs de galeries à placer leurs poulains compatibles avec l'appellation. Savitry malgré tout, qui échappe à ces patronnages, compte en 1930 comme un surréaliste à part entière: il vient de faire l'année précédente une première et dernière exposition, inspirée par l'œuvre de Lautréamont; ami de Crevel, Desnos et Prévert, il a bénéficié d'une préface d'Aragon et Breton a donné le signal du succès en achetant *l'Eclairage au gaz arrive dans les ruines*. Proche de Masson, Roux se confirmera en marge du surréalisme: il figure dans la revue de Bataille *Documents*, dans *Minotaure*, et son œuvre a été célébrée par Vitrac et Limbour. Viollier qui, en 1929, charmait L. Rosenberg en mêlant dans les arbres des nids d'oiseaux avec la Vénus de Milo, retrouve après Amsterdam le label surréaliste chez J. Levy (1932) et plus officiellement aux Surindépendants de 1933 à Paris, sur invitation d'Eluard, sous la rubrique des apparentés. En ce qui concerne Survage, dont l'œuvre a été souvent rapprochée dans ces années-là du surréalisme, il participera à l'exposition du Wadsworth Atheneum à Hartford (1931), répertoriée dans les histoires de la peinture surréaliste parce que le catalogue comporte un extrait de *Poisson soluble*. Si Rendon ne doit sa présence qu'à Rosenberg, celle de Paule Vezelay s'explique par son amitié du moment avec Masson dont elle subit l'influence, même si elle doit évoluer vers l'abstraction (encore que son exposition personnelle de 1930 ait été préfacée par un Desnos en rupture avec Breton après *Un cadavre*). L'Allemand Schmid, travaillant à Paris, qui complète la liste n'a peut-être pour seul titre que d'avoir figuré à l'exposition *Neue Sachlichkeit* de l'année précédente... A une époque où

l'appellation surréaliste n'est pas rigoureusement contrôlée, il est significatif de retrouver au même moment les noms de Vezelay et Viollier dans le compte rendu que donne Seuphor du deuxième Salon des Surindépendants (*Cercle et Carré*, juin 1930) parmi les tenants de ce « vaste mouvement réactionnaire qui s'appelle "surréalisme" ».

La présentation d'un « groupe belge » apporte d'autres arguments pour confirmer que les organisateurs d'Amsterdam ont traité directement avec les directeurs de galeries, car elle évoque l'artifice d'un rapprochement imputable à P.G. van Hecke à la fois propriétaire de la Galerie l'Epoque, associé à celle du Centaure et directeur de la revue *Variétés*. Il a été aidé dans la circonstance par un membre du groupe bruxellois, E.L.T. Mesens, qui l'épaule efficacement dans toutes ses activités, en amitié avec sa femme, la couturière Norine. Mesens ne sera chargé qu'en 1931 du secrétariat du Palais des Beaux-Arts, où il mettra en place pour Van Hecke l'exposition *L'Art vivant en Europe*; il paraît donc vraisemblable que les contacts se soient établis avec les deux galeries, l'Epoque et le Centaure. Les trois artistes réunis sous l'étiquette « Groupe belge » y ont eu des expositions personnelles dans les années précédentes, Magritte en 1927 au Centaure et en 1928 à l'Epoque, Mambour en 1928 au Centaure et Eemans à l'Epoque la même année (Magritte et Mambour restent sous contrat avec le Centaure jusqu'à sa faillite en 1932), la revue *Variétés* reproduit leurs tableaux et leurs dessins en 1929. Chacun d'eux est représenté par trois toiles à Amsterdam et celles qu'on peut dater, voire identifier, sont de 1927 ou 1928 et ont été exposées dans l'une des deux galeries mentionnées⁵. Tout cela confirme l'impression que le choix et le rapprochement sont l'œuvre de Van Hecke et Mesens, surtout si l'on tient compte que Mambour a définitivement pris congé du surréalisme avec son exposition provocante des *Euréliés* en 1929, et que la rupture irrémédiable de Eemans avec le groupe surréaliste de Bruxelles intervient au début de 1930. Dans leur évolution ultérieure ni Mambour ni Eemans ne donneront des gages de fidélité idéologique à l'esprit du surréalisme et leurs activités collaborationnistes ont valu à l'un et à l'autre quelques années de prison après la guerre. Si le biographe de Mambour⁶ ignore sa participation à l'exposition d'Amsterdam, celui de Eemans⁷ prétend malignement que son peintre était le mieux coté au catalogue (en fait les Mambour sont proposés aux prix les plus élevés...). On dira à la décharge du plus médiocre des exposants que les tableaux de Magritte sont de la veine ingrate et bâclée de sa période parisienne, par exemple *Campagne*, ou *la Maladie des planchers* qui insère dans une matière incertaine deux surfaces intitulées « planches » et « ciel ».

En somme le rapprochement de circonstance d'Amsterdam n'a rien à voir avec un quelconque choix du groupe surréaliste de Bruxelles non plus d'ailleurs qu'avec celui des Parisiens. On sait d'après les lettres de Breton divulguées par Mariën que les Belges sont sous surveillance et, c'est surtout Van Hecke qui est visé dans ses maladroites de présentation malgré le bon accueil de son numéro spécial de *Variétés*, « Le surréalisme en 1929 » ; en décembre de la même année Breton demande à Nougé de représenter à Mesens... « le péril que nous font

encore courir certaines promiscuités désolantes » ». Cette intransigeance repose le problème des choix du « groupe français » par les organisateurs d'Amsterdam, dans la mesure où ils ont été trahis par la défaillance de Goemans, transfuge du groupe bruxellois, dont la fermeture de la galerie tient à des raisons conjoncturelles et sentimentales (son commanditaire hollandais 9 a pris sa place auprès de sa compagne Yvonne Bernard). Goemans condamné publiquement par Breton et son groupe pour cette désertion 10, couvert de reproches par Nougé pour la même raison 10, prend ses distances avec tout le monde 11 pour rejoindre bientôt Eemans dans les spéculations de la revue *Hermès*. Faut-il s'étonner dans ces conditions que les peintres de la Galerie Goemans aient manqué à l'appel des Onafhankelijken ? Mais le groupe français n'était pas lui-même dans les meilleures conditions pour sélectionner et promouvoir ses artistes à l'étranger au moment où Breton rappelle à Goemans « la période embarrassée et absurde que nous vivons 11 » et « ... la grande quantité de fil à retordre de toutes les couleurs que nous avons eu ces derniers temps 11 », ce qui recouvre tout à la fois les tirs croisés du *Second Mani/este*, du tract *Un Cadavre* et l'exclusion de personnalités comme Desnos, Soupault, Vitrac, Artaud et Masson. Un tel concours de circonstances fournit bien des excuses aux organisateurs d'Amsterdam dont l'intérêt sympathique est mal récompensé par les résultats douteux d'une entreprise dont on peut, à la limite, se demander si Breton en a été informé...

Le deuxième épisode significatif des rapports de la Hollande avec le surréalisme met en scène un ensemble d'artistes d'Utrecht qu'on aurait scrupule à désigner comme un groupe si eux-mêmes, dans cette circonstance particulière, n'en avaient sous-entendu l'existence. Il s'agit d'un rapprochement, sinon éphémère du moins lourd de dissensions potentielles, qui s'est ébauché dès 1929; ce que nous avons proposé, pour éviter toute critique, de désigner comme la « nébuleuse d'Utrecht », trouve son lieu d'origine dans la petite école de dessin d'un honnête pédagogue transfuge de De Stijl, Van Leusden, qui se laisse entraîner par des élèves imaginatifs vers une expérience de surréalisme figuratif. Le ferment de cette reconversion apparaît à travers le personnage de Wagenaar, un des élèves, qui ouvre à Utrecht la boutique *Nord*, une librairie-galerie où il rassemble la documentation récoltée à Paris. Le plus doué des artistes de cette « nébuleuse », J.J. Moesman (1909-1988), va se faire connaître et censurer durablement, comme nous l'avons signalé, par des toiles scandaleuses présentées aux Onafhankelijken en 1933 et 1934. Ce ne sont pas les seuls participants du groupe, on citerait à côté d'eux Wijmans, un étonnant « bureaucrate moyen » auteur de quelques toiles qui approchent la perfection du modèle dalinien et Van't'Net, sorti de l'orphelinat d'Utrecht, pupille de Sandberg, auteur lui aussi d'un petit nombre de tableaux de haute inspiration surréaliste dans la période précédant son séjour parisien (où la découverte de Cézanne et des maîtres modernes le réoriente définitivement). Pour l'entreprise qui nous intéresse Van't'Net n'est pas concerné puisque, reçu à l'Académie des

Beaux-Arts d'Amsterdam, il s'éloigne de ses amis dès 1932. Nous avons développé ailleurs ¹² les indices d'une reconnaissance du caractère surréaliste des travaux des uns et des autres par deux transfuges de l'émigration allemande, le D' Lewandowski pour Moesman et Wagenaar (1933), et Cordan pour Van Leusden (1935).

La manifestation qui témoigne de leur activité collective n'a laissé de trace dans aucune chronique du surréalisme en France. Cette « exposition de la Grande Masse... semble avoir échappé entièrement à l'attention des surréalistes français », si l'on en croit H. de Vries ¹³, le fondateur en 1961 d'un Bureau de recherches surréalistes à Amsterdam, affirmation confirmée sans précision par son émule Vancrevel : « Cette seule tentative de Willem Wagenaar d'entrer en contact avec André Breton et le groupe surréaliste... a échoué, une fois encore par les difficultés de communication ¹⁴. » Lorsque nous avons rencontré Wagenaar en 1983, il n'a pu nous renseigner davantage; il se rappelait seulement qu'il « avait signalé ces entreprises aux surréalistes parisiens » en ajoutant: « les contacts (ont existé) surtout via quelques galeries qui (exposaient) les œuvres des peintres surréalistes... » Ce n'est que par hasard, ou par surprise, que nous avons entrevu, lors d'un entretien avec Moesman en 1979, un dossier qu'il avait constitué sur cet épisode et qu'il ne tenait peut-être plus à faire connaître, après sa brouille avec Van Leusden, comme un indice de son appartenance à une collectivité.

En tout cas, l'exposition s'est faite à l'initiative de Wagenaar dont le nom apparaît seul « pour des raisons obscures », dit le journaliste et essayiste Juffermans ¹⁵ sur le carton d'invitation, et elle annonce des « surréalistes hollandais ». Notons qu'elle n'a pas laissé plus de traces du côté hollandais qu'en France, puisque les monographies et les catalogues d'expositions rétrospectives l'ignorent ou presque; cela vaut pour Van Leusden ou Wijmans et pour la monographie de 1971 sur Moesman qui la signale seulement en annexe. Nous avons eu des difficultés pour trouver à Paris des marques de son existence. Elle se tenait en effet dans une galerie créée en mai 1933 et dépendant de la Grande Masse (Association des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts) dont les archives nous ont été signalées comme « détruites en 1968 ». Il semble bien que la galerie n'ait eu dans cette période de crise qu'une vie éphémère de moins d'un an et l'accrochage des Hollandais précède de peu sa fermeture. Le bulletin de l'association n'en fait pas mention. On le comprend d'autant mieux que cette entreprise conçue pour éponger des dettes a été en l'occurrence une mauvaise affaire. Un document du dossier Moesman, une lettre du consul général de Hollande à Paris, réclame en novembre à Wagenaar le solde (la moitié) du loyer de la salle qui n'a pas été réglé, dans la mesure où aucune toile n'a été vendue... D'après le témoignage des deux artistes, Wagenaar s'est occupé seul des problèmes matériels et Moesman nous a dit qu'il n'aurait même pas imaginé se déplacer pour la voir. L'exposition s'est tenue du 3 au 15 juillet 1933 dans le local du 10 bis de la rue de la Seine et quarante-deux tableaux y figuraient. Outre le carton d'invitation, un catalogue, double feuille ronéotée, en donnait

les titres en français. Il y avait cinq exposants, Wagenaar avec seize œuvres (dont quelques aquarelles), Van Leusden avec quatorze, Moesman avec dix, Wijmans et Terpstra avec une seule. Si l'on se rappelle que la monographie de Moesman répertorie dix-sept titres jusqu'en 1933 compris, et que nous en avons décompté une vingtaine pour Van Leusden entre 1930 et 1933, on se rend compte qu'il s'agissait d'une mobilisation générale. La présence de Terpstra est un geste symbolique: il s'agissait d'un pensionnaire de l'asile d'aliénés Willem Arntsz (situé dans la même rue que l'orphelinat de Van't'Net, l'actuel Musée centraL) le peintre, d'après Juffermans, « des représentations les plus folles et qui fut admiré et choyé par les autres" ». Il semble avoir laissé une impression durable à Moesman pour qui il représentait une des rares personnes qu'il enviait « pour ses facilités à bien manger et boire, à obtenir des toiles de l'asile et avoir des ennuis seulement quand on bat les femmes de ménage...¹⁶ ». Cela en conformité avec les conceptions du *Surréalisme et la Peinture* de Breton et de la nécessité du recours à « l'œil... à l'état sauvage ».

La manifestation n'est pas totalement passée inaperçue dans la presse parisienne de juillet 1933, encore que seule parmi les revues spécialisées *Beaux-Arts* lui consacre à la date du 14 et sous la signature de G.J. Gros un paragraphe d'exécution rapide, sans trop d'humour. L'exposition y est placée sous le signe du surréalisme« comme on l'entend dans leur pays ». Si Wagenaar se voit contesté dans sa manière de peindre, si Terpstra et Wijmans sont considérés comme non surréalistes, Van Leusden et Moesman s'en sortent à peine moins mal. On prétend que leur inspiration est moins poétique que celle « dont se sont servis nos imagiers du cauchemar et du rêve », même si, « à l'encontre de M. Wagenaar, ils ont une bonne précision pour peindre les intestins, le cœur, le foie, la rate et le gésier des victimes de leur pensée. Et tant de triperie par ces chaleurs... ».

On se prend à penser que Breton et ses amis auraient pu être attirés par une telle description si seulement ils en avaient eu connaissance, et cette incertitude est peut-être moins anecdotique qu'il ne semble. Il est peu probable en tout cas qu'ils aient ignoré l'article louangeur (malgré son affirmation provocante « la peinture de Dali est réactionnaire») paru dans la même revue quinze jours auparavant à l'occasion de l'exposition du « prince de l'intelligence catalane» chez P. Colle.

Pour apprécier l'évidence d'un rendez-vous manqué il faut replacer dans leur contexte les activités et les positions du groupe parisien en 1933. Il a beaucoup œuvré pour la mise en valeur de ses peintres: outre l'exposition Dali, on peut rappeler, au début juin, dans la même galerie l'exposition surréaliste et, à l'automne, la décision d'une participation collective au salon des Surindépendants qui met en vedette à côté de Arp, Dali, Ernst, Giacometti, Valentine Hugo, Magritte, Miro, Man Ray et Tanguy, une nouvelle venue Meret Oppenheim et un invité d'honneur, Kandinsky. Les urgences de la politique ont mis les surréalistes à l'épreuve au début de l'année: en juin, au moment où s'ouvre le Congrès antifasciste de la salle Pleyel (qui aura son deuxième épisode

à Amsterdam l'année suivante) leur rupture avec l'A.E.A.R. est consommée, et cette mise en vacances du surréalisme au service de la révolution dans le sillage du communisme, pour lequel Breton, Crevel et Eluard s'étaient dépensés en conférences en février et mars, correspond aussi à un changement d'investissement dans le domaine éditorial. Le dernier numéro du *5.A.5.D.L.R.* va sortir en juillet et déjà les deux acteurs les plus motivés du groupe, Breton et Eluard, prospectent pour le premier numéro de *Minotaure* (décembre 1933). La dernière hypothèse envisageable pourrait être que les surréalistes parisiens ont ignoré l'entreprise des Hollandais parce qu'ils ont quitté Paris l'été. Pourquoi pas? Man Ray et Duchamp sont bien à Cadaquès et Picasso à Cannes... Les lettres d'Eduard assurent du contraire en rappelant la privation de vacances dont lui-même et Breton, compagnons d'infortune, se plaignent amèrement d'abord auprès de Valentine Hugo¹⁷ (dont la rupture avec Breton date de l'été précédent) et encore plus explicitement auprès de Char (« les vacances m'ont passé sous le nez¹⁸ »). A Gala enfin, Eluard donne une explication (« ma mère... me laisse ici tout l'été et sans un sou¹⁹ ») de cette punition qui leur permet en compensation de travailler pour Skira. Le microcosme d'Utrecht s'est déplacé en vain, Breton et Eluard pourtant à Paris n'ont sans doute pas visité l'exposition de la Grande Masse.

Si nous voulions nous persuader que les œuvres des surréalistes hollandais n'ont pas laissé de traces dans les mémoires nous n'aurions qu'à évoquer le tract de 1937 *Lettre ouverte à Monsieur Camille Chautemps* que les surréalistes parisiens signent à côté d'autres groupes. Il s'agit de protester contre l'organisation de l'exposition *Art International Indépendant* au Jeu de Paume et lorsque le texte regrette, par exemple, l'oubli de Sima pour la Tchécoslovaquie, de Brauner pour la Roumanie, il ne s'agit pour la Hollande que de Van der Leek et Van Doesburg. La même année, *Minotaure* présente la photo évocatrice des couvertures de revues et de publications surréalistes à travers le monde et l'une d'elles qui correspond à *l'Essai over het surrealisme met een beschouwing over het werk van Willem Van Leusden* par Cordan (1935) n'est pas identifiée dans la légende²⁰.

Le troisième rendez-vous manqué du surréalisme et de la Hollande est d'autant plus ambigu qu'il présente à première vue toutes les apparences du succès. Il s'agit de *l'Exposition Internationale du Surréalisme* qui se tient du 3 juin au 1^{er} août 1938 à la galerie Robert à Amsterdam et se déplace du 10 au 30 septembre au Koninklijk Kunstzaal de La Haye. Pourquoi a-t-elle été oubliée ou censurée par Breton dans l'énumération des manifestations internationales qu'il présente en 1959 dans son introduction à l'exposition E.R.O.S.? L'explication qu'on a pu avancer - Amsterdam serait une « version réduite » itinérante de l'exposition de la galerie Beaux-Arts qui s'est tenue du 17 janvier au 22 février de la même année à Paris²¹ - n'est pas pleinement satisfaisante. Le comité d'organisation est différent: à Paris, le « générateur arbitre » Duchamp est assisté des « organisateurs » Breton et Eluard ; à Amsterdam,

trois organisateurs sont mentionnés, Breton, Eluard et Hugnet, l'équipe étant complétée pour l'Angleterre par Penrose, pour la Belgique par Mesens, pour la Hollande par Kristians Tonny. Même si quatorze pays sont représentés, on découvre que les pièces exposées ne sont pas exactement une sélection des deux cent vingt-huit présentées à Paris. Delvaux figure sans doute avec les deux mêmes *Propositions diurnes* (1937, coll. Mesens), mais Carrington expose à Amsterdam deux toiles différentes et les seize œuvres qui représentaient le surréalisme scandinave en France sont absentes. L'idée des mannequins est reprise dans une version pauvre, ils ne sont que deux ou trois et leurs auteurs Hugnet et Tonny se désignent à travers eux comme les principaux artisans de l'aménagement de la galerie. La mise en scène ne pouvait être identique, si l'on se rappelle le luxe de trouvailles qui accompagnent l'exposition de la galerie Beaux-Arts (sacs de charbon au plafond, taxi pluvieux, danse hystérique, etc.). Un article paru récemment dans une revue néerlandaise ²² conteste certaines de nos interprétations en s'appuyant sur des photographies inédites du vernissage. Nous concédons volontiers à son auteur que celui-ci n'a été ni plus ni moins mondain que l'ouverture de l'exposition de la galerie Beaux-Arts, qui avait déplacé le Tout-Paris... Mais à Paris au moins on se retrouvait dans le noir et les images d'Amsterdam sont beaucoup plus conformistes. Deux photos du même article sont interprétées comme le témoignage d'une « action surréaliste » qui se déroulerait autour d'un panneau rapprochant bizarrement le collage de Stirsky *la Mariée* et un trophée de cervidé du Sud-Est asiatique. Tonny, qui tient une bouteille en forme de jambe, participe à l'événement ainsi qu'un personnage identifié comme Seligmann qu'un comparse coiffe d'un coup de poing américain. Ignorant l'argument de la scène, on l'appréhende comme plus mineure que les démonstrations de Paris. Pour nous, le renseignement important tient dans la présence de Seligmann. On sait par Hugnet le rôle que ce nouveau venu du surréalisme, transfuge d'Abstraction-Création, a joué dans les contacts entre Breton et Wildenstein, directeur de la galerie Beaux-Arts et oncle de sa femme A. Paraf. D'après cet indice, si il y a une continuité (avec certaines modifications) entre les expositions de Paris et d'Amsterdam, on la pressent davantage dans les rapports des directeurs de galeries que dans la poursuite de l'entreprise surréaliste.

Dans ses documents d'accompagnement, l'exposition d'Amsterdam se conforme à un modèle imposé dans les années antérieures: doublant une liste d'œuvres rédigée en français, une plaquette de vingt-huit pages intitulée *Surrealistische Schilderkunst* propose un texte de Hugnet traduit en néerlandais, illustré par trente-deux reproductions et un dessin de Ernst en couverture. Une définition est formulée en français: «Le surréalisme n'est pas une école littéraire ou artistique. C'est un état d'esprit. A notre époque, seule l'imagination peut rendre aux hommes menacés le sentiment d'être libres. Et à la question que vous nous posez si souvent devant leurs objets et leurs tableaux : "qu'est-ce que cela représente ?", les surréalistes répondent: "celui qui l'a fait". » On ne pouvait pas s'attendre à la publication d'un *Bulletin International*

tel que ceux qui ont accompagné les principales manifestations surréalistes à l'étranger dans les années trente, cela aurait impliqué la participation d'un groupe national. C'est bien là le point qui choque: qu'on puisse considérer cette exposition internationale comme un article d'importation du fait de l'absence de productions locales. Une lettre d'Hugnet au directeur de la galerie Robert, A. Kristians, le père de Tonny, précise (3 mai 1938) : « A propos des surréalistes hollandais, je ne pense pas qu'il soit utile de les faire figurer à cette exposition. Il y a déjà beaucoup d'exposants: seize pays sont représentés. Tonny représentera la Hollande. Les surréalistes hollandais, s'ils existent, ne se sont jamais manifestés auprès de nous; il faut se méfier de la confusion ²¹. » On peut se demander qui Hugnet révoque à cette occasion. Les surréalistes d'Utrecht? H. de Vries nous a écrit (1973): «Moesman, Wagenaar ni Van Leusden n'étaient invités; selon toute probabilité Tonny n'avait jamais eu connaissance de leur existence », appréciation que Vancrevel reprend la même année dans *Phases*. On ne peut faire grief au parisien Tonny ou à son père d'avoir méconnu les surréalistes d'Utrecht compte tenu de quelques évidences chronologiques: en 1938 Moesman a cessé toute activité artistique publique, Wagenaar a quitté la Hollande pour tenter sa chance à Paris et à Tanger, et Van't'Net est lui aussi à Paris depuis 1937. Reste le cas de Van Leusden dont la carrière antérieure (ses liens avec le néo-plasticisme) rendent possible qu'il ait été connu de Kristians mais qui traverse lui aussi un moment stérile. Il est donc trop tard pour la « nébuleuse » d'Utrecht dispersée et désenchantée. Les biographes de Tonny, Vancrevel et F. de Jong, qui ont publié le fragment de lettre d'Hugnet l'interprètent comme « un refus poli mais formel des surréalistes de Paris par l'intermédiaire de Hugnet ²¹ ». Cette affirmation est discutable dans la mesure où elle repose sur deux incertitudes: Hugnet est-il le mandant du groupe parisien et d'abord de Breton, est-il même qualifié pour désigner Tonny comme représentant du surréalisme en Hollande ?

La première question trouve une réponse dans la chronologie des préparatifs de l'exposition Robert. Tout le monde s'accorde pour reconnaître Hugnet à son origine et lui-même nous l'a confirmé; il a dû avoir l'accord de principe de Breton pour cette exposition, annoncée sur la couverture du catalogue hollandais pour le printemps, mais le rôle de ce dernier n'a pu être qu'insignifiant puisqu'il part pour le Mexique le 8 avril 1938. Le troisième organisateur, Eluard, n'est averti qu'assez tard puisque, dans une lettre adressée à Man Ray le 13 avril, il écrit encore: «J'apprends qu'il y aura bientôt une exposition surréaliste à Amsterdam. Ne prête aucun de mes tableaux car je ne veux plus prêter de tableaux si l'on ne me garantit pas au moins un achat ²⁴. » Cela recoupe l'indication des biographes de Tonny pour lesquels l'exposition a été mise sur pied tambour battant en un mois et demi, et qui précisent que «l'organisation retombait sur Hugnet, le travail surtout sur A. Kristians ²¹ », (Marcel Jean nous a dernièrement livré un souvenir à propos d'Hugnet ²⁵, qui, évoquant son intervention dans les préparatifs, se plaignait d'avoir dû tout changer d'un accrochage «absolument ridicule»: «Ça ressemblait à un

rendez-vous de chasse »). Tonny ne rentre pas avant la fin de février 1938 d'un voyage d'un an au Mexique et aux Etats-Unis. Hugnet doit avoir attendu son retour à Paris, postérieur à la clôture de l'exposition de la galerie Beaux-Arts, pour concrétiser son projet, et rien n'indique que Tonny ait reçu l'aval direct de Breton. Hugnet qui avait déjà eu des responsabilités d'organisateur d'expositions surréalistes à Londres et à New York en 1936, a donc profité pour la circonstance de son amitié avec cet artiste hollandais, Tonny, dont les parents installés en France après la première guerre et revenus à Amsterdam en 1929 viennent d'ouvrir la galerie Robert depuis quelques mois. La carrière de leur fils (1907-1977) est surtout parisienne même si c'est un grand voyageur. Génie précoce, il a participé comme par accident à la première exposition surréaliste, à la galerie Pierre (1925), sans doute introduit par Pascin qui l'influence beaucoup alors; il n'est mentionné qu'au verso de la couverture du catalogue pour ses dessins, sur le même pied que le mythique Dédé Sunbeam, et il n'est pas évoqué dans le texte poétique d'introduction que Breton et Desnos articulent autour des titres des tableaux présentés. Figure attachante et bohème dont Vancrevel nous a fait grief de sous-estimer l'investissement surréaliste, sa peinture assez éclectique n'est désignée comme telle que par les non-initiés qui le comparent à Bosch, et il faut remarquer que lui-même n'a pas sollicité l'étiquette lors de sa participation à l'exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* de 1936. Son amitié dans les années trente avec Artaud ou Desnos n'est qu'un pauvre indice de son introduction dans le groupe. Sa rencontre avec Hugnet ne s'est pas faite sous le signe du surréalisme mais par leur commune fréquentation du cercle de Gertrude Stein; à ce moment Tonny se range parmi les néo-humanistes (Bérard, les frères Berman, Tchelitchev) chers à la bête noire des surréalistes Waldemar Georges. Hugnet a toujours été pour lui un mentor surréaliste réservé et, dans les textes qu'il a écrits sur lui depuis 1932, il s'est bien gardé de le reconnaître comme tel: cela vaut même pour la préface de l'exposition d'Amsterdam où il évoque « son œuvre qui tend vers le fantastique » en le présentant surtout comme le garant national de l'entreprise. Hugnet nous a répété que Tonny n'était pas surréaliste, ce qui n'a qu'une valeur limitée puisque les deux hommes se sont brouillés ultérieurement, conséquence vraisemblable d'après Vancrevel du maigre profit que le père de Tonny a tiré de cette exposition. Sans doute Hugnet est-il en 1938 à la veille de se faire exclure de cette F.L.A.R.L. que Breton vient de promouvoir, et écarter définitivement d'un groupe avec lequel il gardera des rapports conflictuels. Mais cette cascade de brouilles ne vaut pas pour autant pour une reconnaissance surréaliste de Tonny...

Nous avons développé par ailleurs ²⁶ une conséquence mineure mais positive de l'exposition surréaliste d'Amsterdam qui concerne sa contestation par deux trublions hollandais, E. Van Moerkerken et C. Van Geel, des faiseurs d'objets, l'un photographe et l'autre poète, qui représentaient une hypothétique relève nationale. Leur tentative de contact avec le groupe parisien intervient à l'automne 1938 après le retour de Breton du Mexique et sa rupture avec Eluard.

Van Moerkerken aurait bien voulu que les photos d'objets qu'il avait confectionnés avec son camarade paraissent dans ce qui sera le dernier numéro de *Minotaure* mais il dévoile maladroitement son stalinisme de jeunesse lorsque Breton sollicite son adhésion à la F.I.A.R.I. et l'affaire reste sans suite. Cela nous impose une nouvelle lecture de l'exposition d'Amsterdam dans le contexte des activités du groupe surréaliste à Paris. Hugnet, apprenti sorcier, a tenté cette expérience après le départ du maître au moment même où le clivage politique entre Breton et Eluard est latent: les poèmes d'Eluard dans *Commune*, arguments de la séparation, paraissent en mai et on a pu dire que l'exclusion d'Hugnet avait été une conséquence différée du départ d'Eluard, qui scinde profondément le groupe. N'est-ce pas là l'ultime explication du refus de Breton de tenir compte de cette exposition associée à tant de mauvais souvenirs ?

Les trois rendez-vous manqués que nous venons de répertorier ne sont pas restés dans la mémoire surréaliste de l'après-guerre. Si l'on veut considérer le mouvement Cobra comme l'enfant terrible ou dénaturé du surréalisme, ce n'est pas en Hollande qu'il affiche sa dette, à la différence de la Belgique et du Danemark. Ni Constant, ni Corneille, ni Appel n'ont eu connaissance des peintres d'Utrecht ou de l'exposition d'Amsterdam en 1938. Quand nous avons questionné Appel à ce sujet (1983), le seul exemple national de surréalisme qui lui venait à l'esprit était celui du réaliste magique Willink ! Au début des années soixante, lorsque le surréalisme porte sur lui-même un regard rétrospectif, l'émergence du Bureau de recherches surréalistes de H. de Vries à Amsterdam tient autant de la célébration que de l'expérience active. L'une des initiatives les plus positives de H. de Vries va être de faire découvrir à Breton le surréaliste oublié d'Utrecht Moesman dont *la Brèche* publie une reproduction et qui présente un tableau à la *Mostra internazionale dei surrealismo* de Milan (1961) et un autre à *L'Ecart absolu* à Paris en 1965 ; il s'agit dans tous les cas d'œuvres des années trente. Cette reconnaissance hors délais intervient trente ans trop tard pour réhabiliter l'entreprise collective qui les a fait naître, elle ne compte pas pour une revanche des occasions perdues et de l'histoire oubliée. Pour aucune des manifestations dont nous avons reconstitué le déroulement nous n'avons retrouvé d'indices, qu'elle ait été sinon reconnue du moins portée à la connaissance de Breton au moment où elle s'est déroulée. L'organisation ne s'en est pas faite avec la collaboration des surréalistes parisiens sauf en ce qui concerne la dernière, frappée d'interdit en raison de la personnalité de Hugnet et du contexte de déviation idéologique qui l'accompagne.

A trois moments différents, ces expositions ont révélé par contre leur dépendance au monde des directeurs de galeries ou des prêteurs et des organisateurs dont l'esprit d'entreprise pouvait conditionner le succès d'une démonstration surréaliste. Ces contingences matérielles, voire mercantiles, valorisent dans l'étude de la diffusion internationale du surréalisme le rôle des « intermédiaires » et il est flagrant que, pour la Hollande, l'absence de mécènes, d'idéologues, de directeurs de revue sympathisants du surréalisme a été décisive.

Nous ne voulons considérer nos conclusions que comme provisoires : on a trop pu se rendre compte à quel point elles sont dépendantes de problèmes d'archives. Il peut s'agir d'archives lacunaires ou disparues d'associations comme les Onafhankelijken ou la Grande Masse, d'archives personnelles des artistes ou de leurs proches dont l'accès est aléatoire. C'est le cas pour les archives de Tonny sélectionnées par Vancrevel ou pour celles de Moesman découvertes par bribes dans les dernières années de sa vie. Aux derniers témoins d'une époque difficile et d'une expérience décevante (Moesman, Wagenaar, Van Moerkerken) fera-t-on grief d'une mémoire défaillante, sinon tendancieuse, où n'émerge que le souvenir d'un itinéraire individuel? Du côté des surréalistes parisiens et belges nous n'avons pu nous appuyer que sur un nombre limité de lettres pour apprécier leur implication dans des rapports hypothétiques, en remarquant que la plupart proviennent d'Eluard. A la question centrale de toute notre enquête: Breton était-il au courant, a-t-il acquiescé ou participé à de telles entreprises? nous laissons aux générations futures qui accèderont à sa correspondance le privilège de fournir une réponse définitive. En attendant, *le Surréalisme et la Peinture* présente, entre ses deux éditions (1928 et 1945) qui encadrent la séquence que nous prenons en compte, des choix d'élection libérés de toutes contingences et dont notre étude marque déjà les dérives et les limites, aux marges d'une aire de diffusion reconnue.

Université de Paris I
Panthéon-Sorbonne

NOTES

1. André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, éditions du Sagittaire, 1935, pp. 61 et 125-126.
2. José Vovelle, *la Diffusion du surréalisme dans les pays néerlandophones 192-1950*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris I, novembre 1984.
3. *De Onafhankelijken Tentoonste//ing Stedelijk Museum Amsterdam, met een afzonderlijke groep «Het Naakt" en de Fransche en Belgische groep «surrealisten" , 10 mai-9 juin 1930.*
4. Archives Onafhankelijken, Amsterdam. Registre revue de presse 1930, pp. 40-70.
5. Lettre de M. Eemans à l'auteur, 4/6/77 : «Pour ce qui est des trois œuvres exposées en 1930 à Amsterdam, je ne me souviens plus que de la première, car il en a été publié un dessin préparatoire à la plume dans un numéro de *Variétés* (sans doute 15/6/1929 proche de *Des maisons sur la mer*). Au Centaure (1928) les trois tableaux de Mambour à Amsterdam: *Ton cœur bat dans ton ventre, la SOlf inaperçue, l'Objet de la fête*. De Magritte, *les Reflets du temps* au Centaure (4/1927) et *Campagne* à l'Epoque (11/1927 et 1928). »
6. Jacques Parisse, *Mambour. Auguste Mambour. Une œuvre, un destin*, Fernand Nathan-Éditions Labor, 1984.
7. Prof. Dr Piet Tommissen, *Marc Emans*, Bruxelles, Sodim, 1980, p. 18.
8. André Breton, *5 lettres*, en Hollande, MMXVI, A. Breton à P. Nougé, 16/12/1929.
9. Roth ou Rott, d'après un entretien de Georgette Magritte avec l'auteur en 1970.
10. Sacha Heydeman, « Ma vie avec Camille Goemans », *Espaces*, Bruxelles, n° 1, pp. 20 et 25.

11. *Lettres surréalistes, Le fait accompli*, n° 81-95, Bruxelles, *Les lèvres nues*, 1973, pp. 98-99, lettre du 29 avril 1930; p. 100, lettre du 8 mai 1930.
12. José Vovelle, « Les surréalistes d'Utrecht et leurs témoins venus d'ailleurs », *Septentrion*, 15^e année, n° 4, 1986, pp. 34-38.
13. Lettre de Her de Vries à l'auteur, 114/1973.
14. Laurens Vancrevel, « La nature à l'état sauvage; J. H. Moesman », *Phases*, 19^e année, n° 4, 2^e série, décembre 1983.
15. Jan Juffermans, *Met stde tram*, Utrecht/Amtwerpen, Bruna, 1976, p. 140.
16. Interview avec J.M. Boersma, catalogue *Moesman « De Luis »*, Utrecht 1963 et monographie *Moesman*, Utrecht, J.H. Moesman et B.H.H. Van Rossum, 1971.
17. *Valentine Hugo 1887-1968*, par Anne de Margerie, Paris, Jacques Damase, 1983, p. 131, lettre du 30/08/1933.
18. Robert D. Valette, *Eluard livre d'identité*, Paris, Tchou, 1967, p. 126, lettre du 21/9/1933.
19. Paul Eluard, *Lettres à Gala*, Paris, Gallimard, 1984, p. 218, lettre d'août 1933.
20. Un exemplaire (celui de *Minotaure* ?) dédicacé par Cordan « à Paul Eluard fraternellement » est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.
21. Gilles Rioux, « A propos des expositions internationales du surréalisme », *Gazette des beaux-arts*, avril 1978, pp. 163-171.
22. Mattie Boom, « Exposition internationale du Surréalisme in Amsterdam », *Jong Holland*, n° 1, 4^e année, 1988, pp. 5-15.
23. *Kristians Tonny*, par Frida de Jong et Laurens Vancrevel, Amsterdam, Meulenhoff, 1979, pp. 30 et 10.
24. Paul Eluard, *Derniers Poèmes d'amour*, Paris, Seghers, 1963, lettre du 13/4/1938.
25. Lettre de Marcel Jean à l'auteur, 27/4/1988.
26. José Vovelle, « Le "bel été" surréaliste d'Amsterdam 1938. Stratégies internationalistes à l'épreuve de la FIARI », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, printemps 1988.

VARIÉTÉ

INCONSCIENT PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET IMAGES SURRÉALISTES

Jacques GARELLI

Lorsque Kant énonce, dans *la Critique du jugement*, que le Beau est « ce qui plaît universellement sans concept ¹ », il pose, au cœur de la problématique esthétique, la question d'une pensée créatrice préconceptuelle, qui requiert d'être saisie avant que les « jugements déterminants » ne s'en emparent, pour plier leur contenu à l'ordre de la catégorie.

Or, on sait que le jugement déterminant, celui de la logique et de la science, est sans prise sur l'acte créateur artistique, qui forme ses œuvres sans concepts donnés d'avance. Kant nomme ce jugement: «réfléchissant» et il insiste sur l'impossibilité de déduire le jugement réfléchissant du jugement déterminant. Dès lors, Kant ouvre le chemin vers une pensée préconceptuelle, non logique, dont le champ de formation se situe au niveau de l'activité de l'imagination transcendante. Par ce geste, s'affirme, dès la fin du XVIII^e siècle, une pensée créatrice antérieure à toute imposition catégorielle, source active sur le fond de laquelle les processus d'intellectualisations ultérieures se greffent. Dans cette perspective, s'annonce une pensée imaginative, antéprédicative, qui configure le champ opératoire, où toute création esthétique s'enracine. L'œuvre d'art apparaît comme la manifestation sensible et signifiante de l'imagination transcendante à l'œuvre ².

Pour prospecter cette situation, il nous est apparu nécessaire d'approfondir la problématique phénoménologique du temps et du «Monde», au sens de « Verweltlichung ». Sur ce point, la philosophie post-husserlienne et post-heideggerienne a permis d'aborder la question kantienne de l'imagination transcendante sous un jour neuf. Il se trouve que Kant met en évidence, dans la première édition de *la Critique de la raison pure*, la dimension temporalisatrice

de l'imagination transcendante, qui est, comme on le sait, source de toute pensée ultérieure. Or l'imagination ne peut se déployer qu'en se temporalisant. Si l'on est attentif au fait que cette pensée, selon Kant, est préconceptuelle et précategorielle, il faut admettre que le temps, en même temps qu'il temporalise l'imagination, déploie un certain mode de pensée. Or, cette pensée est irréductible à la reproduction représentative, dans la mesure où l'imagination transcendante est productrice d'images et non reproductrice d'une réalité déjà constituée. Elle met en images avant que le concept ne puisse s'emparer du contenu de sa création par le travail des catégories de l'entendement. L'imagination transcendante ne reproduit rien. Elle crée. Certes, cette création n'est pas *ex nihilo* l'œuvre d'un *Intuitus Originarius*, mais, *derivativus*. Autant dire que la création est réceptive. Situation qui a conduit, dès *la Gravitation poétique*, à interpréter la conception, si mal comprise, de l'écriture automatique, à la lumière de la conception kantienne de la réceptivité créatrice. Or, c'est dans cette perspective que la problématique de la temporalité originaire, jointe à celle de la « mondification » (*Verweltlichung*) permet d'accomplir un progrès décisif⁴. Ce qu'il y a d'essentiel à comprendre, c'est que, sous-jacente au contenu thématique du poème, se manifeste une opération préconceptuelle de la pensée qui la sous-tend, dont il est parfaitement possible de saisir le contenu autrement que par un discours logique. Si l'on se donne la peine d'analyser la structure temporalisatrice et mondificatrice des images poétiques⁴.

C'est à ce niveau que l'inspiration de pensée surréaliste peut trouver un terrain d'entente et de dialogue avec les intuitions de la pensée kantienne et les démarches de la phénoménologie contemporaine. Certes, il ne s'agit pas de réduire l'un des deux mouvements à l'autre, ni de rabattre une réflexion philosophique sur un mouvement créateur poétique, ce qui serait absurde. Mais de mettre en phases de résonance deux cheminements de pensée, ouvrant à l'évidence d'un même monde, qui échappe à l'ordre de la logique⁵. Il apparaît dès lors, au niveau de la formation des images, que les processus de circulations, d'explosions, de ruptures de sens ne se situent pas sur un registre que la pensée conceptuelle peut saisir par l'usage conscient et rationnel de ses catégories, mais à un niveau différent, que la notion d'inconscient permet de prospector. Ce qui n'implique pas nécessairement la réduction de l'invention poétique au schéma symboliste de l'inconscient psychanalytique freudien.

Je voudrais montrer comment la conception phénoménologique de la « variation éidétique » permet de rendre raison, dans une perspective différente de celle conçue par Freud, des processus non conscients et préconceptuels qui président au surgissement des images poétiques de style surréaliste, telle que l'interprétation célèbre de Breton dans le premier *Manifeste du Surréalisme* permet de les définir. On sait, en effet que cette interprétation se fonde sur la conception de l'image donnée par Pierre Reverdy dans *Nord-Sud*, en mars 1918⁶.

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

Cette conception a le mérite de distinguer radicalement l'image créatrice surréelle de l'esprit de comparaison logique. Hélas, cette forme d'esprit ne manque pas d'envahir, de nos jours les discours stylistiques sur la métaphore, qui ne tiennent aucun compte de la distinction kantienne entre jugements réfléchissants sans concepts et jugements déterminants. Paradoxalement, la rationalisation linguistique et sémiotique qui s'est emparée de la métaphore et s'ingénie à la traiter en termes scientifiques détruit le statut « réfléchissant », au sens kantien du terme, de ce dont elle traite. Il y a là une mécompréhension radicale du problème de la création, qui conduit la critique contemporaine à manquer le statut « inconscient », préconceptuel, de style kantien et phénoménologique⁷ de l'image surréaliste, rejetée, dès lors, dans les limbes de l'irrationnel.

En fait, l'image surréaliste implique le rapprochement « non réfléchi » de deux entités opposées ou du moins logiquement incompatibles, appartenant à des zones du monde apparemment sans rapports. Du court-circuit opéré par ce rapprochement, jaillit une étincelle de sens non recherchée consciemment. C'est à ce niveau que l'interprétation phénoménologique des variations éidétiques peut apporter des éclaircissements décisifs quant à la dimension non réfléchie, préconceptuelle, non logique et « transindividuelle » de l'image. Cette dernière détermination n'ayant pas été clairement vue par l'esprit critique contemporain, pas plus que par Freud. L'intérêt de l'interprétation phénoménologique est d'éviter le symbolisme vétuste de l'interprétation inconsciente freudienne.

La question qui se pose désormais pourrait se formuler ainsi: quel est le principe organisateur de la pensée non logique, non consciente et cependant chargée de significations qui se déploie dans les images surréalistes ? J'en cite quelques-uns au hasard:

*Le Revolver à cheveux blancs*⁸.

*L'air de la chambre est beau comme des baguettes de tambour*⁹.

Il y eut la porte comme une scie

L'ennui sans sujet

*Le plancher complaisant*¹⁰.

L'esprit sème son phosphore.

*L'esprit est sûr. Il a bien un pied dans le monde*¹¹.

*Avec moi dieu-le-chien et sa langue qui comme un trait perce la croûte*¹².

*Des soupiraux comme de la soif*¹³.

A mon sens, la conception psychanalytique freudienne, à forte charge symbolique sexuelle, mais aussi institutionnelle et familiale, ne peut rendre pleinement compte de la démesure créatrice de ces inventions, qui, de toute évidence, se situent à un autre niveau que celui de la sexualité et des institutions familiales. Aussi, la référence à Freud, opérée par Breton ne paraît-elle pas satisfaisante. Non que la dimension inconsciente de l'image n'intervienne dans sa formation, mais parce que le « pansexualisme » abusif de Freud est impropre à saisir la spécificité de la situation poétique. Certes, la thèse de l'inconscient créateur se justifie d'autant plus que des anthropologues, tels que Marcel Mauss, Malinowski, Claude Lévi-Strauss ont fortement souligné cette dimension de l'invention artistique, remarquablement mise en évidence par leurs travaux ¹⁴. La référence à l'inconscient artistique n'est donc pas le seul fait de Breton. Même si Freud récuse toute parenté avec les thèses surréalistes, dont il entend tenir à l'écart l'inconscient psychanalytique ¹⁵. Reste à comprendre la dimension que l'interprétation sexuelle et symbolique freudienne, par suite de son esprit de réduction et de simplification ne permet pas de saisir.

C'est sur ce point que la méditation de deux phénoménologues, Maurice Merleau-Ponty et Marc Richir, qui mettent en rapport la variation éidétique husserlienne avec la dimension inconsciente du fantasme freudien, jette un jour radicalement neuf sur cette question ¹⁶.

Examinons le problème, tel que Merleau-Ponty et Richir le posent à partir d'une réflexion exercée sur l'épisode célèbre de « l'homme au loup » ¹⁷. Un patient de Freud, d'origine russe était la proie d'une panique irréfléchie chaque fois qu'il voyait des papillons de couleurs sombres à rayures jaunes battre des ailes. Or cette panique était associée à la vision de poires jaunes à rayures brunes, telles qu'elles peuvent apparaître quand le fruit est mûr. Lors de la cure, Freud apprit que le patient avait eu, enfant, une étrange aventure avec sa jeune bonne souvent habillée d'une robe jaune à rayures noires. Un jour où elle lavait la salle de bains à genoux, en ouvrant les jambes, pour faciliter son travail, le petit garçon avait uriné sur le dallage et s'était fait réprimander par la jeune bonne, qui, sur un ton badin, l'avait menacé gentiment de castration. Il se trouve que la bonne s'appelait Groucha, diminutif que l'on donne aussi, en Russe, à des poires jaunes à rayures noires. Or, le malaise suscité par l'événement, en se répétant dans le souvenir avait créé une fixation et engendré progressivement une angoisse à la vue des papillons et du fruit, dont le nom évoquait celui de la jeune bonne. En fait, le rapport inconscient qui lie, sur un mode non logique, la bonne, le fruit et la papillon requiert une interprétation non symbolique. Et c'est en cela que la réflexion phénoménologique se démarque radicalement de l'interprétation freudienne. La différence mérite attention. Au lieu de considérer les trois entités : la bonne, la poire et le papillon, dans le cadre logique du principe d'identité et du tiers exclu, selon lequel le même être ne peut être à la fois lui-même et autre chose, attitude qui ferait de ces trois entités, trois « choses » autonomes et séparées du monde déjà constitué, dont il s'agirait par la suite, de comprendre comment elles peuvent renvoyer symboliquement

les unes aux autres, Merleau-Ponty et Marc Richir suggèrent une interprétation radicalement différente. Car on ne comprend pas comment des « individus » aussi différents qu'une femme, un fruit et un coléoptère peuvent symboliser dans un même climat de sexualité humaine fût-elle névrotique! On aurait tendance à dire que l'interprétation est excessive et qu'elle joue sur le caractère « forcé » des gestes et des mots: la bonne qui ouvre les jambes, le papillon qui bat des ailes; le nom russe: Groucha, homonyme de la femme et du fruit. Il est clair que ce n'est pas à ce niveau réaliste, logique, régi par le principe d'identité que l'angoisse du malade peut se déclarer, puis s'amplifier. Aussi, le clinicien qui resterait rivé au niveau logique de l'interprétation ne pourrait guère comprendre le trouble de l'« homme au loup ».

Et pourtant, le malade souffre. Il est pris d'une panique bien « réelle », chaque fois que le papillon ou la poire sont vus ou évoqués. L'association avec la bonne portant le même nom s'en suit immanquablement et avec elle la panique et la fascination consécutives à la scène et à la menace de castration. C'est incontestablement le génie de Freud d'avoir compris, contre toute évidence logique, qu'il y avait un lien à éclaircir entre ces trois entités apparemment sans rapports les unes avec les autres. Comment fonctionne cette structure circulaire de participation quasi magique, dans l'angoisse?

C'est le mérite de Marc Richir, sur une note de travail brève de Merleau-Ponty, de réinterpréter la situation, dans un cadre préindividuel et proto-ontique. Entendons par là, d'avant la formation des individualités régies par le principe d'identité, critère de la pensée de l'étant en tant qu'étant.

En effet, la phénoménologie met en évidence qu'à l'horizon de toute individuation perceptive ou cognitive, se profile une zone préreflexive et préindividuelle, où les notions et les êtres ne s'individuent pas totalement. Dans cette perspective, et c'est la nouveauté peu comprise de la pensée phénoménologique contemporaine, sur laquelle je me suis longuement exprimé dans mes ouvrages antérieurs¹⁸, il y a toujours une dimension transindividuelle du « Monde », qui constitue l'horizon d'être et de sens d'où chaque individuation ultérieure prend naissance. C'est, si l'on veut, la face « invisible » et « inconsciente » du « vécu » et du pensé, qui est, ici, en cause. Inattentive ou refoulée, cette dimension du « Monde » n'en accompagne pas moins toute vision et toute conceptualisation ultérieures. La phénoménologie travaille cette dimension selon la problématique de l'Être-au-Monde.

A ce niveau, se manifestent, par associations libres, des processus de circulations, de croisements, « d'entrelacs », de « chiasmes », entre ce que Merleau-Ponty et Richir nomment des « essences sauvages », qui forment un Monde magique, où les choses et les êtres communiquent dans une indistinction première. De même que le clair-obscur, le jaune ou le bleu d'un tableau peuvent se déployer comme horizon de toute vision individualisée du peintre; de même que des accords en RE majeurs ou en MI bémol peuvent être choisis par un musicien comme horizon de sa composition, d'où se détacheront chaque thème et chaque phrase individualisés; de même qu'un rythme et un staccato

particuliers peuvent moduler la pensée d'un poète, de sorte que c'est dans ce cadre que se déploient ses inventions, le patient de Freud vit sa sexualité refoulée dans un climat de participation magique, commandé par le nom homonyme d'un fruit et d'une femme ainsi que par la modulation rythmique, jaune et noire d'un battement d'ailes de papillons. La question, dès lors, n'est pas de chercher à mettre en rapport trois entités distinctes, logiquement délimitées, mais de découvrir l'horizon préindividuel, proto-ontique et pré-réflexif qui peut se prendre indistinctement dans les formes individuées d'un fruit, d'une femme et d'un insecte. Il s'agit donc de « variations éidétiques » secondes à l'égard d'un horizon pré-individuel pris sur une zone de couleurs en mouvement, habitée par un rythme érotique refoulé, réactivée par l'homonymie d'un nom. Chaque objet: papillon, fille, fruit, devient l'emblème de l'horizon érotique visuel, où la douceur du fruit se croise sur la vision évoquée verbalement de la jeune fille convoitée, sous sa robe jaune et noire, dont le souvenir écran ne laisse plus subsister qu'un rythme qui palpite en un horizon de couleurs. Ce n'est donc pas à un niveau réaliste et logique, ni, comme l'a pensé Freud, à un niveau symboliste s'appuyant sur des individualités constituées que le malaise se vit. Mais à un niveau « infraréaliste », préconscient, pré-individuel, « proto-ontique », où les variations éidétiques entre les essences sauvages opèrent.

Dès lors, deux réflexions s'imposent: la première concerne la réforme phénoménologique de la conception husserlienne de la vision des essences ou Wesenschau, que suggère Merleau-Ponty et que pratique de manière magistrale, Marc Richir. En effet, le tort de Husserl est d'avoir conçu la vision des essences dans une perspective platonicienne. Après la mise entre parenthèses ou « éPOCHÉ » éidétique et phénoménologique, Husserl espère atteindre une essence purifiée. Celle du rouge comme celle d'une entité géométrique ou celle d'une œuvre musicale. Dans cette perspective, ce qui se vit dans l'expérience serait enfin dégagé du fait empirique de le vivre. Le « What » sert dégagé du « that ». Le « ce que » du « Que ». Or, à la fin de sa vie, Husserl s'aperçut que cette quête est un leurre, dans la mesure où il éprouve la nécessité de remettre perpétuellement l'opération de réduction en cause. Le philosophe finissant par admettre qu'il n'a jamais pu obtenir une essence pure. Or, ce n'est pas que le travail de réduction fût insuffisant ou mal fait. C'est que l'essence n'est pas le « terme » d'un processus de pensée, qui, comme un paradis de la connaissance, récompenserait l'authentique vision philosophique. Déjà, Platon, dans *le Parménide* et *le Sophiste*, ouvrages qui clôturent son parcours philosophique, avait mis en accusation, de manière paradoxale mais radicale, sa propre vision des essences. L'archarnement avec lequel, le philosophe grec conteste sa propre théorie des essences pose une véritable énigme philosophique. C'est en réfléchissant à ces difficultés rencontrées par des philosophes, dont la rigueur de pensée est incontestable, que Merleau-Ponty eut l'idée de renverser la problématique. Et c'est cette situation que Marc Richir déploie de façon remarquable dans son œuvre.

Au lieu de considérer l'essence comme une zone purifiée à atteindre, une entité située dans quelque ciel des idées, une notion logique enfin «vue», possédée par l'esprit, dans sa fixité, sa stabilisation, son objectivité, son universalité, Merleau-Ponty et Marc Richir recommandent de concevoir le rapport aux essences dans le cadre d'une variation éidétique antérieure à la formation de la notion et de l'objet. Dans cette perspective, les mouvements de tensions de pensées en formation conduisent à la constitution des notions en état d'élaboration fluide, non pas à la saisie individualisée de réalités toutes faites du monde. Autrement dit, loin d'être une réalité ou un objet intellectuels à atteindre, l'essence apparaît, en son caractère sauvage, non logiquement domestiqué, non institué dans les codes définis du langage, comme un processus pré-individuel de pensées en formation, une genèse de la pensée libre à l'œuvre. C'est en quoi «l'essence sauvage» est «infra-réelle», «proto-ontique» et non réelle. Elle conduit à la vision des choses et à la formation des notions logiques. Elle n'en procède pas. Elle est le mouvement qui met en images, suscite des formes et des choses, engendre des pensées, qui se clarifient progressivement. Elle ne s'obtient jamais par prélèvements, à partir de réalités déjà individuées et logiquement définies.

De même qu'un paysage à fortes tonalités jaunes, tel qu'un paysage de Van Gogh peut suggérer une impression d'éternité¹⁹, de telle sorte que le jaune porte le sens de cette dimension, sans qu'elle soit thématifiée, dans l'irradiation de ses couleurs, de même, la sexualité de l'«homme au loup» peut se «prendre» sur des formes du monde différentes, renvoyant toutes à une même tonalité de fantasmes rêvés, si bien que se posant sur l'un des éléments convoqués dans la perception ou le souvenir, les autres, dans l'affolement de leur renaissance refoulée, s'éveillent.

Dans cette perspective, et nous touchons ici, en deuxième réflexion, au cœur de notre problème, la pensée créatrice poétique, libre, dont les poètes surréalistes ont remarquablement compris la dimension non logique et non consciente, peut se concevoir comme procédant d'un jaillissement éidétique, pré-réflexif et proto-ontique, dans la mesure précise où aucune image surréelle ne peut être enfermée dans le cadre d'une réalité instituée. Le propre d'une image surréelle est de transcender tout ce qui est déjà pensé, codé. Elle détruit l'ordre établi. Elle ouvre sur ce qui n'a jamais été encore frayé. L'incompréhension profonde qui n'a cessé de frapper la dimension créatrice de l'invention surréelle est liée à la propension de l'esprit à se fixer sur la représentation instituée et stable du déjà connu, érigée en système de référence absolu. Mais si l'on y regarde de près, on notera que l'invention surréaliste, dans le jaillissement des significations inouïes, dû aux courts-circuits des images, est plutôt «infraréelle» que surréelle, dans la mesure où l'image, dans son énoncé, est sous-jacente à ce qu'elle émet, à ce qu'elle promet, à ce qu'elle donne inépuisamment à penser. L'image n'est pas au-delà de la réalité. Elle est ce qui conduit à ce qui ne fut jamais rencontré. Car le «Réel» est ce qui interpelle pour la première fois. Avec la répétition, c'est la légalité et l'institution

symbolique qui se mettent en place. Or, ce qui fait irruption, dans la création libre d'une image, n'est pas une réalité stable, fixe, que le poète découvrirait au-delà de la «réalité quotidienne». Cette vision serait platonicienne et husserlienne, fort proche de la conception de la Wesenschau.

Différemment, la création poétique, par images, apparaît comme un champ de gestation aux mille variations éidétiques en puissance, qui se «donnent à voir», dans leur mouvement d'irruption préreflexive et proto-ontique à l'ouvrage. Le rêve, la liberté d'invention, le songe poétiques ne sont pas stables. Ce ne sont pas des collections de substances pensées, des «cogitata» recueillis une fois accomplis, qui préexisteraient dans quelque ciel intelligible, antérieur à leur manifestation verbale. L'image est énergétique¹⁸. C'est-à-dire, chargée d'un potentiel de pensée en devenir, prêt à exploser. Nul paradis stable et retrouvé dans cette conquête. Mais un inépuisable cours, par sauts brusques, à activer.

Je me suis employé, pour ma part, depuis de nombreuses années à en dévoiler la triple dimension temporalisatrice, mondificatrice (au sens de *Verweltlichung*) et signifiante, sur des poèmes de Breton, d'Eluard, de Reverdy, d'Artaud, comme dans les inventions de Rimbaud, de Mallarmé, de Verlaine, mais aussi de Racine et de Valéry²⁰, en ce qu'elles ont d'authentiquement créateur; car la thèse de Breton, selon laquelle toute invention poétique est surréelle, en ce qu'elle a de novateur, est parfaitement admissible dans la perspective de la variation éidétique qui se développe, ici. Or, c'est bien le processus de la pensée en formation qui explose dans les courts-circuits de l'image surréaliste. Si elle donne à penser, c'est qu'elle est opérante. Elle n'est pas «réfléchie», mais «réfléchissante», dans le sens kantien de la *Troisième Critique*. C'est-à-dire, hors du travail des catégories logiques. Conduisant à une réalité qu'elle pose dans sa mouvance, elle la précède sans jamais se réduire à ce qu'elle met en œuvre. Irréductible à toute notion fixe, qui chercherait à en rendre compte par identification représentative conceptuelle, l'image transindividuelle est proto-ontique. D'avant la constitution de l'étant. Ce qui ne veut pas dire l'événement. Mais encore faut-il comprendre l'événement dans sa dimension transcendantale, temporalisatrice, «mondificatrice», irréductible à l'ordre de l'étant. Raison pour laquelle j'ai forgé une méthode pour saisir la mouvance du texte dans sa phase active de signifiante²¹. Etant elle-même, tout en étant autre chose, l'image poétique est transindividuelle, sans être platoniquement transcendante. C'est cette transindividualité active qui fait difficulté pour la pensée asservie aux codes préétablis de la pensée institutionnalisée.

La splendeur sauvage de l'image surréaliste est d'accomplir le jaillissement inépuisable des variations éidétiques de la pensée, dans le même mouvement où elle s'accomplit en œuvre, c'est-à-dire dans le temps où elle s'ordonne en Monde. Monde ouvert, parce que Monde ouvrant, l'image est en perpétuel état de déphasage à l'égard d'elle-même. C'est en cette explosion, hors de toute coïncidence, qu'elle déploie sa dimension transindividuelle qui la fait autre que ce qu'elle dit.

Université de Picardie

NOTES

1. Kant, *Critique du Jugement*. 1^{re} partie. Du Jugement Esthétique. Deuxième Moment. § 9. Examen de la question de savoir si dans le jugement de goût le sentiment de plaisir précède le jugement sur l'objet ou si c'est l'inverse, Paris, Vrin, 1951, trad. Gibelin, p. 53.
2. Cf à ce sujet, Jacques Garelli, *la Gravitation poétique*, III^e section: Imagination poétique et imagination transcendante, Paris, Mercure de France, 1966, pp. 135-201.
3. Cf à ce sujet, Jacques Garelli, *le Temps des Signes*, chap. IV. Raisons théoriques pour lesquelles une problématique de l'intentionnalité, de la temporalité et de la «mondanité» textuelles s'impose à une poétique rigoureuse, et chap. V-VI-VII-VIII-IX, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 67-141; Jacques Garelli, «Pour une phénoménologie non symbolique du champ poétique», *Etudes phénoménologiques*, tome III, n° 5-6, «Phénoménologie et poétique», Editions Ousia, Bruxelles, 1987.
4. Cf Jacques Garelli, *le Recel et la Dispersion*, Paris, Gallimard, 1978; Artaud et *la Question du lieu*, Paris, José Corti, 1982 ; *le Temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983. II^e Section, Etude des textes selon leur triple dimension de visée intentionnelle, de structure temporalisatrice et de « Monde », pp. 141-205.
5. Cf Jacques Garelli, « Temporalité poétique: topologie de l'Etre », in : Heidegger. *Questions Ouvertes*, Collège international de philosophie, Paris, Osiris, 1988, ainsi que les ouvrages précédemment cités.
6. Cité par André Breton dans: *Premier Manifeste du Surréalisme. Les Manifestes du Surréalisme*, Sagittaire, Paris, p. 38.
7. Il ne s'agit pas d'identifier le point de vue kantien au point de vue phénoménologique, mais de dévoiler la dimension phénoménologique pré-réfléchie vers laquelle conduit la conception kantienne d'une beauté sans concept. Encore moins de rabattre le point de vue phénoménologique sur la conception poétique; mais de mettre en évidence leurs points de convergence; ce qui est l'une des préoccupations de cette étude.
8. André Breton, *Clair de Terre*, Poésie/Gallimard, Paris, 1966.
9. André Breton, « Le verbe être », *le Revolver à cheveux blancs. Clair de Terre*, Paris, Poésie/Gallimard, 1966.
10. Paul Eluard, « Le mal », in *la Vie immédiate, Œuvres complètes*, tome I, La Pléiade, Paris, Gallimard, p. 371.
11. Antonin Artaud, « Sur une peinture d'André Masson », in *l'Ombilic des limbes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1956, p. 65.
12. Antonin Artaud, *l'Ombilic des limbes*, p. 55.
13. Antonin Artaud, « L'enclume des forces », in *l'Ombilic des limbes*, p. 156.
14. Cf à ce sujet ma communication: « Pensée pré-réflexive et pensée mythique dans la poésie moderne et contemporaine », *Colloque sur Mythe et Poésie*, Amiens, mai 1988, étude à paraître aux P.U.F. dans un ouvrage collectif consacré au même problème, dirigé par Pierre Bessière.
15. Cette tenue à l'écart ne préjuge en rien de la parenté possible entre les deux conceptions: clinique d'une part, poétique d'autre, part, de l'inconscient.
16. Maurice Merleau-Ponty, *le Visible et l'Invisible*, note de travail de décembre 1960, Paris, Gallimard, 1964, pp. 323-324; Marc Richir, *Phénomènes, Temps et Etres*, Jérôme Millon, Coll. « Krisis », 1987, pp. 93-103. Analyses reprises et développées dans *Phénoménologie et Institutions symboliques*, Jérôme Millon, Coll. « Krisis », 1988, *passim*.
17. S. Freud, *Cinq Psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1966, pp. 393-399 et 412.
18. *Temporalité poétique, Energétique de l'Etre, la Liberté de l'Esprit*, Paris, Hachette, 1986. Cf les ouvrages cités en notes 2, 3, 4, 5.
19. Cf *Correspondance entre Vincent et Théo Van Gogh*.
20. Jacques Garelli, *le Recel et la Dispersion, le Temps des signes, Artaud et la Question du lieu, Temporalité poétique, Topologie de l'Etre* : ouvrages et articles cités précédemment.
21. *Le Temps des signes, le Recel et la Dispersion, Pour une Phénoménologie poétique, Topologie de l'Etre* : ouvrages cités dans les notes précédentes.

BRETON ET LA FOLLE

Henri DESOUBEAUX

Il semble que Charles VI, le premier fils de France qui porta en naissant le titre de dauphin - «Elle souligne que nous sommes venus de la place Dauphine au "Dauphin". (Au jeu de l'analogie dans la catégorie animale j'ai souvent été identifié au dauphin.) », *Nadja* 1 - 2, que Charles VI ait été une des figures de l'histoire qui a le plus agité André Breton. Il le mentionne dans *Arcane 17*, parmi ces illustrations de livres scolaires qui paraissent se dérouler « tout à fait en marge de la relation historique proprement dite » et dont il ne peut s'empêcher, « à distance, de leur voir prendre un caractère occulte très marqué » (p. 43) 2. C'est, entre Philippe le Bel fabriquant de la fausse monnaie et une jeune bergère à genoux prenant les instructions de saint Michel et de sainte Catherine, « Charles VI fai(san)t une rencontre agitante dans la forêt du Mans » (p. 44) 2.

En 1936 dans un texte sur le peintre Oscar Dominguez, il le mentionnait déjà étroitement lié à cette forêt : « La forêt tout à coup opaque, qui nous ramène aux temps de Geneviève de Brabant, de Charles VI, de Gilles de Rais... » Plus avant encore en remontant dans le temps, à propos, ou plus exactement peut-être, à la faveur de *la Femme 100 têtes* de Max Ernst, Breton notait ce qui sera, sous une forme ou sous une autre, l'une de ses préoccupations constantes : « Tout ce qui a été pensé, décrit, donné (notons dès à présent que nous retrouverons cette formule dans le texte que nous allons plus spécialement étudier) pour faux, pour douteux ou pour sûr, mais surtout représenté, dispose sur nous d'un singulier pouvoir de frôlement : il est clair que cela ne se possède pas et se fait d'autant plus impatiemment désirer. Le plus savant des hommes jouira de quelque grave science à peu près à chaque instant comme de la fuite

éperdue des images d'un feu de bois. L'histoire, elle-même, avec les traces puérides qu'elle laisse dans notre esprit, et qui sont obscurément bien plutôt celles de Charles VI, de Geneviève de Brabant que de Marie Stuart et de Louis XIV, l'histoire tombe *au-dehors* comme la neige ⁴. Il est clair qu'à côté de cette trop légendaire Geneviève de Brabant, ce trop réel et malheureux Charles VI sert ici de repoussoir. Mais là n'est pas l'essentiel. Le fantôme de la forêt du Mans hante Breton comme nul autre:

... il Y a eu l'avertissement
De cet homme dont les chroniqueurs s'obstinent à rapporter dans une
intention qui leur échappe
Qu'il était vêtu de blanc de cet homme bien entendu qu'on ne retrouvera
pas
Puis la chute d'une lance contre un casque ici le musicien a fait merveille
C'est toute la raison qui s'en va quand l'heure pourrait être frappée sans
que tu y sois '

Précisons que dans son *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*, publiée pour la première fois sur le manuscrit autographe inédit avec un avant-propos par Gilbert Lely, en 1953 (avouons qu'ici quelque chose nous échappe quant aux dates), dans ce livre, ultime, Sade dira bien, en effet, de cet homme à la «voix sépulcrale») qu'il était vêtu, non de «blanc», mais de «noir». «Personnage horrible, écrit-il, un affreux mélange d'intérêt et d'égarément contournait les muscles de son visage et le rendait épouvantable» (p. 86). Image non de la mort mais de la folie, image plus terrible, moins supportable qu'aucune autre.

De ce texte d'André Breton d'une difficulté qui paraît tout d'abord insurmontable, nous avons détaché toute la fin et nous nous sommes proposés de l'étudier. Nous ne cachons pas ce que peut avoir d'arbitraire en principe le fait de couper un texte et d'en isoler une partie pour la soumettre à l'analyse. Cependant il nous a paru possible de le faire ici sans que le texte en souffre réellement et ce d'autant mieux que si toute œuvre publiée isolément forme un tout, l'œuvre entière de Breton demande sans cesse des recoupements, permet en fin de compte; à l'inverse de l'œuvre «construite») qu'il renie, ce genre d'intervention sur le texte.

Fata Morgana, exact contemporain de *l'Anthologie de l'humour noir*, se voit, comme lui, interdit de publication par le gouvernement de Vichy. Il date de 1940. Une date. Il y en aura d'autres. Breton lui-même soulignera celle-ci dans sa réédition de *l'Anthologie* ⁶ en signalant la coïncidence de la mort de Maurice Heine avec le deux centième anniversaire de la naissance de Sade. Texte, donc, à la gloire de Sade? Ce n'est pas assez dire. S'il est bien ici au cœur des préoccupations de Breton c'est non seulement par son œuvre mais également par sa vie, par le questionnement que l'une et l'autre lui imposent et qui tourne principalement autour de la folie.

«Ceci dit la représentation continue / Eu égard ou non à l'actualité / L'action se passe dans le voile du hennin d'Isabeau de Bavière / Toutes dentelles et moires... » Disons tout de suite qu'on se situe exactement en date du 24 août 1389. Quatre siècles avant la Révolution. Quatre siècles avant la première incarcération de Sade à l'hospice de Charenton où il languit « neuf mois au milieu des fols et des épileptiques à qui seule est consacrée cette maison ⁷ ». Etrangement l'histoire de Sade, dans la perspective qui nous occupe, fait un avec l'histoire tout court. Ou, en d'autres termes, comme l'écrit Breton plus haut dans le texte: «Plus à portée de l'homme il est d'autres coïncidences / Véritables fanaux dans la nuit du sens / C'était plus qu'improbable c'est donc *exprès* / Mais les gens sont si bien en train de se noyer / Que ne leur demandez pas de saisir la perche» (p. 40). Le 24 août 1389 la reine Isabelle de Bavière, femme de Charles VI, celui qu'on appellera bientôt l'insensé ou le fou, entre dans la capitale. La forme « Isabeau » employée par Breton, alors que Sade emploie la forme « Isabelle », la forme Isabeau, nous dit Gilbert Lely, « devenue de tradition, est d'une extrême rareté dans les actes officiels ⁸ ». Que Breton ne suive pas Sade sur ce point, peut-être est-ce parce qu'il destine à cette forme un rôle particulier? Toujours est-il que, cela mis à part, le texte de Breton trouve un répondant pour chaque épisode dans le livre de Sade. Les pages que nous indiquons sont celles de l'édition de 1953 chez Gallimard, quant au texte de Breton on voudra bien s'y reporter.

Isabelle {...} s'arrêta plus encore à considérer le nouveau spectacle que le châtelet offrit à ses regards {...} ; à quelque distance on avait arrangé un bois d'où l'on vit s'élançer un cerf blanc qui s'avança vers le lit de justice, un lion et un aigle, sortis du même bois, vinrent l'attaquer {...} Un homme caché dirigeait à l'aide d'un ressort les mouvements du cerf, qui prit une épée dont il agitait l'air (p. 62).

La reine allait entrer sur le Pont au Change, lorsqu'un voltigeur descendit avec rapidité sur une corde tendue depuis le haut des tours de Notre-Dame jusque sur le pont. Comme il était déjà tard, il tenait de chaque main un flambeau allumé (p. 63).

Tout à coup un fantôme vêtu de noir s'élança... (p. 86).

... on ne l'a"ête pas... on ne l'arrête pas.' {...} A peine est-on sorti de la forêt que le page qui portait la lance du roi la laisse imprudemment tomber sur la tête de son camarade. A ce bruit Charles croit reconnaître la vérité de ce que vient de lui dire le fantôme (p. 87).

*Au cours d'une «fête suivie d'un grand bal, Charles avait imaginé de se déguiser en **sauvage**, conduisant enchaînées» quatre personnes. « Le feu prit **aux** habits de l'un de ces sauvages, près duquel on avait vu d'Orléans badiner, un flambeau à la main. En un instant, le feu gagna et tous les sauvages, excepté le roi {...} périrent consumés (p. 93).*

Le duc [d'Orléans] sort [...] Il était huit heures du soir [...], tenant d'une main la pomme de sa selle, badinant de l'autre avec son gant et fredonnant une chanson », il se fait assassiner (p. 152).

Cela ne tend bien sûr nullement, on l'aura compris, à une critique des sources. Le texte de Sade ne constituant en fait qu'une première strate de celui de Breton.

« Les seuls auteurs de cette farce politique étaient donc Isabelle et d'Orléans », nous dit Sade. Les noms de ces deux personnages sont aussi les seuls qui figurent chez Breton. Bâtie sur le thème de la fête théâtrale plus ou moins sauvage, *l'Histoire secrète* peut être vue sous différents angles. Mais cette « farce politique » de la page 88 a pour objet la folie du roi qu'il s'agit de bien manœuvrer. Le mot « folie » n'apparaît pas chez Breton. Il y a bien : « C'est toute la raison qui s'en va... », mais c'est peu quand le sujet paraît central.

Depuis sa première incarcération à Charenton, le marquis de Sade n'a cessé de passer de geôle en prison et de prison en geôle pour se retrouver finalement, dès 1803, de nouveau à Charenton où il meurt en 1814. C'est là qu'il rédige cette dernière œuvre restée manuscrite durant un siècle et demi et que Breton scrute attentivement. La vie que le marquis passa à Charenton fut une vie toujours aussi active et féconde qu'auparavant. Il s'y emploie notamment à diriger les représentations théâtrales de pièces souvent de sa plume qu'il faisait jouer par des aliénés. On voit que l'image du fou est prégnante et combien Breton dut être fasciné par l'intrication de la vie et de l'œuvre de cet homme vraiment inclassable. D'autant plus que se mêlent à tout cela des réflexions, ici ou là, du genre de celle-ci : « Quelle insolence de s'amuser d'un fou, sous le règne d'un prince aliéné.)) En quoi Breton a raison de dire dans son *Anthologie* en commençant sa notice sur Sade, « qu'il ne saurait être question de soumettre à l'optique particulière que commande ce recueil une œuvre dont les horizons multiples commencent seulement à notre époque à se découvrir »).

Il n'est bien sûr pas question ici d'examiner le rapport de Sade à la folie et la question de savoir si Sade était fou n'a évidemment aucun sens. Apollinaire, du reste, en a tranché définitivement dans son étude sur le divin marquis : « Il n'était pas fou, à moins qu'on ne pense comme il l'a dit lui-même dans une comédie :

*Tous les hommes sont fous; il faut, pour n'en point voir,
S'enfermer dans sa chambre et briser son miroir'. »*

Nonobstant, Breton entretient l'équivoque dans *l'Anthologie* en parlant du transfert de Sade à Charenton. Mais l'essentiel, encore une fois, est ailleurs. En effet, et nous abordons un second niveau du texte - texte épais, produit d'une surimpression, carrefour de significations diverses - , il y a une autre folie, tragique celle-ci, à laquelle le texte fait allusion, c'est celle de Nietzsche. Nietzsche qui est cité dans le corps du texte avec un emprunt à sa lettre du

6 janvier 1889 (nous n'osons souligner les centièmes), « admirable lettre dans laquelle on peut être tenté de voir la plus haute explosion lyrique de son œuvre » ». Lettre que les surréalistes avaient déjà publiée dans le numéro 2 de la revue *Le surréalisme au service de la révolution* (numéro en partie consacré à Sade), d'octobre 1930, précédée de la notice de présentation suivante: «Le journal *Aujourd'hui*, de Lausanne, publie la première traduction française, due à M. Daniel Simond, de l'admirable lettre suivante, qui détermina l'internement de Frédéric Nietzsche» et que côtoie sur les pages mêmes où elles est reproduite le texte: «La médecine mentale devant le surréalisme », signé André Breton. Lettre, enfin, que ce dernier introduit dans son *Anthologie* et reproduit partiellement, dans le même temps, en la retravaillant, dans *Fata Morgana*:

*Je suis Nietzsche commençant à comprendre qu'il est à la fois
Victor-Emmanuel et deux assassins des journaux Astu momie d'ibis
C'est à moi seul que je dois tout ce qui s'est écrit pensé chanté momie d'ibis
(pp. 46-47).*

Nietzsche encore si l'on songe au prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra* où il est question d'un certain danseur de corde ou funambule. En tête d'un article intitulé «La folie de Nietzsche» daté du 3 janvier 1939, Georges Bataille écrivait: « Le 3 janvier 1889, ! il y a cinquante ans, ! Nietzsche succombait à la folie: ! sur la piazza Carlo-Alberto, à Turin, ! il se jeta en sanglotant au cou d'un cheval battu, ! puis il s'écroula; ! il croyait, lorsqu'il se réveilla, être ! DIONYSOS! ou ! LE CRUCIFIE. ! Cet événement doit être commémoré! comme une tragédie ¹⁰. »

Dans cet article il dira, en un style volontairement dépouillé: « Nous avons nous-mêmes peur de devenir *fous* et nous observons les règles avec beaucoup d'inquiétude. » Breton pouvait-il ne pas connaître ce texte et n'a-t-il pas, dans une certaine mesure, voulu imiter Bataille? La réponse à cette double question ne fait aucun doute. Cette peur que Bataille avoue sèchement (et non plus comme Apollinaire à travers un conte qui plaisait tant à Breton: « Le passant de Prague », Prague au nom magique ¹¹ 1), n'est-ce pas précisément cela qu'ici-même Breton avoue-n'avoue pas? N'est-ce pas précisément à cet événement, la folie de Nietzsche, commémorée l'année précédente par Bataille, que Breton répond avec *Fata Morgana* ? En tout cas la folie — mais alors « la folie qu'on enferme » (il faudrait étudier un troisième niveau du texte avec Rimbaud), « la folie qu'on enferme », qu'on cache, qu'on oublie — et la peur qui lui est attachée — la peur surtout —, est bien au cœur du problème. Peur qui, il faut bien l'avouer, si haut qu'on remonte dans les écrits de Breton, est toujours présente: dans le *Carnet 1920-1921* publié par Marguerite Bonnet dans La Pléiade (tome 1 des œuvres complètes de Breton) on peut lire p. 614 : « 17 déc. 1920 — (11 heures du soir). Tout à l'heure en quittant le métro à Notre-Dame-des-Champs rencontré une femme vieille, à cheveux gris, le corps

tout droit, la jupe longue et le corsage sombres, maculés de plâtre, beaucoup plus effrayante qu'une mendicante. Elle descend les marches d'une manière assez digne, un immense plateau de vannerie contenant un parapluie retourné sous le bras. La folie? .. Je rentre chez moi précipitamment. Je tremble. » Notation que je ne puis pas, quant à moi, ne pas rapprocher de cette image vue en rêve et de son interprétation faite par Breton lui-même dans *les Vases communicants*: «Analyse - "Une vieille femme qui semble folle, guette entre Rome et Villiers" : il s'agit de Nadja, de qui j'ai naguère publié l'histoire, etc. »

Un espoir pourtant demeure chez Breton. Nous avons vu que dans ce texte Breton avait pris soin d'employer une forme particulière du prénom de la reine, la forme « Isabeau » pour « Isabelle ». La question vaut d'être posée: n'est-ce pas justement en raison de ce « beau » même? De ce « beau » avec lequel viendrait rimer le nom de Rimbaud? De ce « beau » ou de cette « aube », en allemand *Morgendimmerung* (« Ce matin la fille etc. »). De cette Aube au sujet de laquelle dira Breton: « Bien longtemps j'avais pensé que la *pire folie* (nous soulignons) était de donner la vie ¹². » Et à qui il s'adresse directement, dans les dernières pages de *L'Amour fou*, en disant: « Tout hasard a été rigoureusement exclu de votre venue... Celle-ci s'est produite à l'heure même où elle devait se produire, ni plus tôt, ni plus tard. » Il faudrait souligner chaque mot. Une Aube qui naquit en 1936. Front Populaire, guerre d'Espagne, l'Europe est en ébullition. Et si Nadja n'est que le début d'un mot russe qui signifie espoir, combien il peut être mis d'espoir dans la fin d'Isabeau survenue cinq siècles (et quelques mois) auparavant: « *Finir* (souligné par Breton) sur l'emblème de la reine en pleurs » (p 50.)

Pleurs de douleur, dit Sade, et de repentir: « O toi! s'écriait-elle, dont mes forfaits ont creusé la tombe, jette du haut des cieux un œil de pitié sur celle que tu aimas et qui reconnut si mal ce bonheur... O le meilleur des hommes... » (p. 321) O toi! O la meilleure et à jamais la plus malheureuse des femmes! O Nadja!

NOTES

1. *Nadja*, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 103.
2. *Arcane 17*, U.G.E., « 10/18 », 1965, pp. 43 et 44.
3. *Le Su"éalisme et la Peinture*, Gallimard, 1979, p. 128.
4. *Point du jour*, Gallimard, coll. « Idées », 1977, pp. 62-63.
5. « Fata Morgana », *Signe ascendant*, Gallimard, coll. « Poésie », 1975, p. 49.
6. *Anthologie de l'humour noir*, J.J. Pauvert, 1972, pp. 47, 41 et 159.
7. *Vie du Marquis de Sade*, O.C, t. 2, éd. Tête de feuilles, 1973, p. 192.
8. *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, avant-propos, p. 2, note 1.
9. Guillaume Apollinaire, *les Diables amoureux*, Gallimard, N.R.F., 1964, p. 191.
10. Georges Bataille, O.C, t. 1, 1973, pp. 545 et 546.
11. G. Apollinaire « Le passant de Prague », *L'Hérésiarque et Cie*, librairie Stock, Paris, 1922. Dans *le Su"éalisme et la Peinture*, p. 209, Breton parle de « Prague en tant que capitale magique de l'Europe » et cite Apollinaire à ce sujet.
12. *L'Amour fou*, Gallimard, coll. « Folio », 1977, pp. 166 et 167.

LES TRIBULATIONS DU MOI DANS LE RÉCIT DADAÏSTE

OU «IMPOSSIBLE N'EST PAS DADA»

Ruth AMOSSY

Un récit dadaïste à la première personne est-il possible? Au premier abord, la question ne peut manquer de paraître saugrenue. En effet, Dada condamne théoriquement le principe même du récit, comme il exclut la narration personnelle. Que penser des contraintes de la diégèse à l'époque de la poésie phonétique et simultanée, du collage et des textes soumis aux lois souveraines du hasard? Le refus radical de la logique et le goût de la contradiction perpétuelle n'autorisent guère le déroulement d'une intrigue, fût-elle incessamment brisée et pervertie. Qui plus est, Dada, raillant toute vérité et toute connaissance, tourne également en dérision la quête de soi. L'exploration systématique du moi dans un texte suivi est selon les dadaïstes une pure aberration. «Connais-toi », ironise Tzara dans le *Manifeste Dada* 1918¹ « est une utopie mais plus acceptable car elle contient la méchanceté en elle. » Et: «Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie variation: l'homme? » (*M.D.*, 361) Il ne peut y avoir dans cette perspective d'exploration intérieure. Il n'y a que la dérision généralisée, la contradiction et le règne de la transgression logique perpétuelle: « Ordre = désordre; moi = non-moi; affirmation = négation » (*M.D.*, 362).

Le récit dadaïste à la première personne est donc par définition impossible - à moins, évidemment, que Dada ne le produise comme il produit ses manifestes, dans le mouvement vertigineux où il se confirme en se contredisant :

J'écris un mani/este et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes C..) J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions

opposées ensemble, dans une seule et fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens (MD., 360).

Dans le sillage du *Manifeste* de 1918, succombons un instant au paradoxe Dada et examinons comment s'écrivent des textes appartenant à un genre considéré comme impossible: le récit dadaïste à la première personne. La question est d'autant plus intéressante qu'elle concerne des textes rédigés après la grande flambée dadaïste, en ces années 1922-1923 où la rupture entre Tristan Tzara et le groupe de Breton est d'ores et déjà consommée. Les circonstances qui ont mis fin à l'activité collective parisienne de Dada sont bien connues; qu'il suffise de rappeler que Tzara choisit de continuer cette activité en dépit de ses anciens camarades, comme le prouvent bien la tournée de conférences de 1922 sur Dada, la représentation du *Cœur à gaz* (6 juillet 1923) et du *Mouchoir de nuages* (17 mai 1924), la publication des *Sept Manifestes Dada* en 1924. C'est durant cette période que Tzara entreprend, en mars-avril 1923, un récit à la première personne intitulé *Faites vos jeux*⁴. Il s'agit d'un feuilleton publié dans *les Feuilles libres*, abandonné par la revue comme par l'auteur, et resté inachevé; ce texte a été depuis publié dans les *Œuvres complètes* de Tzara par les soins d'Henri Béhar. Dans ce roman qu'on n'attendait guère du grand animateur de Dada, Tzara semble indiquer les limites des possibilités octroyées au récit personnel qui se réclame du dadaïsme. Tentative avortée dont l'échec ne laisse pas d'être parlant. Elle semble démentir l'affirmation provocante selon laquelle « Impossible n'est pas Dada ».

Et pourtant... La réplique est ici donnée par l'un des membres les plus éminents du groupe des «dissidents» - en l'occurrence, Louis Aragon. Passant outre aux condamnations bretoniennes du roman, Aragon écrit, durant cette période charnière qui précède la création officielle du mouvement surréaliste, *les Aventures de Télémaque* (1922). Mais, s'écriera sans doute le lecteur surpris, cette œuvre est-elle une narration personnelle, et qui plus est un récit dadaïste à la première personne? Il n'y paraît guère. Il y a, bien sûr, les confidences tardives de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les inâpît* :

Le livre suit en réalité ma vie telle qu'elle fut (et ne pouvait s'écrire) de 1919 à la fin de 1921; c'est-à-dire ce qui fut le prélude et le déroulement de la Saison Dada à Paris. On ne s'est peut-être jamais autrement étonné qu'un tel livre ait été, pour moi, le résumé de ce que fut Dada... »

Néanmoins, les commentaires ultérieurs de l'auteur ne peuvent suffire à transformer son texte en récit à la première personne. A moins, bien sûr, que celui-ci n'appartienne d'ores et déjà à la catégorie en question. Et en effet, *Les Aventures de Télémaque* SONT un récit à la première personne - du moins, le seul type de récit à la première personne que l'esprit Dada ou le système Dd

autorise. Je m'avancerai plus encore: le récit d'Aragon, dans son esthétique globale et dans l'utilisation singulière qu'il y fait du « je », me paraît plus que tout autre réaliser l'idéal Dada, dont il est bien le « résumé » et le produit ultime. S'il y avait un récit Dada à la première personne, et s'il n'y en avait qu'un, ce serait celui-là. Dans le contexte dadaïste finissant, et dans sa logique, il constitue à lui seul le modèle accompli d'une série inexistante. Ce que je voudrais montrer.

Selon Henri Béhar, le roman inachevé *Faites vos jeux* de Tristan Tzara, « se veut méthode exploratoire, sorte d'auto-analyse par laquelle s'élucidera une réalité intime qui échappe à son propre sujet. De fait, le texte ne sort pas d'une honnête introspection, à laquelle nous ont habitués les *Confessions* de Rousseau »⁷. Dans une perspective dadaïste orthodoxe, la visée initiale est aussi coupable que sa réalisation timorée. Le désir de clarification et la quête de la connaissance ne sont-ils pas d'entrée de jeu dénoncés par tous les discours placés sous le signe du « dégoût dadaïste » ? C'est bien ce que semble confirmer certaine page du roman avorté qui nie, dans l'esprit des manifestes Dada, la pertinence de toute introspection. On y retrouve des accents familiers :

Pendant longtemps ce que j'écrivais à l'improviste était la matérialisation de mon dégoût envers tout et surtout envers moi-même. Contrairement à la plupart des créateurs, j'écrivais pour détruire le sentiment qui m'y poussait [...]. La part douloureuse de l'inquiétude vient de l'épanouissement féodal de la personnalité et j'ai toujours rêvé de perdre la mienne et de devenir impersonnel. Annihiler la prétention de se regarder comme la demeure du monde et ne plus avoir besoin de justifier ses lois (F.j., 262).

On pourrait croire à une destruction systématique où le moi, expulsé de son royaume, échapperait définitivement à toute tentative d'élucidation. Il se conformerait ainsi aux vues exposées dans l'œuvre dadaïste de Tzara, en vertu desquelles « c'est la notion même de la personnalité comme centre qui disparaît, et avec elle l'estime séculaire pour la compréhension de soi, la réflexion sur moi... »⁸. Commentant ses velléités d'introspection, le narrateur de *Faites vos jeux* affirme d'ailleurs: « Ce n'est pas la beauté qui m'attire, mais l'inutilité de mes réflexions. » (F.j., 262)

Néanmoins, l'ensemble du texte résiste à ce noyau dadaïste et se donne, à la suite d'une anecdote passionnelle saugrenue à relent de fait divers, comme une entreprise d'introspection classique:

Pour mieux connaître les causes de ma déroute, je me propose un retour en arrière dans ma jeunesse et de recomposer avec les miettes de ma mémoire restées sur la table, les aventures qui ont eu une certaine importance... (F.j., 262).

Suit une évocation somme toute traditionnelle de la jeunesse, placée sous le signe de la sexualité naissante. Ces épisodes débouchent sur l'histoire des amours du narrateur avec Mania d'abord, Andrée ensuite.

Plus encore, une référence explicite est faite à la psychanalyse. Sans doute est-elle en partie ironique:

Certains médecins appliquent une méthode pour guérir les maladies mentales, ayant des traits communs avec celles des juges d'instruction et des confesseurs catholiques. Détectives intracellulaires, ils s'introduisent dans l'histoire du client, suivent de près le fil et découvrent, là où il s'arrête, un nœud trouble qu'ils s'appliquent à dénouer avec des artifices perspicaces de clarté... (FI, 263).

On sait que Tristan Tzara est resté réfractaire à la méthode psychanalytique, à laquelle le groupe de Breton se réfère dès la première période Dada. Selon lui, elle est « une maladie dangereuse, endort les penchants antiréels de l'homme et systématise la bourgeoisie » (*M.D.*, 364). Dans *Faites vos jeux*, elle n'en sert pas moins de paradigme à l'autobiographe en quête de son moi : « Comme ces doctes analystes de la géographie nerveuse, j'entreprends l'exploration de ma sensibilité, sans méthode et sans chronologie. Je me promets des découvertes qui me réconcilieront avec moi-même. » (*FI*, 263) Jusqu'à quel point Tzara prend-il ses distances par rapport au modèle dit scientifique? Il est certes significatif qu'il choisisse de procéder « sans méthode ». Il n'en reste pas moins qu'il désire entreprendre l'exploration de son moi; si son objectif n'est pas thérapeutique (sauf dans la mesure où il s'agit de « se réconcilier » avec lui-même), il se place toutefois sous les auspices du Savoir. « Je n'ai aucun espoir d'abolir mon inquiétude, écrit-il, je ne veux que l'éclaircir. Limiter son champ de maligne pénétration (*FI*, 263). « Ces quelques découvertes extraites du marasme de ma vie me servent à connaître l'étendue de mes possibilités. » (*FI*, 264) En bref, le dadaïste se propose ici de « raconter quelques souvenirs (*FI*, 260), au fil d'un récit articulé, dans l'espoir de sonder son moi. Le projet relève de l'autobiographie traditionnelle, sinon de l'auto-analyse au sens strictement freudien du terme. On est loin des déclarations théoriques fracassantes de Dada.

Est-ce à dire que le texte est complètement dénué de toute caractéristique dadaïste? Certes non. Le récit frappe par son ton décousu, ses enchaînements cavaliers, son langage insolite. Ainsi la première partie, qui raconte les amours du narrateur avec une certaine Germaine-Louise Couard, constitue une entrée en matière fantasque. Le « je », qui dédaigne de décliner son identité, entend une jeune fille de quinze ans parler d'amour; il la rencontre plus tard, danseuse, en fait sa maîtresse, et la laisse épouser un cordonnier. Suit un fait divers relatant une tentative de meurtre perpétrée par une jeune femme sur son époux, cordonnier; elle en appelle à son amant, dont l'indifférence contribue à la faire condamner. C'est à partir de là seulement que commence l'interrogation du narrateur sur lui-même (« Mais pourquoi le remords ne m'a-t-il jamais

tourmenté?» [F.J., 262]). L'origine de l'auto-analyse ne laisse pas d'être exposée dans le ton désinvolte et délibérément cynique cher à Dada.

S'y ajoutent les formulations les plus déroutantes - rapprochements imprévisibles occasionnés par d'étranges analogies, énumérations dénuées d'ordre et motivation privée de logique:

Mais laissons cette histoire au bord du lac où elle est moins nuisible; elle fut provoquée par une pluie abondante, une fuite de gaz, une lampe et un incendie de branches frappées par les blessures vivantes. (F.J., 247)

Le cyclone avait mis le crochet dans l'œil du bossu, le bossu sur la colline, la bosse était l'œil du paysage. Le train passait devant notre maison, fer à repasser la lingerie de luxe des grandes végétations; la végétation en fiches de bibliothèque fouettait le vent avec des bruits d'appareil de morse. (F.J., 252)

La dimension dada qui se révèle ainsi ne suffit pas, cependant, à enrôler le récit de Tzara sous la bannière du dadaïsme tel que le présentent ses propres déclarations théoriques. Le caractère souvent obscur des enchaînements narratifs, la structure relâchée de l'ensemble, les sauts brusques ne suffisent pas à brouiller totalement la diégèse. Ils peuvent par ailleurs être attribués aux nécessités du feuilleton (écriture déterminée par les impératifs des livraisons) ou à l'inachèvement de l'ensemble. De même, les libertés prises dans le style et la composition ne démantèlent en rien un récit personnel doté d'un narrateur-héros, d'une quête intérieure et d'une intrigue amoureuse. Sous une enveloppe extérieure teintée de dadaïsme, la narration autobiographique dévide des souvenirs et conte des épisodes sentimentaux. Ni le récit, ni l'exploration du moi n'en pâtissent sérieusement.

Si *Faites vos jeux* est un récit à la première personne, c'est donc dans la mesure où il n'est pas véritablement une œuvre dadaïste. En dévidant une confession personnelle et en entreprenant une quête de l'identité, il trahit les préceptes prônés par Dada - ceux que Tzara lui-même exposait quelques années plus tôt dans ses manifestes. Rédigé durant la période où Tzara s'attache à défendre Dada, le récit ne répond pourtant que très imparfaitement à ses impératifs. Tout au plus amalgame-t-il quelques principes dadaïstes à un roman personnel qui se conforme dans l'ensemble aux normes du genre. On ne s'étonne pas, dès lors, qu'il ait été délaissé au profit de la poésie, du théâtre et des manifestes, où continuait à souffler l'esprit Dada.

Tout différent est le cas des *Aventures de Télémaque* (1922) ». Plutôt qu'un récit à la première personne qui échappe aux critères dadaïstes, il apparaît comme une narration dadaïste pure où le «je» transgresse toutes les lois officielles du récit personnel. Les avatars du moi dans le texte d'Aragon permettent de délimiter le champ que Dada assigne tant à la quête de soi qu'à la narration à la première personne. Ils dessinent un espace autobiographique

insolite et remettent en question le bien-fondé de l'introspection et jusqu'à l'existence d'une entité analysable désignée par le « moi ». Par là même, *les Aventures de Télémaque* représentent le seul type de récit à la première personne que Dada peut revendiquer sans se désavouer; une narration qui remet en question ses propres fondements, comme elle tourne en dérision l'introspection et l'intégrité du je.

Dès l'abord, la singularité du récit d'Aragon se traduit par les modalités d'apparition de la première personne. Le je-narrateur n'émerge de façon directe et avouée qu'au sixième livre. (« Vous connaissez Monsieur Chériaux? l'entrepreneur de bâtiments. Moi non plus » [A.T., 86]). Il s'y donne, non seulement comme sujet de l'énonciation, mais aussi comme renvoyant à la personne de l'auteur. C'est du moins ce qu'établit la note, rédigée par Aragon lui-même en 1922 et donnée par lui à la suite du récit dans l'édition de 1966. Il y situe l'épisode autobiographique qui compose l'essentiel du fragment. L'auteur s'y attribue explicitement toutes les réflexions développées par le je du sixième livre: « Quelle absence d'imagination! » (A. T., 88) :

L'absence d'invention de toute cette histoire a pu me navrer terriblement à une certaine époque, et particulièrement le jour où j'écrivis les dernières lignes du livre VI. Au carrefour de la rue de Buci et de la rue de Seine, il y avait un petit bar ouvert de tous les côtés au vent. C'est dans ce coin sans horizon que ce jour-là j'étais venu faire ma petite épave de la vie (A. T., 126).

Le je, ainsi assimilé à Aragon, joue dans le récit sa vie à pile ou face, et se trouve condamné... à vivre. A la suite de quoi il poursuit docilement son chemin, c'est-à-dire son récit, au livre VII, en effaçant soigneusement toute trace de première personne. Dès lors, cependant, que le narrateur à la première personne a trahi sa présence, il projette son ombre sur le texte tout entier.

Il n'en reste pas moins que l'irruption du « je » est des plus tardives, si bien que la narration peut sembler jusqu'à ce point répondre en tout aux règles du roman à la troisième personne. Et en effet, les cinq premiers livres relatent les aventures de Télémaque et de Mentor, apparemment contées par un narrateur omniscient et invisible dont rien ne laisse soupçonner qu'il occupe une position distincte en tant que « je » différencié. On découvre rétrospectivement qu'il dévide lui-même le fil d'une narration en apparence impersonnelle. On se demande dès lors comment il s'affirme ou tout au moins se profile dans l'ensemble du récit. Par quels moyens sa présence se traduit-elle dans l'espace narratif où elle refuse d'occuper une position centrale?

Si le je se dit dans la diégèse, ce ne peut être que de biais et par le détour de procédés chers à l'art dadaïste. Il s'avoue tout d'abord dans le détournement irrespectueux des modèles classiques, et dans la pratique du collage. En effet *les Aventures de Télémaque* de Fénelon sont prises en charge par Aragon: c'est lui qui déclame désormais le texte ancien; c'est lui qui s'exprime dans toutes les

transformations qu'il lui fait subir¹⁰. Si le je ne se dit pas directement dans les cinq premiers livres, il n'en est pas moins omniprésent dans la mesure où il est responsable de la dérive de l'écriture et de la totale métamorphose de l'intrigue. C'est donc en recopiant un modèle classique à sa manière que le narrateur, assimilé dans une note de l'auteur à sa propre personne, se fait entendre. D'emprunt à emprunt, de reprise à reprise, nous sommes renvoyés aux collages qui étoilent le texte. Il s'agit en fait d'écrits antérieurs d'Aragon lui-même (et en particulier de manifestes) que l'auteur insère dans son récit, et où il utilise en général la première personne. Ces textes traitent d'ailleurs abondamment... du mol.

Par ce mouvement circulaire, la première personne révèle sa présence à trois niveaux: celui des passages narratifs pleinement assumés par le « je » (au nombre de deux), celui des collages à la première personne (plus fréquents) et celui de la diégèse en général, où le je n'apparaît qu'implicitement et en filigrane.

Cette distribution appelle quelques remarques. Il est en effet étrange, et sans nul doute significatif, que le narrateur à la première personne n'apparaisse qu'au sixième livre. Il est plus symptomatique encore qu'il n'émerge que dans ce livre, qui est par ailleurs l'avant-dernier: exclu du début, de la fin et du centre, le je est refoulé vers un chapitre qui ne possède pas une position cruciale dans l'ouvrage. On ne s'étonne pas dès lors qu'il passe quasi inaperçu. Il est cantonné dans un recoin, rejeté dans les franges du texte; dans ces lieux discrets, son importance est minimisée à l'extrême. En d'autres termes, le narrateur est expulsé de la position centrale qu'il se plaît souvent à assumer lorsque sa subjectivité prend le texte en charge. La stratégie qui consiste à poser un je, mais en le décentrant et en le marginalisant, produit un effet curieux. A la limite, il semble que le narrateur à la première personne n'affirme sa présence que pour mieux refuser la responsabilité de l'organisation textuelle. Il ne veut en paraître ni l'origine, ni le sujet ni le foyer.

C'est dans la même perspective que s'explique la répartition du je. Absent de la diégèse, c'est-à-dire de la quasi totalité du récit, il n'émerge que dans les deux brefs passages du sixième livre et dans quelques collages (il y a cinq collages à la première personne). Il occupe donc un espace quantitativement limité. C'est dire à quel point le je représente une instance marginalisée, incapable de fonder le texte en unité ou de se constituer en foyer de significations. On est loin du récit personnel de Tzara, où le narrateur à la première personne impose massivement sa présence et sous-tend le texte entier. On est tout aussi loin des récits surréalistes de Breton (*Nadja*) ou de Desnos (*la Liberté ou l'Amour 1*), dans lesquels le texte se tisse autour d'un je tantôt référentiel, et tantôt fantasmatique. La narration dadaïste ne s'offre aucun centre; et si elle a recours à la première personne, c'est précisément pour la décentrer avec tout ce que ce déplacement implique sur le plan du récit comme sur celui d'une éventuelle théorie du sujet.

Les deux passages qui assument pleinement la première personne

confirment cette hypothèse. Tous deux semblent s'imposer de façon arbitraire et fortuite: ils font irruption dans la trame romanesque, qu'ils déchirent, sans préparation ni transition. Ils restent isolés et ne comportent aucun écho distinct dans l'ensemble du récit. Le premier je émerge au milieu d'un épisode amoureux, qu'il prolonge en s'en faisant le principal protagoniste. Il disparaît aussi brusquement qu'il est apparu, au gré d'une fausse transition (« Sur ces entrefaites, Télémaque... »). Le second fragment, déjà évoqué, coupe le développement de l'intrigue pour laisser la parole au narrateur; celui-ci s'éclipse aussi soudainement et aussi ironiquement qu'il est intervenu. Au-delà des stratégies de présentation, le récit adopte dans ces passages une attitude dadaïste dans ce qu'il expose et montre du moi. Au je protagoniste succède le je écrivain, et au héros amoureux, le narrateur réfléchissant sur ses écrits. Les deux positions assumées par la première personne sont classiques; leur manipulation ironique n'en est que plus évidente.

Examinons d'abord la façon dont l'écriture dada s'approprie la méditation sur l'œuvre et son créateur. Le passage mérite d'être longuement cité:

Péripéties ridicules, les histoires inventées se pressent aux fenêtres et écrasent dérisoirement leur nez aux vitres. Tout de même, quelle absence d'imagination! Quand on est fatigué de l'amour, on va boire. Quand on est fatigué de boire, on va boire. Vos connaissez monsieur Chériaux ? L'entrepreneur de bâtiments, Moi non plus. La porte de droite mène au téléphone, la porte de gauche à une autre idée. Nous passons notre temps à nous tromper de rue. Les propos entendus atteignent des proportions, comment dirais-je? disproportionnées. La langue se refuse à l'usage infame de la parole: elle est faite pour un sort plus noble. Gémissons sur l'état de servitude où nous sommes tombés progressivement depuis quelques années. Servitude, ma chère, avec tes yeux de poisson frit, servitude, ma chère, avec tes yeux de poisson frit. Je me perds, je ploie sous la pression atmosphérique. Je fais très bien le manomètre. Pour cela, j'ouvre la bouche. Bâââ. Je vous jure que je n'ai pas envie de rire... (A. T., 88).

Il s'agit bien là d'un texte métalinguistique, traité sur le ton fantaisiste et parodique auquel la réécriture de *Télémaque* nous a déjà accoutumés. Le narrateur intervient dans son récit pour le commenter; s'engageant dans une réflexion sur sa thématique (l'amour), sa construction, son langage, il s'interroge sur la création littéraire et sur lui-même. Tel est le modèle sérieux qu'actualise, en le démantelant, le texte d'Aragon. Premier temps: l'auteur des *Aventures de Télémaque* ne peut que déplorer son manque d'imagination. Il va de soi que cette référence à l'imitation de Fénelon est ironique à tous les niveaux; d'abord parce que la reprise est affichée et que l'originalité du texte d'Aragon se mesure dès l'abord par la façon très particulière qu'il a de copier le maître; ensuite parce que la critique suit un passage qui s'écarte totalement de Fénelon, et qui

n'aurait pu être envisagé par lui, à savoir, l'épisode où Télémaque balance dans la mer l'héritier qu'il a eu de la nymphe Eucharis (« Moi, moulin à café, je n'aime pas les caricatures » [A. T., 87]). Cette méditation sur les voies de la filiation littéraire est prolongée par une référence ironique au principe de la construction romanesque, bien sûr méconnue (« Vous connaissez Monsieur Chériau? l'entrepreneur de bâtiments. Moi non plus »); au déroulement logique du récit (« la porte de droite mène au téléphone, celle de gauche à une autre idée. Nous passons notre temps à nous tromper de rue ») ; au langage, qui se refuse à la parole dans ses aspirations à « un sort plus noble », et qui nous asservit. Suivent des analogies toutes dépourvues de noblesse, tantôt fondées sur un cliché populaire répété de façon automatique (« Servitude avec tes yeux de poisson frit »), tantôt humoristiquement insolites (« La vie, c'est une petite bique triste »). A la suite de cette méditation parodique sur les voies de la création, le poète entrant dans la ronde des images bouffonnes dit « ployer sous la pression atmosphérique » (inspiré, ou écrasé sous l'air qu'il aspire) ; d'où l'association avec le manomètre, et le discours vide qui sort de sa bouche: «Baaa... »

Le je protagoniste est traité sur un mode tout aussi bouffon. Il apparaît quelques pages plus tôt, dans le passage où Télémaque emporté par Neptune dans les eaux participe à une fête érotique. Un je non identifié se substitue sans crier gare au jeune héros, à la suite d'une évocation croustillante:

Voilà les nymphes monstrueuses de Borée, les belles croupes luisantes (...); je les regarde, et le va-et-vient lent, puissant, nonchalant de ces piliers de vie emporte comme une oreille arrachée le désir à crier, fils de leur passage. Je ne me connais plus que transport, mouvement reptile; sang, sang, sang [...].¹ Projectile du prodige, je pars poignard et j'arrive baiser [...].¹ découverte d'un continent à mordre, j'ai rencontré la femme, ma maladie (A.T., 83-4).

La suite de l'évocation mime l'acte sexuel et le vertige du plaisir (« Ménage des légendes, le manège tourne. Il grince, aigre, aigu, crie. Mon poing si tu cries encore. Comme cela dure, petite groseille, ma bascule, comme cela dure... » (A. T., 84) C'est donc le sujet désirant qui se dit ici dans le texte. Dans l'extase d'un moment suprême de volupté, le narrateur se débarrasse du héros qui le relayait. Ce faisant, il bouscule l'intrigue et viole toutes les lois de la bienséance et de la vraisemblance. S'il est admis en effet que l'auteur se projette implicitement dans les personnages qu'il met en scène, il est exclu qu'il prenne leur place, sans crier gare, au milieu d'un épisode (et à plus forte raison au milieu d'une performance sexuelle). Cette transgression menée à bien, le je s'efface aussi brusquement qu'il est apparu, et ne laisse plus aucune trace. Le lecteur déconcerté se demande à la limite si la parole n'a pas été déléguée à Télémaque lui-même, en une sorte de monologue intérieur présenté sans introduction.

S'il maintient l'hypothèse d'un je narrateur en se fondant sur la réapparition de la première personne à la fin du même livre, il est confronté à un autre problème. C'est qu'en effet il y a un hiatus total entre les deux je qui apparaissent dans le livre VI. Non seulement ils ne sont pas mis en rapport, mais encore aucune relation entre le sujet désirant et le sujet de l'écriture n'est établie explicitement. Le passage métalinguistique, dans sa réflexion ironique sur la création, se garde bien de relier écriture et désir, fantasme érotique et récit. Aucune explication, aucun sens ne se laissent saisir: nous restons dans l'ordre de la juxtaposition pure. Combien différent en cela est l'ouvrage dadaïste d'Aragon du récit de Desnos, *la Liberté ou l'Amour.I*, où un je focal, déployant ses fantasmes érotiques, unit explicitement dans ses commentaires métalinguistiques le désir et l'écriture romanesque.

Dans l'ensemble, on voit qu'Aragon opère une mise en scène humoristique du moi. Ce faisant, le récit dadaïste se refuse à l'explorer ou à le construire tant dans sa pratique fictionnelle que dans sa réflexion théorique. - Mais s'agit-il vraiment d'un refus, ou plus simplement d'une méconnaissance de la question? Si le récit d'Aragon ironise et fragmente sans articuler ni développer, est-ce parce qu'il entend éclairer par ce biais ses positions, ou parce qu'il ignore la problématique du sujet et la question de la première personne? Ce sont les manifestes Dada collés dans l'œuvre nouvelle qui fournissent ici la clé de l'énigme. Ecrits à la première personne, ils développent en effet de singulières méditations sur le moi. Ils montrent ainsi que *les Aventures du Télémaque* ne sont pas un texte qui méconnaît la question du sujet et s'en désintéresse. Il s'agit bien plutôt d'un récit qui choisit de la traiter à sa façon - Dada, bien sûr, et des plus inattendues.

Au lecteur dérouté par la plongée brusque dans le je désirant et la dérision généralisée qui emporte le sujet de l'écriture, les manifestes insérés dans le récit viennent proposer, dans la mise en scène nouvelle que leur confrère Aragon, une réflexion « organisée » sur le moi. Les deux premiers se déploient dans le livre II. Ils sont suivis par le discours théâtral du jeune ondin dans le livre III, et par deux des trois bouteilles à la mer disposées dans le livre IV. C'est leur contenu et leur disposition qui éclairent pleinement la mise en scène dadaïste du moi.

Notons tout d'abord que le premier collage débute par la phrase: « Tout ce qui n'est pas moi est incompréhensible » et défend un solipsisme absolu, alors que le dernier - une « bouteille à la mer » - fait entendre un discours décousu et un langage éclaté, où le moi constitué se dissout complètement : « Au-delà de mes possédèrent je par exemple l'amour assez » (*A. T.*, 66). Le seul développement autorisé par la succession capricieuse des manifestes est celui qui progressivement défait le sujet. Télémaque pose d'abord un je érigé en univers clos, qui s'avère bientôt incompréhensible (« Tout ce qui est moi est incompréhensible »). Après un collage capital attribué à Mentor, sur lequel je reviendrai plus loin, on glisse vers le discours d'un jeune ondin, double évident du fils d'Ulysse, qui prononce une tirade également empruntée à un manifeste

Dada et centrée sur la question du sujet. Sur un mode faussement sentimental, l'ondin reprend le thème de l'opacité du moi :

Si vous voulez répondre de quelqu'un vous dites: je suis sûr de lui comme de moi-même. Or, s'il existe au monde un homme dont je ne puis psychologiquement pas être sûr, c'est moi. J'ignore ma loi; quel continuel changement permet que les autres me reconnaissent et m'appellent par mon nom; je ne peux pas me voir de profil. A tout instant je me trahis, je me démens, je me contredis (A.T, 52).

Présenté au début comme un univers clos en lequel se résument les êtres et les choses, le moi se révèle plus qu'obscur; chaotique, inconsistant, insaisissable. Pris dans le mouvement perpétuel du temps, il lui est impossible de se constituer en une entité finie. La question du moi et du temps est humoristiquement reprise dans le collage suivant, en l'occurrence la première bouteille à la mer. Inspiré de Wells, Aragon y met en scène un sujet qui s'est égaré dans le temps. Si le dynamisme des horloges emportait sans cesse le moi loin de lui-même, l'abolition du temps chronologique n'est pas faite pour le rendre à soi: « Seul je m'échappe à force de me croire identique [...] je finis par ne plus ressentir la continuité de ma pensée... » (A. T, 61) Privé de durée, le moi se disperse et s'effrite; plutôt que de se concentrer en un noyau ferme et immuable, il perd le support qui lui permet de soutenir son identité. En même temps, il lui devient impossible de se re-connaître, puisqu'il n'est plus désormais porté par le flux temporel : « Relire m'est impossible: je ne me suis intelligible que sur le moment » (A. T, 61). En fait la perte du Temps n'équivaut pas à l'éternité et à la permanence, mais au brouillage et à la confusion. Le moi y perd son rapport à l'Autre et au monde; tout son savoir, y compris sa connaissance de soi, s'en trouve menacé. Le supplice est d'ailleurs total, puisqu'en dehors de la succession, le moi ne peut véritablement respirer ni désirer: « La progression géométrique du désir, on ne la conçoit pas en dehors de toute succession » (A. T, 63). Que reste-t-il dès lors au moi, sinon l'angoisse du naufrage définitif : « une lente dissolution de ma personnalité, voilà ce que je redoute » (A. T, 63).

La dernière bouteille à la mer met en scène la déroute du je dans un langage livré à la confusion syntaxique la plus totale. La désagrégation du moi s'y affirme dans un discours sans loi où la grammaire tombe en pièces, et où les mots s'alignent désormais dans un ordre purement arbitraire. Aucune signification ne se dégage de ce message égaré - jeté à la mer, mais aussi privé de sens et de raison, irrécupérable. Le sujet s'est évidemment dissous dans le flux désordonné de son propre discours : « je dis la même chose que ma tu et nous pierre dans le vide avenir aux mains d'il fleurit. Avec les persiennes de donc arbre de charbon souvenirs vivait s'immobilisera fûmes le long du fleuve... » (A. T, 66) Dès lors qu'il est mis en scène dans les collages, le moi est pris dans un irrésistible mouvement de désintégration au terme duquel il sombre dans l'incohérence.

L'effritement et la destruction finale du moi sont par ailleurs repris sur le

plan de la diégèse, dans l'apprentissage du jeune héros. Le fils d'Ulysse fait en effet son éducation philosophique selon des voies singulières. Dans son orgueil et sa naïveté, il se fait le tenant d'une théorie purement solipsiste, qui confère au moi une importance cruciale. Il y voit le principe, l'origine et le but de l'univers; le monde n'est qu'un immense jeu de miroirs et d'échos dans lequel le moi se contemple et s'écoute:

Le langage quoiqu'il en paraisse se réduit au seul je et s'il répète un mot quelconque, celui-ci se dépouille de tout ce qui n'est pas moi jusqu'à devenir un bruit inorganique par lequel ma vie se mani/este.

U n'y a que moi au monde et si/ai de temps en temps la faiblesse de croire à l'existence d'une femme, il me suffit de me pencher sur son sein pour entendre le bruit de mon cœur et me reconnaître (A.T, 29).

Le moi ainsi reflété par l'univers entier exclut toute dimension d'altérité. Le principe solipsiste est repris au dernier livre lors d'une altercation avec Mentor: « Au monde », s'écrie Télémaque, « depuis moi, je me promène maître. Je fais la nuit en fermant les yeux. Je fais la nuit à mes pas. Je fais le vide par mon absence. La lumière m'appartient. Que je vous oublie et vous voilà mort» (A. T, 98). Or, c'est Télémaque, défenseur passionné de la suprématie et de la liberté du moi, qui meurt absurdement pour affirmer sa maîtrise contestée; il décide de prouver sa liberté à Mentor en se précipitant dans le vide. Le précepteur n'y voit que la confirmation des contraintes du réel qui pèsent sur le moi - et en particulier, la loi de la pesanteur. Bien plus, le moi précieux qui faisait dépendre de lui l'univers entier vient « s'abattre, sac d'os fracassés sur les rochers, devant les vagues qui ne sanglotèrent même pas» (AT, 100). Loin de s'abolir avec lui, la nature se met par ailleurs en fête. De la désintégration du moi comme entité constituée à la destruction du moi comme personne humaine, le récit travaille à désagréger et à défaire le sujet.

Dans les fragments à la première personne comme dans les collages, dans sa distribution textuelle comme dans sa mise en scène, le je dadaïste subit un traitement similaire; il est sans cesse décentré, déconstruit, raillé. On est loin du sujet tout-puissant qui se donne comme l'ultime foyer des significations. Le je abandonne ici toute position de maîtrise: ni centre affectif, ni Créateur à l'image de Dieu le Père, il renonce à se dire et à se faire. On ne s'étonne pas, dès lors, que le je ne soit jamais mieux présent que dans les pages dont il est littéralement absent, et qui appartiennent officiellement à un autre. En effet la première personne ne se dit dans la quasi-totalité de l'œuvre qu'indirectement, à travers la modulation parodique du texte de Fénelon. Le décentrement et la disparition du moi y sont portés à leur comble: le je ne s'avance que masqué, et avec l'alibi d'un auteur consacré.

Notons que le jeu intertextuel affiché propose également une réflexion sur le statut et les pouvoirs du moi. Il établit une série de variations sur le fameux thème du «Je est un autre ». Tout d'abord, il le situe dans son rapport à la

tradition et à la Loi. Comme le fils d'Ulysse dont il narre les aventures, il vogue dans le sillage du père: je n'existe que dans et par sa relation à l'Autre. Néanmoins, à l'instar du nouveau Télémaque des années 1920, il en sape l'autorité et en subvertit le discours. En effet la sagesse distillée par l'Antiquité grecque et les classiques français est tournée en dérision et remplacée par une singulière rhétorique du désir. L'apprentissage du jeune héros sous l'égide de son précepteur est celui de l'érotisme; et l'écriture qui rend compte de ses aventures, rejetant toutes les règles de la bienséance, obéit à un puissant mouvement de dérive favorable à l'éclosion des plus fantaisistes analogies. C'est dire que le narrateur qui prend le texte en charge s'exprime à travers une incessante activité de transgression. Il apparaît dans le mouvement où il viole la loi de son modèle et maître. Il n'existe donc que dans ce rapport à l'Autre, qui à son tour n'existe plus qu'à travers le masque carnavalesque dont il est désormais affublé. Un double décentrement s'opère de la sorte - celui du discours originel qui représente la toute-puissance Règle, et celui du moi et de sa parole propre qui ne se disent qu'en creux.

Mais il y a plus encore. Les textes collés dans le récit, et que des italiques démarquent du récit à proprement parler, sont en fait des manifestes antérieurement publiés par Aragon ». C'est désormais son propre discours qu'Aragon recopie, ou du moins insère dans un ensemble nouveau. Sans doute ne fait-il subir aucune modification apparente à ces fragments, les différenciant en cela du modèle extérieur emprunté à Fénelon. Néanmoins, l'acte même de reprendre ses propres textes, et de les mettre dans la bouche de Télémaque ou de Mentor, suffit en lui-même à transformer le je en Autre. Si Aragon prend en charge le discours de Fénelon, les personnages de celui-ci assument à leur tour la parole d'Aragon. Sans doute sont-ils désormais ses propres créatures; mais tenues à distance, ancrées à leurs origines classiques, assez différents du narrateur-auteur pour lui offrir son propre texte dans un miroir où le Moi s'apparaît sous les traits d'un *alter ego*. Le narrateur à la première personne n'adhère plus à son discours: une fois de plus, le décentrement se donne comme la règle du je(u) nouveau.

Qu'on y prenne garde, cependant: le décentrement et la désagrégation du moi ne viennent pas poser une thèse sur la nature du sujet, mais contribuer au mouvement de destruction généralisée qui caractérise Dada. Ils n'émettent pas une vérité supérieure sur le moi, ils déconstruisent tout ce qui dans la culture occidentale fait l'objet d'une valorisation privilégiée. Le maniement du je dans *les Aventures de Télémaque* correspond au programme avoué de Dada: renversement des valeurs et des hiérarchies accréditées, destruction systématique qui se retourne à la limite contre soi. Il répond également aux deux règles d'or de Dada: la contradiction et la dérision généralisées. C'est ce que montre bien le collage mis dans la bouche de Mentor, et qui résume parfaitement, sous forme de manifeste, les principes Dd dont relève le récit tout entier.

Mentor, ne l'oublions pas, joue le rôle de précepteur. A ce titre, il entre dans la ronde parodique qui se joue de l'autorité du Père: il fait l'amour avec

Calypso sous les yeux de son élève; il est contredit et insulté par celui-ci; il refuse lui-même d'assumer la fonction du garant de la Loi: « Mes paroles ne sont des talismans ni heureux ni malheureux. Un mot en vaut un autre: tous les mots sont zéros. » (A. T., 23) C'est néanmoins à lui qu'il revient de prononcer le discours Dada qui résume la quintessence du mouvement: il a autorité pour réfuter toute espèce d'autorité. Et pour offrir un système qui est la négation de tous les systèmes :

Le système DD se propose: [...]

De casser vos logiques si essentiellement logiques, de faire des ronds dans l'eau, des carrés dans l'air, ni carrés ni ronds, ni dans l'air ni dans l'eau [...]

Le système DD a deux lettres, a deux faces, a deux dos, admet toutes les contradictions, n'admet pas la contradiction, est sans contredit la contradiction même, la vie, la mort, la mort, la vie, la vie, la vie, avis aux amateurs (A. T., 34-5).

C'est dans cet espace de la contradiction que le je s'affirme et se déploie. Il se dit par le doute comme par la foi - en tout et en n'importe quoi: « ... Je crois. Je. Je crois au doute, je doute de ma foi. Je doute de croire à mon doute... » (A. T., 37-8) En d'autres termes, il est inutile de chercher une théorisation cohérente du moi dans le texte dadaïste. Si le manifeste propose en un premier temps la destruction (« Brisez tout, visages camards... » (A. T., 36-7), il pose en un second temps le principe de contradiction. Et en effet la première personne ne se pose que pour mieux se démentir, la théorie solipsiste que pour mieux se nier - tout en niant ce qui garantirait l'affirmation contraire, à savoir d'autres vérités. Mentor, qui conteste la croyance en la liberté et la toute-puissance du hasard que Télémaque entend prouver aux dépens de sa vie, est aussitôt tué par un rocher branlant qui se détache fortuitement du haut d'une colline. Comme le système Dd, le système du moi et du récit à la première personne est un système qui ne se soutient que de la contradiction perpétuelle.

A la limite, une seule position est réservée au je qui ne cesse tout au long du texte de se décentrer, de se défaire, de se contredire: celle de la dérision pure. Elle est exemplifiée par la clôture du manifeste-collage attribué au faux Père:

On agite vainement à mes yeux le drapeau signal de l'opinion publique ['] Seul, au milieu du vaste monde, ce petit univers de votre imagination, je vous regarde en face, sans rien vouloir, sans rien chercher en vous, même pas ce grain de sottise qui grelotte dans vos orbites, et je ris comme un champ de blé (A.T., 38).

C'est ce même rire qui se fait entendre à la fin du récit, lors d'une scène de destruction généralisée qui évoque une Genèse à rebours. Le père spirituel, écrasé par son rocher, y est relayé par Dieu le Père :

Le firmament se constella du sexe des lumières. La voûte des jours et des nuits devint une chair et ceux d'entre les hommes qui avaient survécu aux bouleversements moururent de désir devant la croupe impudique suspendue au-dessus de leurs têtes [...] tandis que les marteaux-pilons se caressaient en hurlant dans les plaines du désir, sur ses cheveux de tendresse le Seigneur Dieu éclata de rire comme un fou (A. T., 101).

La seule maîtrise et la seule présence véritable accordées au je dans le récit dadaïste sont celles qu'il lui est donné de posséder lorsque, ayant accepté de se laisser emporter dans le mouvement de destruction généralisée, il disparaît pour n'être plus que l'origine et la conscience de la Dérision. Dans l'espace ravagé où ne subsistent que les voix stridentes et impersonnelles du Désir, le discours de la première personne se confond avec le rire énorme du nouveau Créateur. « Brisez tout, visages camards, clamait Mentor. Vous êtes les maîtres de tout ce que vous casserez. » On pourrait ajouter: de tout ce que vous raillez, de tout ce dont vous dévoilerez l'absurdité. Ne sera maître de soi que celui qui accepte d'abdiquer son moi comme sa maîtrise. La logique Dd trouve bien là son compte.

Le récit dadaïste à la première personne est donc celui qui s'écrit pour faire entrer le sujet (moi intime, sujet désirant ou écrivant...) dans la ronde échevelée de la dérision. Il pourrait y dire, sur le modèle du *Manifeste Dada* 1918 :

J'écris un récit à la première personne et je défais le je, je pose pourtant un discours à la première personne et je suis par principe contre l'entité dénommée « je », comme je suis aussi contre les principes. J'écris ce récit à la première personne pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule et fraîche respiration...

Et je ris comme un champ de blé...

Résumé de Dada, *les Aventures de Télémaque* représentent paradoxalement le modèle parfait d'un genre inexistant et d'une série impossible. Par la manipulation qu'il effectue de la première personne, le texte d'Aragon trace la frontière qui sépare la pratique dadaïste de l'esthétique surréaliste. La question « Qui suis-je ? », ouverture célèbre de *Nadja*, et la question non moins cruciale: « Qui est je ? » se situent en effet au cœur du récit surréaliste et lui confèrent son impulsion fondamentale, celle de la quête. De *Nadja* à *Aurora* de Leiris, *la Liberté ou l'Amour*.^f de Desnos, *Mon corps et moi* de Crevel, et jusqu'aux textes tardifs de Julien Gracq, la narration surréaliste s'en soutient. Dans les années 1922-1923 qui précèdent la grande floraison surréaliste, les récits de Tzara et d'Aragon explorent à leur façon les limites qu'assigne Dada au roman du moi. Ils en dévoilent, du même coup, la possibilité insoupçonnée.

Université de Tel-Aviv

NOTES

1. Tristan Tzara, *Mani/este Dada* 1918, *Œuvres complètes*, t. 1, 1912-1924, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975. Toutes les citations du Manifeste (notées *M.D.*) renvoient à cette édition.

2. J'établis ici une différence entre la problématique du roman, ou récit, surréaliste, telle qu'elle semble découler du *Manifeste* de 1924 d'André Breton (*Mani/estes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1967), et celle du récit dadaïste telle qu'elle se définit à partir des manifestes Dada. Seule la première semble avoir été envisagée (voir, principalement, J.-H. Matthews, *Surrealism and the Novel*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966 et Jacqueline Chénieux-Gendron, *le Surréalisme et le Roman, 1922-1950*, L'Âge d'Homme, « Lettera », 1983. Et aussi: Claude Abastado, *le Surréalisme*, Paris, Hachette, 1975, pp. 162-167).

3. Sur cette période, voir Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965 et Hans Richter *Dada, Art and Anti-Art*, London, Thames and Hudson, 1965.

4. Tristan Tzara, *Faites vos jeux*, *Œuvres complètes*, *op. cit.* Toutes les citations à ce texte (notées *FI*) renvoient à la présente édition.

5. Louis Aragon, *les Aventures de Télémaque*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1966. Toutes les citations à ce texte (notées *A.T.*) renvoient à la présente édition.

6. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1981 (1^{re} éd., Albert Skira, 1969), pp. 16-17.

7. Henri Béhar, dans Tzara, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 684.

8. Micheline Tison-Braun, *Tristan Tzara. Inventeur de l'homme nouveau*, Paris, Nizet, 1977, p.13.

9. Sur *les Aventures de Télémaque* et leur rapport à Dada, dans une perspective différente: Yvette Gindine, *Aragon, prosateur surréaliste*, Genève, Droz, 1966. Voir également: Roger Garaudy, *l'itinéraire d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1961.

10. Sur ce que Genette appelle le « statut hypertextuel » des *Aventures de Télémaque*, voir : *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1982, pp. 410-414.

11. Voir à ce propos Louis Aragon, *les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 114. Il est intéressant de noter qu'Aragon étudie la pratique du collage littéraire chez Tzara ((Petite note sur les collages chez Tristan Tzara et ce qui s'ensuit », pp. 141-9). Sur le collage en littérature, on lira avec profit « Le collage ou le pagure de la modernité » de Henri Béhar (*Cahiers du xx^e siècle* 5, 1975, pp. 43-68) ; sur le collage chez Aragon, Wolfgang Babilas, « Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon », *Revue des sciences humaines*, n° 151, juil.-sept. 1973, pp. 329-354.

GRAS, MAIGRE, AUSTÈRE (À PROPOS D'UNE NUIT D'ÉCHECS GRAS DE TRISTAN TZARA)

Jean-Gérard LAPACHERIE

Le numéro XIV de 391, la revue de Francis Picabia (rééditée par Michel Sanouillet, *Le Terrain Vague*, 1960), a été publié à Paris en novembre 1920. La quatrième page est une « réclame pour la / vente de publications Dada 1 du 10 au 25 décembre 1920 1 chez Povolozky, 13, rue Bonaparte, Paris ». Tous les écrits Dada (même ceux qui sont épuisés) sont cités; leur prix est indiqué.

Ce qui fait l'intérêt de cette page de grand format (32 x 59 cm), ce n'est pas que ce soit une page de publicité mais que ce soit une page (affiche) de publicité pourvue d'un titre; signée (et assumée) par un écrivain.

Le titre en est *Une nuit d'échecs gras*. Il est volontairement (et désinvoltement) hermétique, à l'exception de l'adjectif « gras » qui désigne, dans le sens qu'il a en imprimerie, les caractères épais sur lesquels les typographes étalent beaucoup d'encre.

La page aussi est signée: « Une nuit d'échecs gras / Page composée par Tristan Tzara ». Elle a donc un auteur: un écrivain ou un poète qui n'a pas hésité à composer une page de publicité, à la signer de son nom et à la publier dans une revue d'avant-garde (de « poésie » et de « peinture »). Michel Sanouillet, (*op. cit.*, p.136) a reproduit la « maquette manuscrite » de cette page, avec l'indication suivante: « imprimer dans tous les caractères possibles ». Si on compare la page imprimée à la maquette manuscrite, on constate que les typographes ont suivi fidèlement les directives de Tzara et compris ses intentions. Quelles sont-elles?

Ce que fait Tzara est différent des « ready-made » de Duchamp, qui a été le premier à exposer des objets manufacturés (en 1914, un porte-bouteilles) et à donner le statut dérisoire d'œuvres d'art. Beaucoup de « ready-made »

littéraires ont été composés par des poètes dans les années 1920. Breton par exemple en a intégré quelques-uns à son recueil *Clair de Terre*: « Psst », liste de tous les Bretons de l'annuaire téléphonique ou « Ile », énormes caractères gras d'affiches ou de titres de journaux...

« Une nuit d'échecs gras » n'est pas un « ready-made », à proprement parler. Elle est « composée » et sa composition est régie par des intentions claires. En effet, Tzara y refuse des conventions typographiques; il les montre comme conventions, en joue, les détourne.

La première convention, qui, pour les typographes, a force de « loi », est la distinction entre « labeur » et « ville » ; entre les travaux d'imprimerie courants (avis, faire-part, affiches, imprimés de gestion et d'emballage, journaux...) et l'impression d'œuvres littéraires ou de longs textes à lire en continu.

Tzara refuse cette convention. Il est poète et écrivain; il fait des travaux d'imprimerie courants: ici, une page de publicité. Il a recours aux caractères dits de ville ou de « presse », c'est-à-dire des caractères que les typographes n'utilisent jamais pour l'impression des textes littéraires: les caractères (grosses linéales) du titre; les caractères « blancs » de « Dada 3 » ; les caractères lumineux de « Unique eunuque » ; les tout petits corps de « Dadaphone », qui ne sont utilisés que dans les ouvrages à consulter (dictionnaires, annuaires, etc.).

De fait, il refuse une seconde loi (dite de « congénialité »), qui veut que l'imprimé se conforme aux contenus du texte et une autre loi (dite d'« harmonie typographique ») selon laquelle un texte doit être imprimé avec une même police de caractères. L'indication « imprimer dans tous les caractères possibles » est la manifestation de ce refus. Ainsi, les caractères sont différents par leur dessin, leur hauteur, leur couleur.

Tzara utilise des caractères qui ont des dessins variables et très différents les uns des autres; des caractères droits et des penchés (« Il y a daDa et daDa ») ; des romains et des italiques; des caractères sans empattement (le titre) et des caractères avec empattement (« page composée ») ; des caractères avec des pleins et des déliés (« vente de publications dada ») et des caractères dont les traits sont d'épaisseur constante; des caractères de fantaisie, blancs ou lumineux (« Dada 3 », « Unique eunuque »), et des caractères d'affiche ou de titre de presse. 391, par exemple, est imprimé tantôt en mécanes (avec d'énormes empattements carrés à la base du 1), tantôt en linéales (sans empattements)... Une même phrase (celle du titre: « Une nuit d'échecs gras / page composée par Tristan Tzara / réclame pour la / vente de publications dada / du 10 au 25 décembre 1920/ chez Povolozky, 13, rue Bonaparte, Paris ») est composée de six caractères différents par leur dessin (leur hauteur et leur graisse aussi) ; une famille de caractères par ligne.

Les caractères utilisés sont de toutes les hauteurs possibles. La hauteur d'un caractère est mesurée en points (0,3759 mm). Tzara a recours à des majuscules et des minuscules de toute hauteur; des corps minuscules, à peine lisibles (de point 4), aux énormes corps du titre (point 50). Ainsi, le texte publicitaire de « Dadaphone » (en bas, à droite) est imprimé avec des caractères

que l'on utilise, non pour les ouvrages que l'on lit en lecture continue, mais pour les ouvrages que l'on consulte. De même, le titre est imprimé en caractères d'affiche. Une phrase et un mot peuvent être imprimés avec des caractères de hauteurs différentes : majuscules et minuscules ; petites majuscules et grandes majuscules (« Page », « PuBLICatiONS »...), sans que ces variations soient justifiées par une propriété sémantique ou textuelle; elles sont arbitraires et ludiques; elles ne relèvent que de la fantaisie de Tzara. Les conventions des typographes (légitimées par la nature et les contenus du texte à imprimer) sont refusées. Pour Tzara, l'important n'est pas le texte à imprimer, mais les caractères eux-mêmes (leur dessin, leur graisse, leur hauteur), signifiants graphiques, avec lesquels il joue, comme d'autres poètes jouent avec les sons de la langue.

Les caractères de la page varient encore en graisse (la force du trait de la lettre). Tzara a recours aux quatre graisses existantes: maigre, demi-gras, gras, noir. Le titre CANNIBALE, 391 sont en caractères noirs; «Vente de publications dada» en gras; «Page composée par Tristan Tzara» en demi-gras; «Vagin mystique» en maigres; sans compter à l'intérieur de chacune de ces graisses d'autres variations perceptibles à l'œil, mais que seul un typographe chevronné pourrait définir (quart-gras, demi-gras, trois-quarts-gras, gras, extra-gras...).

A ces variations répondent des mots en anglais, en allemand ou en espagnol; des chiffres romains et des chiffres arabes; des signes de ponctuation employés pour tout autre chose que pour ponctuer (interrogation et exclamation) ; les sept flèches (six horizontales et une verticale) qui sont des signes indiciels (index ou indices montrant un objet proche); les croix (décorations ?) après « Tzara » et « parlez-lui de moi » ; les filets (dessinant des cadres ou une séparation) et les vignettes de « Dada 3 », eux aussi de graisse et de dessin variables; les vignettes de « Dada 3 », avec leur motif floral, ont un graphisme « art nouveau ». Ces variations, comme celles des caractères, sont dans l'usage typographique codées ou régies par des conventions que Tzara ignore délibérément...

La typographie de cette page est remarquable par l'infinie variété des caractères; mais aussi par celle des dispositifs graphiques. Tzara a recours, pour chacun des « textes » de la page, à une mise en page particulière. Le titre et la phrase (« page composée par Tristan Tzara ») sont centrés; alignés de part d'autre de l'axe vertical médian de la page; les quatre lignes au-dessous ne le sont plus: «réclame pour la» est décalée vers la gauche; «vente de publications dada» et «chez Povolozky» vers la droite. Tzara a recours dans une même et seule page (comme dans d'autres numéros antérieurs de 391, le XII, le XIII) à toutes les dispositions possibles : horizontale de haut en bas ; horizontale à l'envers (de bas en haut «Die Schamade»); en diagonale: «HIHIHIHI... (le rire de Tzara ?) »; verticale, de bas en haut («Elle est épuisée») et de haut en bas («DA DA DA DADALINE»). Un même « texte » (« Réclame pour moi / Tristan Tzara ») est disposé horizontalement (« ré-

clame» décentré; «pour» centré) et verticalement (« moi », «Tristan Tzara »), et imprimé avec des caractères de dessin, de hauteur et de graisse différents.

Autres variations: les inscriptions. Les textes sont inscrits sur la page ou bien dans les cadres, de formes très différentes: rectangles de dimensions variables, carré, losange. Un mot «Cannibale» n'est pas souligné, mais « surligné »...

Tzara, pour composer sa « page de réclame », a utilisé tous les signes d'une casse. Ils sont là, sur la page, montrés pour eux-mêmes. Leur emploi n'est régi par aucune des conventions typographiques; il obéit à la seule fantaisie de Tzara, qui joue et se rit (« HIIHIIHI ») de ces conventions, mettant ainsi l'accent sur la matérialité des textes.

Un texte est d'abord fait de lettres, d'encre, de blancs, de traits. Sans cela, il n'y aurait pas de « littérature » ; ni de poésie; lettres, justement, que l'on ne regarde jamais, puisque la lecture (la saisie du sens) implique que les signes perçus s'abolissent: on ne peut pas lire et voir en même temps. Cette matérialité (encre, dessins, dispositifs), Tzara nous la donne à regarder.

Cette analyse, pourtant, n'épuise pas l'intérêt de ce « texte ». En effet, Tzara a composé sa page avec beaucoup de soin et de rigueur; on sait le coût d'une telle composition (cf. Caradec, «Dada sans paragonnage», *Dada-Surréalisme*, n° 3, 1969).

Les « textes » se répartissent en trois registres ; le tiers supérieur (occupé par le titre) ; le registre central; celui du bas. Chacun de ces registres a un « équilibre », dans la façon dont les textes sont répartis, en trois colonnes de largeur différente selon le registre. Au milieu, la colonne centrale est plus large que celles des extrémités; en bas, c'est celle de gauche. Bien qu'il y ait une grande variété de signes (et une impression de désordre), la page est rigoureusement composée. Tzara a su trouver un équilibre de masses, qui compense la grande diversité des signes dans les textes. Autrement dit, la composition de la page obéit à une autre logique que celle des textes « littéraires»; une organisation propre aux arts graphiques et visuels ou « plastiques »; celle de l'affiche, en particulier, celle des affiches publicitaires très chargées du début de ce siècle. Il s'agit plus d'une page à regarder, qui attire l'œil de façon provocatrice et désinvolte, que d'une page à lire. Non seulement la matérialité de chacun des signes est destinée à être regardée; mais la composition de l'ensemble se soumet aussi à l'art visuel de l'affiche.

MÉLUSINE ENTRE SPHINX ET SIRÈNE, OU LA « QUEUE PRÉHENSILE » DU DÉSIR RATTRAPÉ

Claude MAILLARD-CHARY

cils	Clre
silence	sirène

Paul Nougé, *Introduction aux équations
et formules poétiques, 1924-1925*

Dans les marges absorbantes du bestiaire surréaliste, riches à profusion de créatures hors série et de monstres avouables, la mythologie tératomorphique traditionnelle occupe une place à part, à mi-chemin du mystère et du merveilleux que dispensent les figures dominantes du Sphinx et de la Sirène. Si la résurgence du premier passe par sa métamorphose structurelle et par le réveil de la sensibilité périphérique aux signes mystérieux qui ajoutent la trame du vécu en lui insufflant un sens nouveau, il en va différemment pour la seconde, cambrée à la proue de l'arche et prodiguant ses chants séducteurs. Là, semble-t-il, nul besoin de « cordes syntaxiques » pour rendre enfin audible une communication court-circuitée dès l'abord par l'infatuation d'un processus univoque de questionnement. Accréditée de droit pour le déploiement d'érotisme subversif qu'elle a de tout temps incarné jusqu'à la promiscuité mortelle la plus trouble, la sirène entretient cependant avec le sphinx revisité des surréalistes des affinités évidentes, étayées par l'origine et la morphologie. Matrice générique des « formes bifurquées » qu'ils ont appelées de leurs vœux pour contrer les aberrations des classements fixistes et proclamer la parousie des interrègnes, la vouivre Mélusine, proche parente d'Echidna, en même temps qu'elle fait la jonction entre les avatars de la sirène, réalise en effet la synthèse des deux figures clés de la zoologie monstrueuse. De l'une à l'autre, un partage des pouvoirs se dessine, non seulement par le biais des attributs respectifs et des focalisations qu'ils provoquent, mais aussi selon les possibilités expressives et la métaphonie des vocables. Avant d'aborder leur résolution finale et tenter de mettre à jour la volonté stratégique qui s'y est exercée une nouvelle fois, à la rescousse d'une symbolique battue en brèche, j'ai cherché dans une étape

préalable à les identifier l'une par l'autre, en étudiant leur distribution comparée et les phénomènes linguistiques de concentration ou d'ellipse qui les font s'unir et se différencier à l'intérieur de la constellation surréaliste. Je me suis intéressé dans un deuxième temps à leurs modalités singulières d'intervention, en dégageant les critères anthropologiques par lesquels se sont affirmées les préséances.

1. BIPOLARITÉ DES FIGURES

En raison même de leur suprématie dans l'ensemble du bestiaire légendaire, une analyse lexicale de la répartition des deux vocables « sirène » et « sphinx » se révèle d'un grand secours pour connaître les orientations individuelles et collectives du groupe. Avec un nombre d'occurrences plus élevé - 120 contre 74 - qui le situe au 21^o rang de l'index général des noms d'animaux², « sirène » est le vocable tératologique le plus employé par les surréalistes, devant « sphinx » (39'), « phénix » (90'), « dragon » (101'), Mélusine (136') et « chimère » (145'), les seuls à s'introduire parmi les deux cents premiers vocables de la nomenclature animalière. Par rapport aux inventaires du T.L.F. qui le situent au 9^e rang de la taxinomie zoologique, c'est donc un bond en avant, plus important encore que celui opéré par « sphinx » qui progresse de trente et une places. Cependant, « sirène » intervient chez moins d'auteurs que « sphinx » - quatorze contre quinze -, sa fréquence moyenne est donc très supérieure - 8,57 contre 4,93 - (chiffres modulés en fréquences probables par auteur selon une simple règle de trois, en fonction du nombre de pages respectif constituant une fraction du corpus de base). Elle l'est aussi par la distribution par unité de texte (tout ensemble ou sous-ensemble autonome, ayant un titre, une numérotation ou un moyen quelconque de démarcation dans la typographie) - 1,69 contre 1,34. Plus significatifs encore sont les promotions jumelées, les déficits partiels résultant d'une sous-représentation, les exclusives assorties de compensations.

La diaspora des signes

Regroupant à eux seuls la moitié des occurrences combinées des deux vocables, Breton et Desnos tranchent doublement par leur répartition. Avec un indice de distribution par unité de texte proche de un dans les deux cas, celle de Breton affiche un suremploi de « sphinx » - plus de deux fois la fréquence probable - mais ne reproduit pas cette majoration pour « sirène »³ - à peine la moitié des occurrences attendues -, alors que chez Desnos, pour une fréquence réelle décuplant la fréquence probable, on observe une promotion homogène associée à un coefficient de distribution identique, double de la normale.

A un degré moindre, on observe la même majoration groupée chez Aragon

notamment pour «srrene». Le rapport tend à s'équilibrer autour de la moyenne, tous paramètres confondus, chez Crevel, Leiris et Vitrac - à l'exception du coefficient de distribution, égal à un chez les deux derniers. Chez deux auteurs, Tzara et Hugnet, il penche ostensiblement du côté de «sirène», dont la fréquence réelle double et quadruple respectivement la fréquence probable, alors que «sphinx» est nullax chez l'un, hapax chez l'autre. Toutefois, avec un indice de distribution triple de la normale et une dispersion insuffisante des emplois⁴, Hugnet reste en retrait. Chez tous les autres surréalistes, les deux vocables sont déficitaires, mais seuls les cas extrêmes, au prorata de l'importance de chacun à l'intérieur du corpus méritent d'être signalés. Ainsi de «sphinx», nullax chez Ribemont-Dessaignes, Chirico, Jacques Baron et Dali. Ainsi de «sirène», nullax chez Eluard, Gracq et Char. Les deux vocables sont nullax uniquement chez des surréalistes de la première heure, à ce titre peu représentés, comme Delteil, Artaud ou Soupault, et chez le poète antillais Aimé Césaire.

Il appert de ces données que seulement quatre auteurs sur les vingt-trois recensés pendant leur période surréaliste observent une tendance véritablement significative qui les distingue à l'intérieur du groupe et correspond ainsi à une survalorisation. Parmi eux, Desnos et Aragon se détachent, à cause de la surenchère couplée qu'ils pratiquent exclusivement⁵. Les deux autres manifestent une option et l'assortissent d'un rejet partiel ou total du vocable concurrent. Le tableau suivant résume les traits spécifiques de vocabulaire qui viennent d'être dégagés:

	SIRÈNE	SPHINX
Desnos	+	+
Aragon	+	+
Breton		+
Tzara	+	

Entours

Pour affiner la détection des préférences et avancer dans l'estimation des enjeux, le repérage des formes vedettes se double nécessairement d'une analyse des concordances, à commencer par les prédéterminants. Si l'article défini singulier, qui caractérise hors de toute présence antérieure le discours mythique⁶, marque effectivement, trois fois sur quatre, les apparitions du «sphinx» - **Le** dernier quart regroupant les autres introductions du nom -, la proportion est exactement inversée avec «sirène», dont les interventions se situent ainsi majoritairement dans un contexte de narration anecdotique. Ce partage où affleure la vocation archétypale de «sphinx» et, par contrecoup, le rôle *mondain* de «sirène» chez les écrivains surréalistes se confirme dans les titres - «Le sphinx vertébral» (Breton), «Pygmalion et le Sphinx» (Desnos), «Sirène-anémone» (Desnos) - mais aussi dans les invocations. En effet, alors

que l'unique interpellation du sphinx suscite un «vous» au nombre indiscernable par la graphie et par le sens: « Ô genoux croisés énigmes de mon destin j'avais cru pouvoir vous répondre sphinx des bas de soie sous le point d'interrogation bleu du tabac ⁷ », les apostrophes à la sirène prodiguent, sans la moindre équivoque, le « vous » collectif: « Ah ! Sirènes! Vous l'avez toutes la tête de poisson ⁸ », « Bohémiennes, sirènes des rues, vous deviendrez folles de ces pâturages ⁹ » et surtout le tutoiement: « Des rumeurs annoncent L..] ton règne et ton cyclone, adorable sirène ¹⁰ », « Bérénice de l'ombre ah ! retourne à tes flots - Sirène avant que l'ombre ouvre ses déchirures ¹¹ ». L'étude des caractéristiques et des co-occurrences de voisinage n'est pas moins révélatrice du courant biphasé qui assure la propagation des images, en accélérant d'un pôle à l'autre le transfert métaphorique.

C'est peu de dire que l'environnement lexical des deux figures est différent ; en fait, il est presque constamment antinomique et l'on parvient sans formalisme excessif à résumer par un système réduit d'oppositions les divers aspects qui ressortent de la confrontation des champs lexicaux concernant les circonstances de la rencontre, l'identification des supports symboliques, leurs fonctions expressives et les réactions qu'elles déclenchent.

Le premier groupe d'informations élude dans les deux cas les datations précises, se bornant à évoquer de manière intemporelle ou approximative un événement ancien: « en ce temps-là », « un jour », « depuis l'âge de treize ou quatorze ans », etc. ¹² Par contre, le moment de l'intervention est généralement différencié, en corrélation avec le site choisi, et le degré d'actualisation du mythe se traduit par la transposition à l'intérieur de la cité des domaines traditionnels de référence. Ainsi peut-on aisément opposer, à l'échelle de la capitale et de son planimètre dûment quadrillé, les lieux affectés au sphinx pour leur valeur éminente de carrefour historique ou biographique - « place de la Bastille », « à l'angle des rues de Réamur et de Palestro », place Blanche ¹³ - aux « fontaines » et aux « aquariums humains » fréquentés par les sirènes - « place de la Concorde », « passage de l'Opéra ¹⁴ ». En revanche, pour les localisations anonymes qui échappent aux surdéterminations de la topographie, le trait spécifique jaillira de la suprématie de l'élément porteur - les « stades » sablonneux envahis par les sphinx ¹⁵ se démarquant des « bains » et des « piscines » hantés de sirènes ¹⁶ - voire du contraste entre l'implantation de l'un et les va-et-vient de l'autre, décalage exprimé par l'embarquement de la sirène dans un « express » de banlieue ¹⁷ et l'assignation du sphinx « dans une gare de chemin de fer ¹⁸ », ou encore par les noms composés: « Sphinx-Hôtel ¹⁹ », « Sphinx-forteresse ²⁰ », « Sirène-âme ²¹ ».

Nul doute pourtant que le paradigme essentiel pour cette première batterie de groupes adjoints est le temps, pas le temps des horloges, mais le temps cosmique, celui de la longue durée. Chacune des deux vedettes du bestiaire monstrueux dispose en effet d'un invariant majeur: l'instant où elle *apparaît*, le sphinx au crépuscule et surtout « de nuit », la sirène dès qu'il fait jour. Je n'ai relevé de part et d'autre, parmi quelque vingt mentions explicites, que trois

infractions à ce code des sorties: un chez Breton pour le sphinx, deux pour la sirène chez Desnos, à chaque fois corrigées immédiatement d'un surcroît de lumière artificielle ou d'un redoublement de noirceur²². Au total, si le sphinx *surgit* par-dessus les vestiges d'un monde en friche, signe révolutionnaire de l'ère nouvelle dont il est tout à la fois l'instigateur et le héraut, la sirène *revient*, au terme d'un cycle indéfini d'évanescence et de retrait.

Incarnations, transfigurations, visions

Ces caractères affleurent également dans l'identification des figures et leur mise en parallèle à partir des traits d'anatomie qui en modulent l'expressivité. Surreprésentée chez les surréalistes, la sirène l'est ordinairement sous son aspect traditionnel impliquant l'attribut caudal, alors que son autre avatar, la « sirène à corps d'oiseau » empruntée par Desnos et Breton à l'Antiquité grecque et à l'iconographie musulmane, n'apparaît qu'allusivement, par le biais d'une comparaison: « En lui (Apollinaire), comme au Moyen Age, en certains oiseaux semble s'être réincarnée l'âme des antiques Sirènes²¹ », ou de l'environnement syntagmatique du vocable: « Aucun miaulement de chat ou piaillage de sirène²⁴ », « le cri désespéré des sirènes mises en cage²⁵ ». Rien de commun donc, à première vue, entre l'énorme masse du monstre énigmatique tiré de son inertie multimillénaire par le traitement de choc d'une réanimation d'urgence et l'allant originel de « l'augurale créature » se profilant dans les eaux vives, à la saillie des carènes! De l'un à l'autre, sur tous les plans de la confrontation, les deux faces complémentaires d'une effigie double se dessinent, selon la technique du repoussé. Ainsi des détails concernant la silhouette, concentrés sur l'extrémité supérieure et sur les pattes armées de griffes pour le sphinx, alors qu'ils se focalisent, pour la sirène, sur les ondulations de la queue irisée d'écailles et sur la poitrine frémissante et *dardée*: « La sirène lissa une magnifique queue d'écailles blanches ressemblant à de la laine²⁶ », « Trêve d'héliotrope où s'irise une queue de sirène, le flot te cajole²⁷ », « Le sable éclatant de jeunesse, aux fourmillants poitrails des sirènes résineuses²⁸ ». Ainsi du visage, pour la sirène convulsé de *frayeur*²⁹, « obstinément masqué » par la chevelure et la position « de dos »³⁰, ou se ramassant, chez Ribemont-Dessaignes comme chez Jarry, dans l'escarboucle d'un œil cyclopéen qui le dévore: « Une sirène à l'œil unique et grandiose, cerné de noir jusqu'aux limites extrêmes de son visage³¹ », tandis que la « tête » du sphinx, évoquée trois fois plus souvent avec une insistance particulière sur les yeux, exerce une fascination proche de l'hypnose qui renvoie bien évidemment, en deçà et au-delà du symbole, aux « formes de la femme », principale pourvoyeuse du kaléidoscope monstrueux.

Cette référence sous-jacente se thématise simultanément, en 1928, dans deux œuvres où les personnages féminins éponymes incarnent respectivement chacune des deux figures: Aurora, le sphinx; Nadja, la sirène³². Ailleurs, ce sont des « bohémiennes », une « concierge » parisienne³³, une « fillette! »³⁴ qui

endossent, avec plus ou moins de bonne grâce, la parure d'écailles. En plus de ces égéries, réelles ou fictives, l'identification fonctionne jusque dans le groupe lui-même, à travers des écrivains directement ou rétrospectivement surréalistes et un poète associé à sa mouvance: Breton, Nouveau et Vaché pour le sphinx, Apollinaire pour la sirène - confirmant ainsi la diffusion moindre de cette dernière dans les statistiques globales et une légère excentricité par rapport aux orientations spécifiques. C'est sans doute pourquoi, transfert impensable pour le sphinx, dont l'évolution épouse en continuité la trajectoire du mouvement, la sirène étend ses ramifications à des créatures littéraires qui n'en font partie ni de près ni de loin ³⁵; Oriane de Proust, baptisée par Crevel «Sirène des mondanités 1900» rejoignant au palmarès des esquives la «Bérénice de l'ombre» de Desnos. Pourquoi également, à l'inverse du sphinx et du courant de revitalisation incessant qui caractérise ses retrouvailles, la sirène peut perdre toute consistance formelle et devenir, chez l'auteur de *Siramour*, sous l'emprise de sa rivalité avec l'Etoile, l'image ambiguë, et curieusement dépossédée, de celle-ci :

*En cet astre qui luit
S'incarne une sirène* ³⁶

à moins qu'elle ne se réduise à sa charpente translucide d'os et de cartilages, «arête-squelette» égrenant la ronde des heures ou s'interposant rageusement dans les rendez-vous de Corsaire Sanglot et de Louise Lame ³⁷. A la limite, elle se volatilise totalement, esprit insaisissable, «fuyante sirène-âme» des transmigrations ³⁸, «fantôme d'un nuage ³⁹», «spectre nu jusqu'à la ceinture ⁴⁰», aussi immatérielle qu'un fluide ou qu'un charme berçant les frondaisons: «Quand les arbres en pleine feuillaison obscurcissent la fenêtre, s'effilent et ondoient en queue de sirène sans fin ⁴¹. » Tonalité de base du flux et du reflux de l'imagination dans un monde régénéré par les puissances fécondantes du rêve et du désir, elle devient le chiffre atmosphérique de l'aimantation vers les origines mentales: «Adorable sirène (...) ô songe adossé au corail, couleur des chutes, odeur du vent! ⁴²», ou géographiques: «Le pays natal, oui, comment en particulier résister à l'appel de cette île, comment ne pas succomber à ses ciels, à son ondoisement de sirène, à son parler tout de cajolerie? ⁴³».

Mais ce sont surtout les variations de l'humeur et les activités qui attestent la polarité des deux figures dans l'ensemble du bestiaire surréaliste.

II. DIALECTIQUE DES ENJEUX

Alors que du côté du sphinx conventionnel, le seneux d'une morosité somnolente et bougonne semble difficilement contournable, sinon par l'humour et la parodie, du côté de la sirène, en l'absence d'agression extérieure, allégresse

et badinerie se donnent libre cours, depuis l'insouciance feutrée des défûés-promenades le long des grèves: « En scène des sirènes folâtrèrent avec les fantômes de la maison ⁴⁴ », jusqu'à la chorégraphie soyeuse des deux « ludions » exécutant leurs chassés sur le tempo des pièces nautiques de Raymond Roussel : « Les sirènes qui au cours d'un ballet sous-marin descendent et remontent lentement le long d'énormes algues, tels les mystérieux ludions qui évoluaient majestueusement dans le tableau de l'aquarium de *Locus Solus* ⁴⁵ », en passant par la crise de fou-rire libératrice du « clown incomparable » se prenant à son propre jeu:

Sirène des grands fonds riant comme une forêt ⁴⁶.

Qu'elles se prélassent « heureuses de nager loin des hauts promontoires ⁴⁷ » ou qu'elles s'ébattent, avec leurs cousines otaries, dans les jets d'eau et les cascades, « en se mouvant par bonds et reptations », sirènes de luxe et sirènes ordinaires manifestent un entrain inlassable, une euphorie de tous les instants ⁴⁸. Le jeu des sirènes, leur espièglerie batailleuse ou lascive ne sont donc pas des activités entre mille; c'est l'âme même de la femme-enfant divinisée par les surréalistes qui s'y révèle et le gage permanent de son attrait. Aussi, contrairement à la « trompette aigre » du sphinx et au « malaise » engendré par ses « bourdonnements », le chant légendaire avertissant de l'arrivée prochaine n'a-t-il aucun caractère traumatisant.

La cire du silence Judéo-chrétien

Pour les surréalistes, l'âge d'homme ne saurait s'accomplir par le sacrifice, à des fins de conservation personnelle, d'utilité sociale voire de sublimation, de l'activité désirante et du plaisir qui l'accompagne. Le « prudent » Ulysse bouchant les oreilles de son équipage et se faisant attacher au mât de son navire pour résister aux avances des sirènes n'a pas chez eux droit de cité. A sa dramatisation des préliminaires de la rencontre par la paralysie des fonctions sensori-motrices et le garrotage de l'affectivité, ils répondent de manière provocante par une disponibilité totale se concrétisant au premier appel en mise à l'écoute instantanée: « Vous êtes sur la mer. Chut, entendez-vous les sirènes ⁴⁹ ? » Renouvelant l'avis de branchement avec les créatures « damnantes d'hybridité » de Pierre Molinier, Breton confirme de son standard: « Ne quittez pas, on vous parle ⁵⁰ ». Avant même d'entrer en contact, il s'agit donc de se tenir prêt, sur le qui-vive, et de ne pas brouiller la ligne par un attirail de préventions qui, en freinant la dynamique des échanges, ôterait à la relation toute chance d'aboutir. Tzara évoque subtilement ces effets de boomerang d'un puritanisme diffus qui, beaucoup plus qu'une fin de non-recevoir, perturbent et découragent l'exercice de la spontanéité: « La sirène désordonnée hésite dans l'eau de perversité encombrante ⁵¹. »

En ce sens, l'investigation des lieux où se trament de tels vertiges fait partie intégrante du programme surréaliste d'élargissement des données immédiates

de la conscience. Aragon parvient à y diagnostiquer, à travers la quête initiatique du *Paysan de Paris* et son escale d'exploration méditative « Sur les Bains », un des points névralgiques du corps social, lézardé en profondeur par

*la croyance que les baignoires ici prostituées sont de dangereuses sirènes pour le visiteur qui se confie à leur émail lépreux, à leur fer-blanc maculé*⁵².

Face à ce désaveu dicté par l'angoisse de la sexualité et des « excès » qu'elle représente, comme face à l'expression claironnante d'un volontarisme célébrant « la lutte victorieuse des marins contre les sirènes (...) en allusion au péril que courut Ulysse à son retour par le détroit de Messine », la suspicion s'installe et commande le verdict⁵³. Le *faux* pour les surréalistes s'inscrit uniquement dans la perspective déclarée d'un amoindrissement du champ des possibles, et le « dernier malheur » - ultime panneau de l'estocade sicilienne - , sur le terrain vague d'un coupe-gorge aménagé en butoir, celui-là même de la Création:

*On y a sculpté [à la sortie du pont fermée par le fond d'une carrière] le commencement du monde - comme un hurlement de sirène qu'on égorge*⁵⁴.

Au silence glacé qui s'ensuit, sur les débris de l'« Amour haut parleur », se mesure pour les surréalistes le ratage d'une vie, comme dans ce congé de Desnos où, après la curée, le sommeil des aquales repus parfait le mutisme de « Jack l'égaré » :

Amour haut parleur, sirènes à corps d'oiseaux - je vous quitte. - Je vais goûter le silence cette belle algue où dorment les requins.

Pour enrayer de tels ressacs, le jugement critique ne suffit pas. Un prosélytisme à rebours est seul capable de rétablir les passerelles de la communication, par le biais d'une « étreinte mythologique » transformant en acolytes les anciens adversaires. Ainsi, après avoir dissipé les craintes des Argonautes « aans l'orphéon joyeux des stridentes sirènes », métamorphosé en « gouttes d'eau prédestinées », l'équipage réfractaire au « frôlement des sirènes près des écueils », Desnos prolonge la cure de désintoxication symbolique en remplaçant l'aréopage convenu des douze apôtres, par un gynécée de sirènes chargé tout à la fois de l'escorte et de la propagande :

*Corsaire Sanglot [...] revoyait le Christ (alias Cristi) accompagné de ses douze sirènes s'acheminant vers son destin*⁵⁵.

A moins que, renouant avec le canevas traditionnel, la campagne de séduction arbore le « fard » trompeur d'un mimétisme assassin, comme dans ce conte de

Leonora Carrington, où la noyade d'un ecclésiastique se renforce d'un croche-pied vengeur à la Péret:

On dit qu'il y fut attiré [dans la piscine du château, lieu du drame] par des sirènes déguisées en enfants de chœur⁵⁶.

Toute obstruction levée, tout « naufrage » magnifié et absous, le chant retentit, grossi par les vagues, avivé par l'étrave et la fureur du vent :

*Et aussi chaque fois qu'une pire rafale découvre à la carène
Une plaie éblouissante qui est la criée aux sirènes⁵⁷.*

Essor et modulations de l'amour haut parleur

De tous les cris animaux ou humains qui montent avec insistance des pages surréalistes, celui des sirènes suscite à coup sûr l'écho le plus contagieux, l'unisson le plus pathétique et le plus vibrant. Pour tous, sans exception, c'est véritablement un cri de vigie, analogue à celui des nautoniers de la Toison d'or et des conquistadores du Nouveau Monde:

*Les premiers voyageurs à la recherche moins des pays
Que de leur propre cause
Voguent éternellement dans la voix des sirènes⁵⁸.*

Il rythme souverainement l'alternance de leurs arrivées et de leurs départs : « Dans la cage d'un musée - j'ai vu bouger des figures ivres - mais pas une sirène n'a chanté - Alors je me suis en allé⁵⁹ », en leur donnant à l'heure prédite le signal attendu, dans l'imminence « des ancres levées aux sanglots des sirènes⁶⁰ ». Dans le prisme des tons purs associés à la Quête, « La sirène chantant vers un ciel de carbone⁶¹ » se démarque aussitôt grâce à sa substance incorruptible et à la fraîcheur de son chromatisme des oxydations de la vie à l'ancre:

Me voici dans les corridors du palais, tout le monde dort. Le vert de gris et la rouille, est-ce bien la chanson des sirènes?⁶²

Créature amphibie vocalisant « l'Air de l'eau » en y gravant les signes indélébiles du merveilleux et de l'enchantement, elle instaure la « norme » abyssale du groupe et fournit en continuité le prototype de ses manifestations: « C'est, en plein ciel, un récit aux couleurs plus persuasives, plus périlleuses que le chant légendaire des sirènes⁶³ ». Aussi n'est-il pas étonnant de lui voir jouer, dans la dynamogénie des « mots sans rides », la fonction de révélateur, embryon de l'espoir, ferment autoral de toute positivité. C'est le cas pour Desnos, chez qui son absence hypothétique suffit à déconsidérer le réveil, au point d'entlmer un mouvement de compassion, à la mesure du dépit:

Avez-vous déjà rencontré des sirènes? Si non je vous plains. Pour ma part, il n'est pas d'aube où l'une d'entre elles ne vienne jusqu'au bord de mon lit, tout humide encore des vagues de l'ombre ⁶⁴.

C'est le cas pour Tzara, chez qui son intense mobilité dérouté et réoriente la navigation de haute mer de «l'Homme approximatif», apte à démêler des irisations mercurielles la trame ondoïtante d'une « secrète invitation» :

La fuyante sirène - bouge sans criquer substance sans scrupule - tire des glas le feu sacré du plaisir ⁶⁵

alors que, dans un monde privé d'issue, elle n'est plus que le repère inaccessible de l'errance souterraine: « Et dans les mines on ne veut pas même penser qu'il y a le jour et les sirènes ⁶⁶ ».

Indice de la relation qui va naître de l'entrechoc des sensibilités, par la conjonction des énergies résultant de la coprésence, la sirène abolit l'indifférence des passants se côtoyant sans se voir :

Par le choc des nerfs, souvent deux personnages sans se connaître s'imprègnent l'un de l'autre, il suffit qu'un seul vive dans l'espoir d'une rencontre pour que l'autre se sente attiré vers la crise par les ondulations de sirènes et par les exigences kaléidoscopiques de ses sens ⁶⁷.

Entre les continents et les pays, comme entre les hommes ligotés par les inhibitions et les rancœurs, Tzara fait sauter les opercules de cire qui limitent à une peau de chagrin la compréhension mutuelle, en empoisonnant le besoin inassouvi d'expansion:

Préparons la suppression du deuil et remplaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poison ⁶⁸.

Pour cet hymne au « vin revigorant » des sirènes, la double acception du vocable, au croisement de la symbolique courante et de la technologie moderne des alarmes semble s'imposer, en majorant d'autant l'emprise sonore du réseau émetteur. Il en va de même pour l'une des premières percées de *Grains et Issues*, où la superposition des incrustations dans une séquence introductive du « Rêve expérimental » multiplie à l'infini les tintements en écho de la clameur jumelle érigée en porte-voix :

C'est à dessein que je laisse le lecteur avec l'impression du goût d'avoine sur sa langue, car le moment est venu où par mille sirènes, toutes décorées de sirènes et les sirènes elles-mêmes décorées de vraies écailles de poissons, par mille sirènes on annonce à la ville, je dis que le moment est venu non

seulement de clamer au ciel moribond, pour déchirer la trame d'une existence monotone et rébarbative, l'heureuse nouvelle, mais aussi de fournir un exemple de ce que pourrait être une surprenante démonstration ⁶⁹.

Association fétiche entre toutes, presque aussi lancinante que l'« étoile » parmi les homonymies médusantes du groupe, que celle de la femme-poisson avec l'appareil acoustique de longue portée, à la stridence déclenchée par la rotation intermittente d'un jet d'air!

Propagée successivement par les noms composés « sirène électrique », « sirène de remorqueur », « sirène d'alarme », « sirène de brume », la contagion se développe par la prégnance des mythes traditionnels ou celle des références symbolistes privilégiant les appels du clair-obscur. Ainsi de la chevelure et du miroir: « La chevelure de Mire tournait, tournait comme une sirène électrique ⁷⁰ », « Dominant le bruit funèbre que je fis en heurtant ce monstrueux morceau de chaîne, une sirène de remorqueur, taillant le ciel comme un miroir me découvrit alors quel était mon état ⁷¹ »; ainsi des ascendances picturales: « Dût en souffrir le goût moutonnier qui sévit du sommaire et du clair, ce qui chez Molinier est à atteindre, aussi bien que chez Moreau et Munch, suppose tout le cortège de la sirène des brumes ⁷² ». Jusqu'à la substitution pure et simple à l'intérieur du paradigme de l'hybridité: « Voulez-vous coucher avec des femmes-requins? des femmes-scies? des femmes-tortues? des femmes phosphorescentes? des sirènes électriques? ⁷³ » Dans l'orbite de la Gorgone à la crinière reptilienne, l'alliance est donc plus qu'un jeu de mots: échange de couleurs et de densités, chiasme de majuscules éayant la modulation vocalique des sifflements :

*Au bout du môle blanc les sirènes sont molles
Sirènes des vapeurs avez-vous vu Méduse aux cheveux de méduse* ⁷⁴.

Pourtant, la coalition expressive n'est pas totale. Comme pour le papillon-sphinx Atropos auquel il s'identifie par l'environnement lexical et la brutalité de l'avertissement, l'appel de l'avatar industriel de la sirène trahit le rapt et la confiscation des libertés dans les mornes contraintes du travail contemporain.

Chocs en retour de l'écueil homonymique

Bien loin de stimuler, en discréditant les ruses d'une sensibilité entravée, la sirène peut aussi, dans le cadre rigidifié du capitalisme triomphant, condamner à la dépendance et à la stagnation. A la manière de Breton évoquant Fourier et la dérision actuelle de sa « papillonne » engluée par la taylorisation, Péret radiographie l'embolie des Temps modernes et la réification des chants séducteurs. Rameutant d'un coup tous les sortilèges du passé, il récupère la

fonction paralysante du mythe, transférée de la femme fatale à la machine économique broyeuse d'hommes et au dispositif impérieux de sa minuterie:

*Car la sirène appelant les ouvriers au travail
provoque l'arrêt de leur cœur supérieur
dont les ressorts en se brisant
démolissent toute leur mécanique intérieure*⁷⁵.

Syncope foudroyante sur laquelle un Leiris fonde le «tangage» de ses accouplements forcés, mi-érotiques, mi furieux et guerriers, au terme d'un accès de rut de sa sirène-Minotaure:

*Parfois le sifflement d'une sirène - monte des bords louches du fleuve
jusqu'aux fenêtres de cette bâtisse anguleuse - et son cri pénètre de force
les courtines - défonce les baldaquins dorés - puis s'effondre à bout de
tout et coagule au creux des draps - nudité fixe*⁷⁶.

En contrepoint de ses liaisons transocéaniques, Tzara met en exergue les mêmes pesanteurs concourant au maintien du statu-quo: « Mais dans le travail tout n'est que terne prix de la faim de la famille – , les cris des sirènes mugissements de voies lactées de vent ennemi. » Aussi le courant de sympathie, alimenté par la perspective de rencontres élargies aux dimensions d'un raccordement planétaire, le dispute-t-il à une sourde hostilité préparant, comme pour d'autres captations symboliques de la technologie industrielle⁷⁸, la crise de rejet. Agacement matinal balayant les soupçons de la concurrence: « La sirène cependant sommeillait sur son lit. De temps en temps, quand une sonnerie retentissait, elle tirait le cordon⁷⁹», ou distingo en différé sanctionnant l'oppression du rappel à l'ordre: « Ah ! oui j'oubliais... les sirènes d'alarme; leur infâme tourniquet, ce doit être une de ces courtes pauses qu'elles prennent pour exprimer la menace⁸⁰», la rivalité confine à la neutralisation des effets pervers associés à l'emprise de la mécanisation.

III. LA MÉDIATION MÉLUSINIENNE

Prémices

En dehors de mises à l'écart ponctuelles destinées à rétablir les préséances en levant les ambiguïtés, l'alliance anagrammatique sirène - reines restaure l'intégrité du vocable en confirmant sa suprématie plastique, aussi bien dans l'exhortation initiale lancée par l'auteur de *Connaissance de la mort*: « Sirène des noyés, soyez la reine des nids⁸¹ » que dans la résolution en forme de poème de l'« équation » phonétique de base mettant en relation d'équivalence le silence et la fin de l'enchantement⁸², ou encore dans l'idiome iconographique

tardif du « Jeu de Marseille », où la substitution des figures et le couronnement de l'Amour sous l'égide des sirènes remplaçant les dames des cartes à jouer prend des allures de plébiscite, juste avant la dispersion du groupe ⁸³. Plaque tournante de la métamorphose, Lamiel, la « Sirène de Roue » à tête de mante religieuse de Jacques Hérold, se démarque nettement de l'esthétique traditionnelle de la naïade, tout en préparant le renversement des emblèmes attirés vantant l'hégémonie militaire et l'ascension de la bourgeoisie. Car à l'heure de l'exil et des bouleversements de l'histoire, le signe prédestiné de l'amour et de la rencontre abandonne l'élément liquide pour tenir ses assises terriennes, dans les méandres rocaillieux *d'Arcane 17*. La carte maîtresse du surréalisme s'incarne alors dans le troisième avatar de la sirène: Mélusine, la femme-serpent.

Avant son apparition « vers le milieu » *d'Arcane 17*, la lamie gauloise n'est évoquée explicitement que deux fois, dans *Nadja*, comme rôle de composition:

Après dîner, autour du jardin du Palais-Royal, son rêve a pris un caractère mythologique que je ne lui connaissais pas encore. Elle compose un moment avec beaucoup d'art jusqu'à en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine

et autoportrait mimétique :

Nadja s'est aussi maintes fois représentée sous les traits de Mélusine qui, de toutes les personnalités mythiques, est celle dont elle paraît bien s'être sentie le plus près ⁸⁴.

Rien dans ces rappels où l'illusion théâtrale alterne avec l'obsession graphique ne nous met en présence d'une véritable incarnation du mythe. Les imprécisions connotatives : « un moment avec beaucoup d'art », « aussi maintes fois », « elle paraît » distendent même à l'envi le rapport d'identification, en renforçant la valeur « représentée » du façonnement. Et certes, bien d'autres allusions à la fée celtique, parèdre de Gargantua et des grandes figures fondatrices, Echidna, Ora et Liboussa ⁸⁵, rythment les accélérations du message automatique et du rêve médiumnique dans la pensée surréaliste, depuis les noms-titres disposés consécutivement en manière de rébus dans *les Champs magnétiques*: « Lune de miel » - « Usine » ⁸⁶, jusqu'à la chrysalide ajourée du « Jardin de la France » ⁸⁷, en passant par les « robes lacustres » d'acier ou d'écaillés recouvrant indistinctement les anneaux et les jambes de l'objet aimé, « python de blondeur ⁸⁸ », « chouette au corps de vipère ⁸⁹ », « vierge à la jupe de serpents ⁹⁰ ». Il s'en faut cependant que la référence se thématise au point de réactiver le contenu de la fable.

Il en va tout autrement pour *Arcane 17*, où Mélusine s'impose d'emblée et gouverne la seconde partie du livre, exaltée par la litanie de son nom proféré à dix-neuf reprises, avec une dévotion croissante. Par quelle mutation décisive

Nadja — « le commencement du mot espérance » et seulement le commencement — avait-elle pu, à dix-huit années d'intervalle, déboucher sur une actualisation du mythe débarrassée du souci de reproduire une imagerie constituée ?

La fée en miettes

Il se trouve que, malgré son origine médiévale poitevine et l'importance des traditions orales qui en ont prolongé la résonance jusqu'à nous, la légende de Mélusine a plus accroché le public germanique que le public français, ce dès la Renaissance et particulièrement à l'époque du romantisme⁹¹. Les limites de cet article, autant que mon ignorance de l'allemand m'ont incité à borner la confrontation avec *Arcane 17* à un seul texte peu connu et inachevé de Clemens Brentano qui l'écrivit vraisemblablement en 1815-1816, mais surtout édité pour la première fois à l'automne de 1944 sous le titre « Der arme Raimondin », au moment précis où Breton amorçait la rédaction de son livre⁹².

Se déroulant sur fond de guerre civile, pendant la dernière décennie du XVIII^e siècle, alors qu'un vent d'émancipation mobilise outre-Rhin une seconde vague d'aspirants-citoyens gagnés aux idéaux révolutionnaires, le conte féodal, transposé dans la période contemporaine par un narrateur — Raimondin lui-même se confessant au prêtre qui l'a secouru sur le champ de bataille — dresse face à face à l'intérieur d'une famille alsacienne déchirée, les partisans de la démocratie nouvelle et ceux de l'ordre ancien, fondé sur la maintien des privilèges aristocratiques. Chacun des deux clans, masculin d'un côté, féminin de l'autre, a pour chef de file le père et la mère — Raimondin et Mélusine, dont les fils et les filles portent le même nom que leur ascendant du même sexe ou sont désignés comme tels — et pour signe de reconnaissance un arbre, « vivant » chez les premiers puisqu'il n'est autre que l'Arbre de la Liberté de 1789; rehaussé d'enluminures chez les seconds qui restent fidèles à l'arbre généalogique de leurs ancêtres Lusignan. La lutte d'influence tourne rapidement au détriment de la caste maternelle dont le parchemin symbolique est brûlé par le jeune Raimondin sous les applaudissements de la foule, à l'occasion d'un rassemblement populaire au pied même de l'emblème rival, surmonté d'un bonnet phrygien. Emportée par la tempête de l'histoire, Mélusine s'enfuit en Allemagne avec sa fille avant le sacrifice, tandis que le leitmotiv: « O ma pauvre Mélusine, — Raimondin t'a brûlé le cœur » revient par ricochet frapper le dernier descendant mâle, forcé par son père à détruire « le merveilleux arbre d'images » et, chassé du paradis de l'immanence, condamné à être libre, ce qui le désespère, à présent que l'écusson de sa mère n'est plus là pour le protéger du « serpent tricolore » : « O pauvre Raimondin — il faut que tu te meures — à la belle Mélusine — tu as brûlé le cœur. » Quatrain dont les deux derniers vers évoluent rétrospectivement en réquisitoire contre la magicienne, en disculpant l'homme victime de ses charmes: « la perfide Mélusine — t'a rompu le cœur ». Comme chez Grillparzer, les rapports familiaux d'entente et de discorde sont

redoublés par un anneau qui passe de main en main, tombe, s'égare, disparaît au moment de la rupture, pour enfin se retrouver au doigt du père.

D'une odyssee narquoise

Dans un contexte identique de libération - celle de Paris, saluée durant la première partie du livre par la trépidation lustrale des colonies d'oiseaux de Bonaventure - *Arcane 17* prend de toute évidence le contrepied de la saga mélusinienne des romantiques allemands dont le conte posthume de Brentano fournit l'abrégé. Non seulement Mélusine, et à travers elle la femme en général, y apparaît victime de l'homme, unique responsable des guerres⁹³, mais bien loin de s'opposer de manière rétrograde aux sommations de la conscience collective, c'est elle, et elle seule, qui est mise en demeure de s'affranchir par son « cri », véritable antidote du « despotisme masculin » et, pour Breton, ultime instance capable de « requalifier l'existence » :

*Ce cri toujours en puissance, et que, par un maléfice comme un rêve, tant d'êtres ne parviennent pas à faire sortir du virtuel si, au cours de ces dernières années, il avait pu être poussé surtout en Allemagne et que par impossible il eût été assez fort pour qu'on ne parvînt pas à l'étouffer'*⁹⁴

A partir des motifs parallèles de l'arbre - le gland de chêne: l'« usine » féconde - de l'anneau et du cadre vide, on pourrait aisément montrer comment Breton parvient à retourner en croissance germinative le traitement réducteur infligé à la fée, et comment l'acquiescement du *Second Mantfeste* à la manie de l'étiquetage littéraire ourdit en fait une stratégie de rattrapage consistant à prendre en écharpe le romantisme, « ce romantisme dont nous voulons bien, historiquement passer aujourd'hui pour la queue, *mais alors la queue tellement préhensile* » (souligné dans le texte), pour le porter à naître par-delà les frontières chronologiques et les particularités nationales⁹⁵. Là comme ailleurs l'affrontement et la résolution du « Merveilleux contre le mystère » passe par l'aller-retour de la migration allemande, en mettant en jeu par l'écho dévorant de la reprise, l'essence même du surréalisme.

Qu'Arcane 17 ait été publié à New York, aux éditions Brentano's, ajoute à l'humour objectif de la relation anagrammatique en miroir des deux patronymes⁹⁶, tant par la similitude d'origine et de conformation entre Mélusine et le Sphinx d'Edgar Poe qui, « à l'époque du règne sinistre du choléra », investit la métropole américaine pour la paralyser de ses cris perçants pendant ses incursions depuis la colline boisée où il séjourne, comme Mélusine sur son rocher de Gaspésie⁹⁷, que par la « queue préhensile » - une de plus - du cas possessif se retournant vers le possesseur, captation de l'intérieur qui n'est pas sans annoncer les conversions magnétiques du jeu de « l'un dans l'autre » : le contenu se rendant métaphoriquement maître du contenant.

Principal vecteur du mythe nouveau appelé à détrôner les figures racornies

du Pouvoir en instaurant la royauté du Désir, Mélusine est l'aboutissement et la clé de voûte de la quête surréaliste. En elle, comme dans un Autre Monde magiquement reconquis, prend fin le silence des sirènes, subtile riposte aux préventions d'un Ulysse averti et trop bien armé⁹⁸. En elle la nuit noire de la prudence et de la ruse se dissipent, et, pour un temps, l'exténuation des grandes effigies tentatrices paraît conjurée. En elle, tout interdit levé, toute transcendance désavouée et reniée, l'amour passionnel rejoint l'humour léger, l'humour « sublime » et « libérateur », celui des jeux de mots ensorcelants comme celui des parades malicieuses aux excès d'un optimisme rationaliste imprimant son uniformité aseptisée. En elle, le visage anhistorique de la femme-enfant aux chants séducteurs fusionne avec les traits du sphinx à la clameur révolutionnaire, *partition* de base de la bucolique surréaliste, déprise d'une civilisation immodérément laïcisée: «Le cœur de la dame du lac a été perforé par un lézard. Il est dans l'aurore jusqu'au cœur⁹⁹. »

Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Cet article s'insère dans une thèse de doctorat d'Etat en cours de rédaction sur le bestiaire des surréalistes, à l'intérieur du chapitre consacré aux figures tératomorphes de la femme. Il en constitue le second volet, centré sur les figures connexes de la Sirène et de la Serpente. Pour le premier, Cf C.Maillard-Chary, « Les Visages du Sphinx chez les surréalistes », *Mélusine*, n° 7, 1985, pp. 165-180.

2. Classement résultant du dépouillement manuel de quelque 15000 pages de textes surréalistes et de l'attestation de plus de sept cents formes rangées par ordre de fréquence décroissante, pour un corpus de vingt-trois auteurs choisis en fonction de leur appartenance au mouvement surréaliste.

3. Comme celles du *TLF*, qui regroupent toutes les acceptions des deux vocables, les formes homographes « sirène » (alarme) et « sphinx » (papillon) ont été désambiguïsées et retranchées du total des occurrences. Il est intéressant de constater, pour ce dernier cas, qu'il figure lui aussi dans le peloton de tête des deux cents premiers noms d'animaux des surréalistes. Sur l'ensemble du corpus littéraire couvrant la période 1789-1964, le dictionnaire des fréquences du *TLF* fait apparaître d'autres priorités et un éventail plus large du bestiaire monstrueux, à l'intérieur de la nomenclature animale: dragon (58'), sphinx (70'), sirène (91'), satyre (99'), faune (108'), hydre (131'), chimère (147') et centaure (164') - formes homographes désambiguïsées.

4. Tous les emplois se concentrent en effet sur une seule œuvre, *le Droit de varech*, mélodrame de 1930, en se répartissant dans trois de ses dix tableaux.

5. La focalisation est d'autant plus nette que les autres vocables de la zoologie légendaire, « phénix » et « dragon », ne bénéficient chez Desnos d'aucune majoration significative.

6. Cf l'article de J. Batany, « L'article et les animaux de la fable », *Mélanges Gérard Antoine*, Presses Universitaires de Nancy, tome XXI, 1984, pp. 41-49.

7. Aragon, *le Paysan de Paris* (1926), in *l'Œuvre poétique*, Paris, Livre-Club Diderot, 1974, tome III, p. 345.

8. Roger Vitrac, *les Mystères de l'amour*, Paris, Gallimard, 1927, p. 20.

9. René Crevel, *Etes-vous fous ?*, Paris, Gallimard, 1929, p. 96.

10. Aragon, « Une Vague de rêves » (1924), in *l'Œuvre poétique*, *op. cit.*, tome II, p.242.

11. Robert Desnos, « Sirène-anémone » (1929), in *Corps et Biens*, Paris, Gallimard, 1930, p. 161.
12. René Crevel, *Détours*, Paris, Gallimard, 1924, p. 24 et André Breton, *Poisson soluble* (1924), in *Mamfestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1972, p. 64 ; *les Vases communicants* (1932), Paris, Gallimard, 1977, p. 120.
13. André Breton, *ibid.* et le collage de Hugnet, « Le Sphinx du Moulin-vert » (1934), où, par le jeu des substitutions résultant du daltonisme, la place Blanche et le Moulin Rouge qui la borde sont remplacés par un œil central, à la jonction des rues en étoile qui y convergent comme des filaments optiques. Cf *Pérégrinations de Georges Hugnet*, Catalogue de l'exposition, Centre Beaubourg, 1978, pp. 15-16.
14. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour* (1927), Paris, Gallimard, 1962, p.97 et Aragon, *le Paysan de Paris*, *op. cit.*, pp. 103-104.
15. Julien Gracq, *Liberté grande*, Paris, Corti, 1958, p. 84.
16. Aragon, *le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 135 et Leonora Carrington, « L'Homme meurtrier », *Le surréalisme, même*, n° 2, 1957, p. 68.
17. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour* ; *op. cit.*, p. 97.
18. Leonora Carrington, *op. cit.*, p. 66.
19. André Breton, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1972, p. 122.
20. Aragon, *Traité du style* (1928), Paris, Gallimard, 1980, p. 197.
21. Tristan Tzara, *l'Homme approximatif* (1931), in *Œuvres complètes*" Paris, Gallimard, 1977, tome II, p.104.
22. André Breton, *Poisson soluble*, p. 64 et Desnos, *la Liberté ou l'Amour*, p. 39; « Pygmalion et le Sphinx », in *Nouvelles Hébrides*, Paris, Gallimard, 1978, p. 467.
23. Robert Desnos, « Jack l'égaré », in *Destinée arbitraire* 1 1919-1926, Paris, Gallimard, 1975, p. 56 et Breton, « Guillaume Apollinaire » (1917), in *les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, 1979, p.24.
24. Michel Leiris, *Aurora* (1928), Paris, Gallimard, 1980, p.22.
25. Benjamin Péret, « Ne me demandez pas... » (1958 ?), in *Œuvres complètes*, Paris, Losfeld, 1971, tome II, p. 281.
26. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour* ; *op. cit.*, p. 67.
27. André Breton « Hymne », (*Mont de Piété*, 1919), in *André Breton*, Essais recueillis par M. Eigeldinger, Neufchatel, La Baconnière, 1970, p. 24.
28. Tristan Tzara, « Le désespéranto » (*Antitête*, 1933), *op. cit.*, p. 283.
29. Aragon, *le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 103.
30. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, pp. 140 et 146.
31. Georges Ribemont-Dessaignes, *Ariane* (1925), Paris, Place, 1977, p. 53.
32. L'identification est opérée dans le premier cas par le texte — *ibid.* p. 74 ; dans le second, par les autoportraits dessinés par Nadja — *op. cit.* pp. 141 et 148 — et commentés par Breton.
33. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour*, *op. cit.*, p. 67.
34. Benjamin Péret, « Une vie pleine d'intérêt » (1922), *O.C.*, tome III, p. 43.
35. René Crevel, *les Pieds dans le plat* (1933), Paris, Pauvert, 1974, pp. 27-29.
36. Robert Desnos, « Sirène-anémone », *op. cit.*, p. 158. Le combat amoureux de l'Etoile et de la Sirène est chez Desnos indissociable de sa biographie: Yvonne George et Youki, les deux femmes qui ont le plus compté dans sa vie, sont en effet entièrement réductibles à ces figures. Cf M.-C. Dumas, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris. Klincksieck, 1980, pp. 99, 119 et 573.
37. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour*, *op. cit.*, pp. 80-82.
38. Tristan Tzara, *l'Homme approximatif*, *op. cit.*, p. 426.
39. Benjamin Péret, « Toute une vie » (1949), *op. cit.*, tome II, p. 237.
40. Aragon, *le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 103.
41. André Breton, « Pont-neuf » (1950), in *la Clé des Champs*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1953, p.228.
42. Aragon, « Une vague de rêves » (1924), *op. cit.*, tome II, p. 242.
43. André Breton, « Un grand poète noir », *Martinique charmeuse de serpents* (1942) Paris, Pauvert, 1972, p. 103.

44. Aragon, « Troisième Faust » (1925), *in l'Œuvre poétique, op. cit.*, tome II, p. 280.
45. Michel Leiris, « Fox Movietone Follies » (1929), *in Brisées*, Paris, Mercure de France, 1964, p.47.
46. Benjamin Péret, *loc. cit.*, tome II, p. 237.
47. Robert Desnos, « Sirène-anémone », *op. cit.*, p. 159.
48. Cf le cinquième chapitre intitulé « La sirène de luxe et la sirène ordinaire » du roman collectif inachevé *l'Homme qui a perdu son squelette*, rédigé en 1939 par Eluard, Ernst, Hugnet, Carrington, Arp, Duchamp et Gisèle Prassinos. Deux sirènes aux noms qui s'emboîtent, Hal et Sifie, s'y lancent à tour de rôle les ballons Illusion et Réalité dans les Arènes de Lutèce. Au sixième chapitre, elles font une chute dans le bassin des otaries avant de former avec elles une ronde nautique, en « nageant chacune avec la queue de l'autre dans la bouche ». *Plastique*, n° 5, 1939.
49. Aragon, « D'une conférence » (1925), *in l'Œuvre poétique, op. cit.*, tome II p. 305.
50. André Breton, « Pierre Molinier » (1956), *in le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 245.
51. Tristan Tzara, « Un croissant d'albumine », *op. cit.*, tome I, p. 519.
52. Aragon, *le Paysan de Paris, op. cit.*, p. 135.
53. André Breton, « Henri Rousseau sculpteur? » (1961), *in le Surréalisme et la Peinture, op.cit.*, pp. 369-371.
54. Benjamin Péret, « Dernier malheur dernière chance » (1946), *Ibid.*, p. 153.
55. Robert Desnos, « Le fard des Argonautes » (1919), *in Corps et Biens, op. cit.*, p. 12; *la Liberté ou l'Amour !, op. cit.*, p. 43 et *Deuzl pour deuzl* (1924), Paris, Sagittaire, p. 60.
56. Leonora Carrington, *op. Cl.*, p. 68.
57. André Breton, *Ode à Charles Fourier* (1948), *in Signe ascendant* (1968), Paris, Gallimard, 1975, p. 98.
58. André Breton, « L'air de l'eau » (1934), *in Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 176.
59. Michel Leiris, « Les Veilleurs de Londres » (1933), *Cahiers du Sud*, décembre 1934, p. 776.
60. Robert Desnos, « De silex et de feu », *in Corps et Biens, op. cit.*, p. 179.
61. *Ibid.*, p. 165.
62. André Breton, *Poisson soluble, op. cit.*, p. 72.
63. René Crevel, *l'Esprit contre la Raison*, Marseille, les Cahiers du Sud, 1927, p. 56. L'unique manifestation de franche hostilité à l'égard de la sirène parmi les surréalistes, en dehors de l'avatar industriel évoqué plus loin, concerne chez Aragon une créature muette, réduite à un pur reflet: « Dans les bois de Suresnes - Il y avait une sirène - C'était tout le portrait de son papa le ministre des finances » *in l'Œuvre poétique, op. cit.*, tome III, p. 22. Ailleurs, le chant des sirènes stimule et régénère, sauf peut-être chez Dali où il se fige, dans un formalisme mallarméen: « Narcisse s'anéantit dans le vertige cosmique - au plus profond duquel - chante - la sirène froide dyonisiaque de sa propre image », *in Métamorphose de Narcisse* (non paginé), Paris, Ed. Surréalistes, 1937.
64. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour', op. cit.*, p. 79.
65. Tristan Tzara, *l'Homme approximatif, op. cit.*, p. 104.
66. *Ibid.*, p. 88.
67. *Faites vos/eux* (1924), *op. à t.*, tome I, p. 272.
68. « Manifeste Dada » (1918), *ibid.*, p. 363.
69. « Le rêve expérimental », *Grains et Issues*, 1935, *op. cit.*, tome III, p. 22.
70. Aragon, *Anicet ou le Panorama*, Paris, Gallimard, 1921, p. 112.
71. Michel Leiris, *Aurora, op. cit.*, p. 192.
72. André Breton, « Pierre Molinier », *op. cit.*, pp. 245-246.
73. Aragon, *les Aventures de Télémaque* (1920), *in l'Œuvre poétique*, tome I, p. 306.
74. Robert Desnos, « L'Aumonyme » (1923), *in Corps et biens, op. cit.*, p. 45.
75. Benjamin Péret, « Sans autre formalité », *A tâtons* (1947) *op. cit.*, p. 206.
76. Michel Leiris, « Failles » (1924-1934), *in Haut mal*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.
77. Tristan Tzara, *l'Homme approximatif, op. cit.*, p. 116.
78. Pour la greffe oiseau - avion et les remous poétiques fomentés par les surréalistes voir; C. Maillard-Charry, « Le Thème de l'oiseau dans l'œuvre de Paul Eluard », Thèse de III^e cycle

dactylographiée, Rouen, 1981.

79. Robert Desnos, *la Liberté ou l'Amour*, op. cit., p. 79.

80. André Breton, *Arcane 17*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1947, p. 100.

81. Roger Vitrac, «Peau-Asie» (1923), in *Dés-Lyre*, Paris, Gallimard, 1964, p. 34.

82. Cf à la suite de l'« équation », citée en exergue, de Paul Nougé, les trois formules résolutes suivantes numérotées: 1 Un silence de cire a scellé - les cils des sirènes. 2 La cire du silence - vaut les cils des sirènes. 3 Reine de cire - si les cils du silence - battaient un peu - ce serait la sirène - narguant le feu. *Les Lèvres nues*, n° 10-12, 1958, 4^e de couverture, Paris, Plasma, 1978.

Plus qu'aucun autre vocable, la sirène pourvoit aux jeux de mots surréalistes, aussi bien dans les récits de rêves prémonitoires d'un Leiris: « Nadia, naïade noyée » *la Révolution surréaliste* n° 5, 15-10-1925, p. II que dans les pages roboratives de *l'Amour fou*: « Ici, l'Ondine », Paris, Gallimard, 1937, p. 97.

83. Célèbre jeu de cartes réalisé à Marseille durant l'hiver 1940 par Brauner, Ernst, Dominguez, Hérold, Lam, Masson, Jacqueline Lamba et Breton, qui le compte « au nombre des expériences » des surréalistes. Cf « Le Jeu de Marseille », *VW*, n° 2-3, New York, 1943. Dans le *Catalogue de l'exposition « La planète affolée »* (avril-juin 1986), G. Raillard souligne quant à lui le « coup de force mythologique » de la substitution des figures, (p. 53).

84. André Breton, *Nadja*, op. cit., pp. 125 et 149.

85. Cf P. Martin-Civat, *la Mélusine, ses origines et son nom*, Poitiers, Oudin, 1969, pp. 63-65.

86. Breton et Soupault, *les Champs magnétiques* (1919), Paris, Gallimard, 1976, pp. 80-82. Les deux textes, de Breton, font visiblement allusion à « ta grande légende », par ta « courroie de transmission » des signifiants et des signifiés: la mer, l'étoile et la fille du patron. En Poitou, la Mélusine est un gâteau à base de miel, fabriqué en l'honneur de la fée. Cf P. Martin-Civat, *ibid.*, pp. 14 et 59. L'ascendance lunaire de Mélusine renchérit le rapprochement.

87. « Le Jardin de la France » (1962), in *Max Ernst, Catalogue de l'exposition du Grand Palais*, Paris, 1975, p. 151.

88. Aragon, *le Paysan de Paris*, op. cit., p. 121.

89. Aragon, *Anicet ou le Panorama*, op. cit., p. 130.

90. Benjamin Péret, *Air mexicain* (1949), op. cit., p. 226.

91. Cf H. Dontenville, « Mélusine entre Hans Sachs et Beethoven », *Bulletin de la Société de mythologie française*, n° 10, avril-juin 1952, pp. 1-6. L'auteur étudie particulièrement le livret de l'opéra romantique en trois actes, *Melusina*, commandé à Franz Grillparzer par Beethoven et abandonné par le musicien, avant d'être repris par Konradin Kreutzer (création à Vienne, 1833). Il évoque également « La Nouvelle Mélusine » des « Années de Voyage » de *Wilhelm Meister* (1821), détour parodique du long récit à tiroirs, où la fée est une naine véhiculée dans une cassette.

92. « Der arme Raimondin », conte inédit et inachevé de Clemens Brentano, *Die Neue Rundschau*, Berlin, automne 1944, pp. 107-117. Le thème de Mélusine est suffisamment important dans l'œuvre de Brentano pour voir suscité l'article thématique d'Oscar Seidlin: « Brentanos Melusinen », *Euphorion*, n° 72, 1978, pp. 369-399.

93. André Breton, *Arcane 17*, op. cit., pp. 85 et 104. Un poème de *Constellations* (1958) le confirme: « Toute femme est la Dame du Lac », in *Signe ascendant*, op. cit., p. 161.

94. *Ibid.*, pp. 86-87.

95. *Mani/estes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 110.

96. Brentano versus Breton A. : la paronymie se double, là encore, d'une « queue préhensile » renvoyant phonétiquement aussi bien aux « anneaux » reptiliens qu'à l'« alliance », surdéterminée symboliquement, des Mélusines allemandes.

97. Edgar Poe, *le Sphinx et autres contes bizarres*, Paris, Gallimard, 1934.

98. Alfred Jarry, notamment dans le dernier chapitre de *l'Amour absolu* (1899), in *Œuvres complètes*, Monte-Carlo, Ed. du Livre, 1948, p. 96 et Kafka, dans « Le silence des sirènes », in *la Muraille de Chine* et autres récits, 1917, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Pléiade 1980, pp. 542-543, ont évoqué l'extinction de voix des sirènes dans le monde moderne, simple léthargie ou catalepsie durable incombant à une humanité retorse, par trop aguerrie.

99. Eluard et Breton, « Le sentiment de la nature », *l'Immaculée conception*, 1930, in Paul Eluard, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Pléiade, 1975, p. 340.

L'AMOUR FOU: DANS LE SILLAGE DE LA NARRATION

François Migeot

Comme le cristal - métaphore de l'écriture chère à Breton (p. 17) - *l'Amour fou* semble insister pour donner tous les symptômes de la spontanéité. Le texte, tout occupé qu'il est à saisir et à restituer le « précipité » du désir (p.21), se compose de fragments datés et marqués par le sceau d'une immédiateté, d'une urgence de la relation. Comme autant de cristaux pétrifiés dans le moment de leur premier éclat, ils semblent ne pouvoir se prêter à aucun travail de concertation diégétique. A la limite, ce travail se réduirait à une opération de montage (au sens cinématographique) de séquences autonomes, hétérogènes, dispersées dans l'espace et dans le temps : le chapitre III a paru sous forme d'essai (« Equation de l'objet trouvé ») dans la revue *Documents* (juin 1934) et s'adjoint deux *post-scriptum*, l'un de 1934, l'autre de 1936; le chapitre II cite les grandes lignes des commentaires de Breton et d'Eluard à la suite de l'enquête sur le thème de la *rencontre*, lancée dans *Minotaure*; le chapitre IV met en scène le poème *Tournesol*, écrit en 1923 par Breton; le chapitre VII est une lettre ouverte (pour les besoins du livre) du poète, adressée à l'adolescente de seize ans que sera sa fille en 1952... Autant de facettes qui font du livre un collage de genres, de motifs, d'écritures (narration, observations médicale, poésie, spéculations théorisantes, associations d'idées...), entre lesquels aucune transition n'est ménagée. Au contraire, ce qui semble guider et justifier le montage (qui est aussi un collage de bouts de pellicule), c'est le souci de montrer comment un désir remonte peu à peu à la conscience par toute une série d'avatars (déployés sur la scène du « psychique » et du « réel »), et comment le travail d'interprétation vigilant du poète permet qu'il se manifeste pleinement et qu'il se réalise. On ne s'étonnera donc pas de voir le texte prendre

parfois un ton de libre association et on l'excusera de se chercher lui-même devant son lecteur, comme le ferait l'analysant en quête de sa vérité. Cependant, il semble que cette vérité ne soit pas tellement recherchée par Breton dans l'espace même de l'écriture qui deviendrait alors espace d'expérimentation, mais plutôt dans un espace extérieur, « réel », « fidèlement » réactualisé par l'écriture. Le risque d'un jeu, d'une distance entre le « vécu » et le « raconté » est alors évident, il y a la place pour toute la littérature entre les deux, ce que Breton feint d'esquiver en posant l'identité de la vie et du récit, en déclarant l'écriture transparente au point de décalquer le « vécu » :

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 (p. 17).

Et de la rencontre dans cette transparence - et notre texte, en y insistant, ne fait que rendre sensible l'une des constantes thématiques de *l'Amour fou* - des mots et du vécu, du désir et de son objet, du « psychique » et du « réel », doit sortir validée la démonstration surréaliste qui dévide devant nos yeux de lecteurs la « chaîne de verre dont il ne [manque] pas un maillon » (p. 60). Si l'on accordait foi à ces retrouvailles, il faudrait bien convenir qu'une *textanalyse* tomberait alors comme un cheveu sur la loupe du texte. Mais, par cette nouvelle métaphore, Breton nous dévoile toute l'ambiguïté de cette transparence: si c'est bien *l'effet* qu'il rêve d'obtenir, s'il a la nostalgie d'un lecteur contemplant le réel (physique ou psychique) derrière la vitre de ses mots, il ne peut cependant gommer totalement que cette illusion est obtenue par le déroulement d'une chaîne (syntagmatique et narrative). D'un côté, nous avons le fantasme d'une écriture transparente, donnant les choses sans médiation, sans coupure, donc sans *travail* (d'où la métaphore des cristaux), et de l'autre, la lente, laborieuse, progression des maillons de la chaîne textuelle qui entraîne la machinerie du récit, laquelle ne produit ses effets que dans l'après-coup, à la suite d'une savante mise en scène (en chaîne ?). Tout se passe donc comme si le *verre*, par sa transparence, voulait nous faire oublier le mouvement et la réalité de la *chaîne*. Le leurre que construit *l'Amour fou* consiste à voiler (ou à condamner, c'est une autre tactique) la construction inhérente à l'écriture, de manière à placer sur un plan « réel » le « physique » et le « psychique » donnés par *l'Amour fou*, à situer sur le plan de l'accompli et, donc, de l'indiscutable, le désir qui nous est donné comme moteur de la quête, alors qu'au contraire tout est le produit d'une mise en scène, d'un trompe-l'œil dans lequel il ne faut certainement pas chercher le désir là où les projecteurs le pointent...

Reste maintenant à montrer que le désordre est concerté, qu'il est habité par une conscience réflexive qui associe moins librement qu'on voudrait nous en persuader, et à rectifier notre impression première: plutôt que d'un montage ou d'un collage, il s'agit dans le texte d'un travail qui intègre tout au long de son développement, à la manière d'un *programme* (en tant que projet et en tant

qu'inscription), les relais qui permettront à un sens progrédient de se construire sur la base des redondances et des échos concertés.

L'Amour fou se donne un programme « majeur », qui va soutenir le récit, et c'est celui d'une *quête*: la poursuite du désir dans ses manifestations, la reconnaissance et la possession de l'objet de ce désir (p. 37). A travers lui se réalisent des programmes « mineurs ». Un programme *interprétatif* qui suppose que le poète n'est pas aveugle aux signes que lui adresse son désir et qui lui permet d'avancer correctement dans sa quête (p. 37). Un programme *didactique* qui fait de cette quête (réussie) la défense et l'illustration du programme surréaliste (p. 38). Mais il est clair que les trois programmes se soutiennent mutuellement, les deux derniers servant de contrepoint au premier: le récit fournit matière à l'interprétation et à la démonstration. Celles-ci posent à leur tour des prémisses que le récit va assumer et vérifier. Ainsi s'établissent entre eux trois des rapports d'aspiration et de tension. Prenons-en comme exemple l'épisode de la nuit du Tournesol (pp. 62-75) qui est retenu par l'interprétation du poème, « Tournesol », ou encore le préambule sur la *trouvaille* (p. 21) qui appelle la séquence narrative de la page 42 et la pause interprétative qui la suit (pp. 43-57).

A cela, il conviendrait d'ajouter que ces trois programmes convergent et s'emboîtent en vue de construire cet effet de transparence tant recherché par le texte. Le récit est donné comme un double transparent calqué sur l'original du « vécu » (et certifié conforme par les photos). L'interprétation réduit l'opacité du désir en rendant ses signes transparents. La leçon de surréalisme qu'administre *L'Amour fou* démontre que la réalité physique et la réalité psychique entretiennent des rapports limpides, que les choses de la vie se trouvent dans les mots transparents du poème.

Pour serrer de plus près le détail du texte, et pour montrer que Breton se soucie bien, malgré ce qu'il affirme à qui veut l'entendre, de « faire quelque chose comme un livre », on peut montrer comment certaines *fonctions narratives* s'ouvrent dans un lieu du texte pour se refermer dans un autre réputé hétérogène¹. Page 22 (Chap. I), Breton affirme la valeur d'oracle que peuvent avoir des paroles prononcées « à la cantonade » ; page 25, cette virtualité prend forme en cette injonction: « Ici, l'Ondine! » entendue et relevée par le promeneur, et prend corps définitivement pp. 89 et 97 (Chap. IV) en celui de la jeune femme qui exécute un numéro de natation et que nous offre (comme à travers le verre d'un aquarium...) la photo de la page 92³. C'est une autre fonction qui s'ouvre à la page 25 (Chap. I) avec le spectacle de plusieurs « étalages de fleurs » qu'A Breton considère sans grand enthousiasme, et qui ne prendra toute son importance que dans le chapitre IV avec le *Tournesol* (pp. 70-71) et le quai aux Fleurs (p. 73) recouvert de pots⁴ (photo p. 105). Ou encore, c'est la dame de pique (p. 23, Chap. I) qui nous place déjà sur le registre du conte de Cendrillon (p. 54, chap. III) — qui est appelée à devenir reine — et qui dessine déjà en creux la figure du (fils du) roi (de pique) lancé à sa recherche.

En quittant maintenant le niveau de *l'histoire* pour rejoindre celui du *discours*, on trouve un locuteur/narrateur tout occupé de la cohésion de son énonciation: vantant les pouvoirs de la trouvaille (Chap. I, p. 21), il déclare: « j'y reviendrai ». En effet, le chapitre III va s'y consacrer tout entier. Par ailleurs, dans le chapitre IV (p. 63) on le voit se souvenir du « texte inaugural » (Chap. I) qu'il vient d'écrire « quelques jours plus tôt »⁵.

A partir de ces quelques exemples, il est donc permis d'affirmer que, par son travail d'écriture, *l'Amour fou* réalise un projet, un « rêve ». Plutôt qu'à un amalgame de fragments représentatifs d'un prétendu réel, on a affaire à un tissu qui conjugue des motifs (et une analyse du récit montrerait en détail comment, tout au long du texte, la narration enchâsse les « catalyses » didactiques et interprétatives), à une élaboration textuelle qui vise à produire l'illusion réaliste que les choses se sont bien passées comme elles sont rapportées, alors que c'est elle qui les met en scène. Dès lors, il devient clair que le désir construit, souligné et « réalisé » par le texte ne peut être le même que celui de *l'inconscient du texte* : pour parler de son désir, Breton nous raconte des histoires de désir, dans lesquelles ce dernier s'aliène à lui-même et s'enfouit dans les apparences de la révélation. Mais que *l'Amour fou* parle ou non du désir, il *le* parle à son insu. En tous lieux du texte, il est parlé par lui. Et ce désir me parle (moi et à moi) à mon tour sitôt la lecture engagée.

En tous lieux du texte. Belle profession de foi, saine règle de travail qui devrait permettre d'échapper à la force d'attraction (= d'aveuglement) qu'exerce le motif et de travailler dans/hors de ses marges. Pourtant, dès que posée, je constate que mon attention flottante, dans son travail associatif, s'empresse de l'ignorer et court prendre la main qui lui est tendue dans chacune des séries du flot narratif: elle part de la statue de Giacometti, qui semblait l'attendre à bras ouverts (v. p. 36) et donne le signal que la quête, la marche vers l'objet du désir est ouverte. Elle se laisse conduire à la foire à la brocante et s'interroge, tout comme le narrateur, sur les trouvailles qui y sont faites (chap. III). Puis la voilà qui se lance à la rencontre et à la conquête de la femme fatale du chapitre IV. Elle suit encore les jeunes mariés dans l'ascension du pic du Teide de Tenerife (chap. V), elle assiste ensuite aux événements de la plage de Fort-Bloqué (chap. VI) pour s'interroger enfin sur la venue de cet enfant, qui boucle *l'Amour fou*. Faut-il pour autant remettre en question le principe posé? Sans doute pas: le moindre coup de sonde lancé hors du sillage narratif révèle la présence des mêmes fonds inconscients; et pour le vérifier, j'en tenterai par la suite quelques-uns. Je suppose plutôt qu'il y a là, dans cette machinerie narrative, quelque chose qui interpelle mon écoute et qui l'invite à emboîter le pas au récit. Qu'elle s'y soit laissée prendre me permet, certes, à présent, de révéler l'étendue et la complexité du dispositif narratif (comme nous l'avons vu plus haut), mais elle n'en est pas quitte pour autant de s'expliquer sur le charme exercé par la diégèse. Il faudra donc y revenir.

Première série. La statue inachevée à laquelle travaille Giacometti (pp. 36, 40) est, pour Breton, l'émanation du « désir d'aimer et d'être aimé ». Elle a ceci

de remarquable à ses yeux qu'elle tient entre ses mains « un objet invisible mais présent ». Par cet inachèvement, par ce vide qui ne demande qu'à être comblé, s'ouvre, à court terme dans le récit, la chasse aux objets-talismans (constitutive de l'activité surréaliste, voir p. 150) qui pourraient réparer cette lacune, et, à long terme, la recherche de cette femme idéale qui serait, en quelque sorte, la réplique *achevée* de la statue. Derrière cette quête, qui va d'abord nous mettre en présence du masque et de la cuillère en bois (voir photos pp. 47, 48) de la foire à la brocante (pp. 42,43), pointe une structure inconsciente fétichique ». Cet «objet invisible mais présent» figure on ne peut mieux la croyance inconsciente du fétichiste (à une persistance du phallus féminin tout en reconnaissant son absence au niveau de la conscience), d'autant plus qu'il est tenu, dit le texte, par une figure « vipérine» (p. 41). *Objet perdu* à mettre en relation avec cet autre auquel Breton songeait depuis qu'il avait en tête cette phrase de réveil: «le cendrier-Cendrillon» (p. 46). Le soulier disparu de Cendrillon, *objet perdu* « par excellence» (p. 54), Breton rêvait de le restituer sous la forme d'un cendrier en verre ayant forme de pantoufle (à talon comme on va l'expliquer). Et la cigarette ou le talon que je lui prête sont là pour réinstaller ce phallus manquant dans le creux de la chaussure. Breton relevant lui-même l'homophonie verre/vair, nous voilà sur la piste du petit animal à longue queue que le récit va bien vite identifier à la femme attendue en expliquant qu'elle guettait son filateur (A. Breton est déjà lancé à sa poursuite) dans une posture évoquant celle « d'un écureuil tenant une noisette» entre les pattes (p. 66) (*cf* le geste de la statue). Mais le moulage du soulier de Cendrillon n'ayant jamais été effectué, le désir de retrouver l'objet perdu se réalisera, au delà de toute espérance, dans la découverte de cette cuillère/chaussure à talon (cuiller en bois « dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle» p. 43) qui préfigure l'amour attendu par la réunion - dit Breton - du pénis-cuiller et de la chaussure-vagin. Mais c'est oublier le talon de la chaussure qui se surimpose au vagin. C'est oublier d'autre part que le manche-pénis de la cuillère est prolongé par la partie contenant et femelle de la cuiller (cuiller ou cuillère dit l'orthographe complice). Chaque partie est donc à son tour divisée en deux opposés: la cuillère + son manche et la chaussure + son talon, comme si le masculin et le féminin (cuiller, chaussure) ne pouvaient s'opposer valablement dans l'objet, étant déjà eux-mêmes composites. Ici, dirait-on, la différence des sexes n'a plus cours du tout, alors que dans la structure fétichique elle existe encore sous forme de déni. C'est donc qu'il faut chercher une autre structure fantasmatique qui puisse cohabiter dans le fétichisme et le déborder. Le fantasme «des parents combinés» permet de rendre compte de cette (con)fusion des sexes où l'un se met sans cesse dans/à la place de l'autre, fantasme polymorphe dans lequel l'un se dédouble (à l'infini) et/ou se combine à l'autre. Breton lui-même confirme bien involontairement la présence de cette nouvelle matrice fantasmatique quand il pose (en vue de démontrer l'équivalence: pantoufle (de Cendrillon) /cuillère) cette étrange équation:

«pantoufle = cuiller = pénis = moule parfait de ce pénis» (p. 53) dans laquelle les objets circulent comme étant une seule et même chose divisible en quatre objets équivalents. La cuillère dénichée par A. Breton permet d'ailleurs à merveille cet emboîtement des deux matrices fantasmatiques: en tant que chaussure à talon, elle met en place la structure fétichique ; en tant que cuillère + manche + chaussure + talon = chaussure à talon (objet total) ou cuillère (objet total), elle ouvre la voie à l'infini des combinaisons parentales. Le narrateur dit lui-même que les deux parties de l'objet « font corps» (p. 43) de telle sorte qu'il est impossible de savoir jamais si l'on a affaire à une cuillère ou à une chaussure, et il ajoute qu'il voit dans cet assemblage le « ressort de la stéréotypie» (p. 49) par le fait que la petite chaussure logée sous la cuillère en guise de talon - si l'on consent à n'y voir plus qu'un talon - transforme cette dernière en chaussure à talon dans une opération de redoublement.

En sens inverse, la chaussure soutenant la cuillère peut à son tour devenir cuillère et son talon devenir chaussure qui à son tour...

Mais il est à noter que si l'on veut suivre Breton dans cette descente fantasmatique vers l'infiniment petit, il faut alors supposer que le talon de la petite chaussure est à *lui seul* capable de tenir lieu à son tour de *chaussure et de talon*, pour que le processus stéréotypique ne se trouve pas bloqué. Au demeurant, le lieu où se fait la trouvaille n'est pas indifférent: il s'agit du marché à la brocante, lieu du commerce et de l'échange, où les objets, « entre la lassitude des uns et le désir des autres, vont rêver» (p. 41). Dans ce « rêve» où ancien et nouveau propriétaire se combinent, les objets ont bien du mal à « se différencier» (*Ibid.*) et pour cause. Et comme cette structure est bien contagieuse (la stéréotypie), il ne faudra pas s'étonner de sa tendance à proliférer, à la manière de ce *sempervivum* (dont il sera encore question plus tard) « qui jouit de la propriété effrayante de continuer à se développer [...] aussi bien à partir d'un fragment de feuille que d'une feuille» (p. 107). Même « serrée entre les pages d'un livre, cette écaille glauque ¹⁰ [...] se porte bien» (*Ibid.*) dit Breton qui laisse entendre par là que le livre a pour fonction de la conjurer et qui, dans la même image, montre le redoublement proliférant du fantasme dans le texte: le *sempervivum* (métaphore du double parental) se trouve pris les *deux* parties d'un volume qu'il dédouble.

Quant au masque qui rentre en scène au même moment que la cuillère à talon, il apparaît comme un redoublement des mêmes fantasmatiques déplacées sur le regard. *Fétichisme*: par le jeu de ses lamelles parallèles (photo kp. 46) il laisse voir le vide en même temps qu'il le cache et le recouvre; il suggère également l'alternative yeux clos/yeux ouverts (castré/non castré) qui sous-tend la position fétichiste. Ajoutons qu'il s'agit d'un demi-masque, ce qui laisse ouvert l'espoir que l'autre moitié« manquante» subsiste quelque part en secret. Et *parents combinés*: la moitié est pourtant un tout - le masque - (un des parents peut contenir l'autre) ; le redoublement des « paupières» identiques (stéréotypie encore) ; le commerce oral des parents qui s'entredévorent dans ce « descendant très évolué du heaume, qui se fût laissé entraîner à flirter avec le

loup de velours» (p. 42). Derrière ce masque se profile, comme en surimpression, le couple (X et son ami) qui vient de l'examiner et qui observe, à la dérobee, A. Breton se penchant sur lui à son tour. Rencontre « en forme d'X mi-sombre mi-clair », dit Breton (p. 56), qui répète encore l'entrecroisement parental tout en désignant l'inconnue (X) qui s'y rattache: l'impossibilité d'y poser la question de la différence des sexes.

Dans la problématique fétichiste, la question est posée et la réponse apportée est qu'il n'y a que du phallus. Dans celle des parents combinés, la question même est difficile à formuler: il y a du masculin, du féminin, mais l'un « fait tellement corps» avec l'autre qu'ils sont indistincts. En outre, si le masque suscite tant d'angoisse chez le narrateur, c'est qu'ici le fantasme est vécu passivement (être vu/dévoré) et sur le mode particulièrement archaïque et anxiogène (sadique-oral: le loup) d'un entredévoirement parental. Combat auquel fait allusion la lettre de J. Bousquet (perdue !) « qui reconnaît ce masque pour l'avoir distribué à ses hommes la veille de l'attaque meurtrière qui devait le laisser *paralysé* »¹².

En revanche, la cuiller à talon symbolise le fantasme (joué, cette fois, sur les registres génital et oral), le maîtrise en l'intégrant dans le jeu du surréalisme qui fait de cette trouvaille un objet paradigmatique. Signalons enfin que masque et cuillère communiquent encore par les thématiques qu'ils mettent en scène: l'oralité (cuillère, flirt) et la marche (chaussure; leur découverte dans un marché au cours d'une marche).

Dans ces deux objets cohabitent donc deux figures fantasmatisques superposables en grande partie: celle du fétichisme, qui devrait conjurer l'angoisse de castration, et qui est perturbée par celle des parents combinés¹³: la femme phallique (Freud) que suppose la position fétichiste abrite la femme au pénis (Klein) (le pénis tenant métonymiquement lieu de père) qui est l'une des représentations possible de cette menaçante combinatoire parentale. Et c'est cette alternance et cette superposition des fantasmatisques que nous allons observer dans la séquence suivante de la narration.

Deuxième série. Répondant à l'appel lancé par la statue dans le chapitre III, la femme fatale qui entre en scène à la page 62 est naturellement « *scandaleusement* belle» (p. 63), trop belle pour être vraie dirait le fétichiste, sans doute parce qu'il la considère avec « *des yeux de devin*» (p. 64), qu'il lui prête «tous les charmes» (p. 66) et qu'il restitue ce qu'une «chute immémoriale» (p. 64) a détaché. En cela il se distingue des autres hommes qui désespèrent de l'amour et dont il ne partage pas les «souvenirs fallacieux» (phallacieux ?) (*Ibid.*). Ses yeux qui « ne cillaient pas ou presque» (p. 65) sont là pour lui promettre qu'elle a bien un phallus, *clignotant* dirait-on. Promesse aussi que cette marche «sur la pointe des pieds» que lui donne le poème *Tournesol* (p. 80), réintroduisant ainsi la chaussure à talon. Et dans sa foulée, surgissent les parents combinés, sur le modèle de qui A. Breton envisage que « le destin de cette jeune femme pût un jour [.oo] entrer en composition» avec le

sien, et sous l'influence de qui l'amour est envisagé « comme un lieu de jonction et de fusion » (p. 64). Le verbe *miroiter*¹⁴ qu'utilise le narrateur, déjà lancé dans la rue à la poursuite (oculaire) de cette silhouette fugitive, condense remarquablement ces deux fantasmatisques: 1. aveuglement fétichiste, clignotement du phallus; 2. redoublement spéculaire du même et il les déplace sur le théâtre du dehors.

En effet, la quête de (l'enquête sur) cette femme va se jouer dans un parcours (la marche encore, le talon) de sorte que le texte noue la partition de la femme à celle de la réalité, le poète interrogeant les signes que lui lance le « réel » pour en savoir davantage sur (son rapport avec) la femme. En un mot, la surréalité pourrait bien être une femme fatale. Breton convient lui-même que n'importe quel objet extérieur constitue une image-devinette qui nous parle de notre désir. Et, en précisant qu'il n'est « même pas nécessaire de cligner des yeux pour le voir », il réinstalle dans l'objet ces yeux qui ne « cillaient pas ou presque ». Quand à *l'image-devinette*, par l'union de ses deux membres, elle lance une œillade aux parents combinés, et encore une autre par cette affirmation que l'objet « fait corps » avec elle (p. 128).

Tout (re)commence donc au Café des Oiseaux (p. 66) où la femme-écureuil, après avoir piégé son filateur, lui fixe un rendez-vous pour le soir même à minuit. S'inquiétant de celui (l'oiseau) de sa compagne, le narrateur en vient sans doute (en bonne logique fétichiste) à s'interroger sur le sien, ce qui « ne peut manquer de [le] précipiter dans un abîme de négation » (p. 66-67). Telle est la « crise assez spéciale » qu'il subit et qu'il ressent comme une « défaillance ». Un nouveau palier est franchi dans l'angoisse quand, au long des rues qu'ils entreprennent de parcourir, il n'effleure plus « que le masque des choses » (*Ibid.*), masque dont nous savons (première série) qu'il évoque le spectre (version orale) des parents combinés. Le voilà qui « se perd presque de vue » et qui se trouve pris dans le même tourbillon que « les figurants de la première scène » (*Ibid.*). Il ne sait plus par quel bout se prendre lui-même et prendre sa compagne: s'accrocher à son sein (mais ce sein peut être la bouche d'un volcan, nous l'allons voir), ou se mettre en face d'elle, mais c'est alors le piège du double et de la relation spéculaire. L'angoisse est à son comble quand ils traversent le marché des Halles, lieu du commerce oral par excellence, de la dévoration (les « déchets »), et que les parents y prennent soudain la figure de « ces bandes de fêtards » aux « tenues équivoques » en quête d'un petit torchon renommé » pour y finir la nuit (p. 68). Devant ces revenants, A. Breton est prêt à faire demi-tour, comme il en aura encore l'envie sur la plage du Fort-Bloqué.

Avec la Tour Saint-Jacques près de laquelle ils passent, les choses semblent s'arranger (p. 69) car nous en revenons à un registre génital phallique¹⁵, et aussi car la marcheuse lui dévoile symboliquement son « machin »¹⁶ en désignant l'édifice « sous son voile pâle d'échafaudages » (*Ibid.*). Mais les traces de la castration sont encore fraîches (échafaudages) et le charnier des innocents (alias marché des innocents, p. 86). où les corps gisent entremêlés, n'est pas loin.

Le Pont-au-Change dépassé (voir p. 87), la plaque tournante des fantasmes

a fonctionné: nous sommes dans l'Ile de la Cité, sur le Quai aux Fleurs (le *marché* aux fleurs), sous le primat du phallus: il y en a pour tout le monde ". Pour lui, l'héliotrope avec son oscillation dubitative, ses *milliers de crêtes* et les *miroirs* du terreau mouillé¹⁸ (p. 74). Pour elle, le bégonia (de la variété dite « double»¹⁹, avec tout ce qu'il faut: la fleur, la tige, le bulbe ?) où domine un rouge solaire (castration, menstruation ?) qui est associé à celui de la rosace de Notre-Dame (p. 74) (figure maternelle qui voit un phallus restauré par dessus sa rosace).

Tout va donc presque ici pour le mieux. La mère-Paris (Notre-Dame; l'Ile de la Cité, *berceau* de Paris) a bien un phallus (clignotant)²⁰: la ville, par la profusion des fleurs qu'elle dévoile en cet endroit, répond à la question qu'A. Breton n'ose poser à sa compagne, femme et fleurs se confondant dans un même « épanouissement» (pp. 74-75). Ainsi, tout est fleur: voilà la réalité enfin vivable, la femme enfin désirable. Il y aura donc mariage à la page 97. Mais dans le sein convoité, se cachait un volcan.

Troisième série. Voilà donc, qui fait son entrée, le pic du Teide dont le narrateur veut faire l'emblème de cet amour et dont il dit qu'il est fait « des éclairs du petit poignard de plaisir que les jolies femmes de Tolède gardent jour et nuit contre leur sein» (p. 98). Du même coup, se retrouvent unis dans le volcan, phallus et sein, lait et sperme (p. 138), éruption et érection. Et Breton de poser cette combinatoire en prototype de la relation amoureuse et de déclarer vouloir mélanger sa chair à la chair du volcan, « chair des méduses », pour ne faire plus « qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir» (p. 141). Le désir de réintégrer cette origine, ce ventre qui abrite une scène primitive ininterrompue (comme un volcan en activité) est, bien évidemment, marqué du sceau de l'ambivalence, car la vision du sexe maternel composite (comme le visage de la Gorgone) est insoutenable, paralysante et destructrice. C'est pourquoi cette lune de miel dans le jardin d'Eden (Orotava), cet âge d'or (p. 113), ne peuvent durer bien longtemps. Le retour à l'origine à travers la femme aimée ne va pas sans péril et le paradis révèle bien vite qu'il recèle des plantes vénéneuses/venimeuses: «je t'aime jusqu'à me perdre dans l'illusion qu'une fenêtre est pratiquée dans un pétale du *Datura* » et que « je vais aller te rejoindre dans la fleur lancinante et fatale» (p. 111). Ambivalence encore, comme pour le *sempervivum* et le *datura*, à l'égard de *l'euphorbe*, «hydre laitière» que les enfants lapident «avec délice» et qui secrète, sous leurs attaques, une substance évoquant à la fois le lait et le sperme, dit Breton fasciné par cette « troublante merveille» (p. 101). Et le paradis se transforme bientôt en désert, au fur et à mesure qu'on se rapproche de la gueule du volcan: là, plus rien que « le bouillonnement radieux de la destruction» et les restes (cf. les « déchets» des Halles) d'un « grand repas de mantes» (p. 132). L'angoisse est tempérée par le souvenir du tableau de Max Ernst (*Ibid.*), qui se superpose au paysage et qui vient apporter de l'eau au moulin de la sublimation surréaliste,

mais il reste que le registre oral (le repas) plane sur ce paysage de fin du monde par la figure de Max Ernst et de son « *masque de milan* » (je souligne).

Quatrième série. Qui a vu le visage de la Gorgone reste paralysé. Ce sont sans doute les stigmates de cette aventure que portent les amants de la plage du Fort-Bloqué (p. 150) et qui, pour échapper à une pétrification totale, ont dû recommencer à marcher (p. 151) sur une plage (cf. le désert du Teide) pieds nus: la problématique fétichiste (chaussure à talon) semble n'avoir plus cours ici, de même que le recours à la sublimation: la mer n'a rien laissé dans ses déchets de susceptible d'être promu au rang d'objet-talisman (p. 150). Il ne reste qu'à faire le jeu de cette combinatoire en marchant de profil, en échangeant «une pluie de flèches empoisonnés» (p. 147), et à la subir passivement: être vus par «deux ou trois hommes» qui se fondent dans la même phrase en *un seul* qui les regarde alternativement (p. 154): Il reste encore à attaquer cette hydre parentale en jetant des pierres (pétrification encore ?) aux oiseaux de mer (mère) tout comme les enfants le faisaient avec *l'euphorbe*. Le crime de Michel Henriot (p. 157) apparaît comme un écho de cette attaque: en tuant sa femme (avec qui Breton suppose qu'il entretenait une relation « d'équilibre », est-ce à dire *d'équivalence?* p. 159), il tente aussi de détruire cette mère phallique (« éprise de tir») composite. En passant près du lieu du crime, A. Breton découvre d'ailleurs deux étendues identiques à perte de vue, séparées par un ruisseau roulant « des eaux couleur de sucre candi » (p. 153).

C'est devant le lit de cet échange parental (sur le mode oral: sucre candi) que le marcheur éprouve encore une fois le désir «*panique*» de rebrousser chemin, se déclarant « prêt à rentrer seul », c'est-à-dire à accomplir le même meurtre. Nous voilà ensuite devant le lit conjugal de part et d'autre duquel sont posés deux livres symboliquement équivalents: la *Renarde* et la *Femme changée en Renard* (p. 162).

Cinquième série. Ayant pour théâtre un tel lit, l'étreinte (orale ?) reproduit celle des parents (combinés) et marque à son tour de sa confusion l'enfant qui en sera le produit. Bien qu'il faille sans doute entendre sa venue comme une tentative d'arrêter le tourniquet parental, comme le fermoir, la « perle noire » du collier de cet amour fou (p. 172) (conçu comme autant de perles répétées circulant le long d'un même fil), tout se passe cependant comme si, loin de colmater cet échange, elle le redoublait. Conçu sur le modèle d'une « corde magique », l'enfant est encore le lieu de cette circulation. Il est la duplication de chacun des parents en même temps que le lieu de leur fusion: la femme-écureuil-à-la-noisette accouche d'une Ecusette de Noireuil, et son père aussitôt s'introjette en elle en essayant « de voir par [ses] yeux, de [se] regarder par [ses] yeux » (p. 166). Ainsi escortée par ces « ruisseaux changeants » (de sucre candi ?) par ce « revolver-joujou perforé du mot "bal" » (p. 165), cette petite fille issue du « miroitement » (p. 168) est la remise en scène de cette espèce de *sempervivum* fantasmatique, au moment même où le récit voudrait se

dénouer heureusement sur la fermeture d'une fonction narrative: Ecusette de Noireuil bouclant ce que l'écureuil avait ouvert...

Au terme de cette traversée flottante du texte, tous les fantasmes ne sont pas pour autant conjurés, et pour commencer, un premier revenant: pourquoi donc avoir marché entre les pas de la narration pour soulever l'inconscient du texte? serais-je victime de cette freudienne illusion (cf. son analyse de la *Gradiva*) qu'il n'y a d'inconscient dans le texte que là où pensent et agissent les personnages? Certes non. Et là, je peux fournir quelques preuves sérieuses que le texte entier est cousu d'un même fil désirant qui enfile l'une après l'autre toutes les perles du livre, narratives et autres. Dans l'autre scène du texte, on dirait que c'est toujours le même spectacle qu'on essaie de porter sur les planches, et que c'est toujours le même rideau que le texte tente de lever: après s'être ouvert sur les figurants de la première scène, c'est le même qu'on retrouve avant le « dévoilement » de la vie du narrateur (p. 58), encore lui qui entoure d'une « vapeur » la femme du Café des Oiseaux (p. 62), toujours lui qui recouvre la Tour Saint-Jacques, lui qui enveloppe la rencontre des amants de son « galop nuageux » (p. 69), se lève sur l'ondine de la page 92, protège le volcan de sa ceinture nébuleuse (p. 124), noie la femme aimée dans un flot de brouillard (p. 130), encercle d'un *halo* la maison du crime et celle du pendu (p. 155). Et derrière lui - car il n'est vraiment jamais levé - , ce sont toujours les mêmes pièces qu'on joue - fétiche, parents combinés, et d'autres encore que d'autres metteurs en scène remarqueraient - , les mêmes revenants qui se donnent en spectacle sans que l'action n'avance d'un pouce, dirait-on.

Du fétiche? En voilà dès les premières lignes du textes avec ce « merveilleux petit soulier à facettes [qui] s'en allait dans plusieurs directions » (p. 9) et que le texte ne cessera de faire résonner. Et en voilà encore avec la « dame de pique » (p. 23). Les parents combinés? Dès la première ligne, ils occupent le texte avec ces rangées de personnages parallèles. Ils hantent la définition de l'image et de la trouvaille (p. 21), celle de la « beauté convulsive » et les exemples donnés pour l'illustrer: « locomotive de grande allure » abandonnée « au délire de la forêt vierge » (p. 15), un « œuf dans un coquetier » (p. 16).

Pourquoi aller les sortir de leur lit de sucre candi quand ils sont déjà là dans la *Rivière de Cassis* (p. 14), avec toute l'oralité désirable? Pourquoi faire du Teide le pinacle de leur apparition si leur union volcanique est déjà présente ((les cratères de l'Alaska ») dès la page 12, et si elle persiste à se manifester dans les dernières pages dans ce « filet de lait sans fin *fusant* [je souligne] d'un sein de verre » (p. 171) ? Pourquoi choisir le *sempervivum* (p. 108) enserré entre des pages narratives plutôt que tel geste 21 « glissant une lame dans un livre choisi au hasard » (p. 23), geste d'autant plus révélateur de la nature de la femme attendue qu'il s'accompagne de cet autre: « déplacer les objets, chercher les uns par rapport aux autres à leur faire occuper des positions insolites » ? En un mot, cette structure inconsciente qui pousse à la combinaison est

omniprésente dans le texte. Dans la narration, certes, mais aussi bien dans l'interprétation, qui consiste, par exemple, à reverser le « vécu » dans les mots du poème « Tournesol » ; dans la spéculation, quand Breton « concilie » Engels et Freud dans une définition toute personnelle du hasard (p. 31) ; dans la démonstration, quand Breton construit la circulation du « réel » et du « psychique » et qu'il fond « l'ombre et la proie [...] dans un éclair unique » (pp. 77,38).

Pourquoi donc, alors, la narration ? Sûrement parce que quelque chose de mon attention s'est laissé porter par les vagues de la diégèse, comme si quelque autre sirène de l'inconscient du texte l'avait sollicitée. Et sans doute, la volonté bretonienne de brouiller les cartes de la narration, de dérober le mouvement concerté de la quête, n'est-il pas étranger à mon désir d'écouter l'histoire qui se trame, comme si, derrière cette résistance à faire un « livre », quelque chose d'autre se donnait à entendre. De là, sans doute, l'esquisse d'analyse du récit à laquelle je me suis livré, de là encore mon souci d'associer sur des séries narratives, tout se passant comme si j'avais la conviction qu'en ne quittant pas de l'œil, puis de l'oreille, le récit, quelque lièvre en sortirait, qui ne pouvait être nulle part ailleurs que dans le *mouvement* du texte. En effet, on dirait que ma lecture des « contenus » inconscients du texte, en se limitant aux séries narratives - bien qu'elle puisse s'exercer avec succès n'importe où ailleurs - voulait indiquer (dessiner), par ce découpage, qu'il restait à interroger le récit dans sa forme, à discerner puis à entendre le signe qu'il faisait par son mouvement. Et où cet appel est-il plus pressant que dans ce geste de la statue (placée à l'orée de la quête, comme si elle en était l'emblème) qui semble promettre gros à qui répondra à son appel, à qui rentrera dans le giron de la narration ? Par les bras qu'elle nous tend, telle une mère attentive, elle semble bien nous encourager à engager vers elle (emboîtant celui de la narration) les premiers pas de notre écoute. Mais aussi, par l'étreinte de pierre qu'elle nous offre, peut-être faut-il entendre qu'il est dangereux de s'y lancer à *corps perdu*.

Et pour mieux s'y jeter, une pause théorique: « L'acte de parole » dit Roland Gori ²² (dans un cadre autre que celui de la pragmatique), est pris dans cette double allégeance paradoxale au *corps* et au *code*. Au *corps* : entendons le corps érogène du nourrisson prolongeant lui-même le corps, l'espace maternel, fusion dans laquelle s'origine la possibilité du langage par l'introjection de la bouche parlante de la mère. Au *code*, en tant que système de signes fondé par des règles normatives, par l'observation desquelles la parole individuelle se désobjectivise, se prête à la communication, et s'aliène à son vécu corporel en s'objectivant dans cette structure formelle.

Si le même jeu de forces opposées s'exerce aussi dans l'acte d'écriture, on peut alors penser qu'il relève autant d'un mouvement de rattachement à l'objet perdu. que d'une manifestation de la distance, de la séparation. L'histoire du fil, de la bobine et des paroles scandant appartition et disparition est bien connue et mérite d'être évoquée ici. Car l'écriture est aussi un fil, un ombilic qui n'a pas totalement rompu avec le fantôme de son origine ²³. Et il me semble que c'est à

l'exploration de cette cicatrice que rêve *l'Amour fou*, particulièrement dans le mouvement narratif qui l'entraîne.

Car la narration doit bien conduire quelque part, surtout si elle s'identifie à la marche: le récit n'avance, dans *l'Amour fou*, que dans les séquences où *l'on marche*. Giacometti et Breton marchent à la foire à la brocante vers les objets-talismans qui, par la cuillère-chaussure et la pantoufle de Cendrillon, nous rapprochent de la belle marcheuse, laquelle va hanter Paris toute la nuit du Tournesol de Montmartre à Notre-Dame; puis c'est la syncope du Teide et de la Orotava, et enfin, c'est la marche toujours recommencée sur le sable de la plage, Donc, puisqu'il marche bien, le récit avance sans doute, mais il *régresse* encore plus sûrement. Comme s'il s'agissait de remouler la bobine des pas qui nous ont séparés de la mère - revoilà Notre-Dame, (p. 74) - pour en revenir à un état d'avant la marche coïncidant avec un âge d'or originel du langage où les mots, son distingués du corps de l'enfant et de celui de la mère, seraient encore des choses et des objets hallucinatoires du plaisir. C'est bien en effet la marche qui nous éloigne de la mère, nous condamne à nommer ce que nous perdons, à le restaurer dans le langage, à faire de la parole une demande. Après les langes, le langage. Et ce n'est certes pas par hasard qu'après en être (re)venu à Notre-Dame, on ne marche plus dans le chapitre suivant (V), et que l'écriture cesse d'être narrative pour se faire onirique, poétique et descriptive, c'est-à-dire, sensation. Entre les lieux décrits (Teide, Orotava), plus aucune coordination, l'écriture *cesse de marquer les distances*, perd toute opacité, donne les choses dans les mots, hallucine leur présence. L'écriture prend alors pour modèle cette lettre - et c'est vrai que nous sommes au pays des merveilles - qui serait inscrite sur les feuilles d'une plante (p. 107), cette bouche qui serait en même temps volcan et qui parlerait depuis le sein de la terre (p. 14). Nous sommes de retour dans « l'informe » (présence obsédante du nuage p. 124 et suiv.) en deça de la marche et du langage qui donnent forme au monde. C'est « l'âge d'or » de cette chambre trouble (salle de bain de buée, p. 130), jamais vue, déjà vue (p. 132). On n'y nomme plus les choses, on les habite, comme dans ce poème de Baudelaire cité par Breton, dans lequel, selon lui, les points de suspension (« J'aime les nuages... ») ne sont là « que pour que passent réellement sous les yeux les nuages » (p. 124). Voilà pourquoi l'écriture, pour mieux rêver, se fait poétique, et pourquoi, d'une manière plus générale elle revendique la *transparence*: il s'agit d'abolir la négation, la coupure posée par le langage, refuser sa mise à mort de l'objet maternel en l'exhibant *sous* une écriture promue cloche de cristal, et qui prend alors les allures du cercueil de Blanche-Neige ou celles de l'aquarium de verre de la page 92.

Mais en même temps qu'il évoque un âge d'or, ce rêve de retour au sein et à la bouche parlante de la mère (le volcan) est un *infernal*²⁵ cauchemar (« bouche du ciel en même temps que des enfers », p. 141) car il soulève le danger d'être repris par cette chair qui a engendré (« je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair [...] » p. 141), dévoré par cette bouche (« un grand repas de *mantes* » p. 132). C'est pourquoi de la profusion du Jardin d'Eden où

prolifèrent l'arbre à pain, à beurre, à sel et à poivre (p. 117) (et pourquoi pas l'arbre à mots, à palabres ?), on passe au désert du sommet, au « bouillonnement radieux de la destruction » où « l'impossibilité de toute vie parmi ces pierres » est proclamée (p. 131). La pétrification menace en effet, car cette bouche, alias sexe maternel²⁶ est celle, celui de méduse (« les mille gueules hurlantes d'hermines » p. 131), par où nous sommes renvoyés aux parents logés dans cette cavité (buccale et utérine), ce qui rend ce rêve encore plus fou et plus impraticable.

Voilà peut-être pourquoi la quête amoureuse et la quête narrative, identifiées l'une à l'autre dans une même quête de) 'origine, tournent court. La première, qui se pulvérise devant les dangers de la fusion, de la dévoration, de la paralysie, de l'anéantissement dans le corps maternel (combiné), doit dédoubler ce qu'elle avait tout fait pour assembler: de l'unité de cette seule chair qu'ils tendaient à former, les amants en reviennent à la dualité, à l'éloignement progressif (comme sur la plage), puis finalement à la rupture. Faute d'avoir pu les fondre, le texte les rend donc à la marche pour ensuite les séparer entre les lignes (Breton explique qu'entre les deux mots clé de l'amour, *toujours* et *longtemps*, le premier est en train de perdre (p. 171), et il ajoute plus loin: « ce que j'ai aimé, que je l'aie gardé ou non, je l'aimerai *toujours* », *ibid.*) alors qu'il feint de les réunir à travers l'enfant qui clôt la narration.

Et dans le même mouvement, c'est l'écriture, par le fil narratif, qui est venue buter contre cette limite où, devenue transparente, elle abolirait la distance du sujet à l'objet, et où elle abolirait du même coup la distance fondatrice de la parole. Voilà donc pourquoi, elle aussi, doit reprendre cette marche qui rétablit la distance nécessaire, voilà pourquoi elle réintègre la narration.

Par cette superposition de la quête amoureuse et de la quête narrative, on comprend mieux peut-être les rapports orageux et ambivalents de Breton à la littérature: comme il le fait avec la femme, il use de l'écriture pour retourner, en elle, avec elle, au lieu mythique de sa transparence, de sa fusion originelle avec la bouche parlante de la mère. Mais dès lors qu'elle le mène à ses propres limites (celles de l'écriture, celles de Breton) au-delà desquelles il se saborderait, qu'elle manifeste que le recollement à cette bouche est anéantissement, elle rend plus sensible la *distance* qui la fonde (il y a retour à la narration et révèle du même coup l'entreprise de Breton comme littérature, et la littérature comme aliénation, eût-elle comme propos la recherche de l'origine. C'est alors que Breton la « plaque » (et ses condamnations de la littérature sont légion) pour repartir d'un nouveau pas, d'une nouvelle écriture²⁷ dans un nouveau livre.

Et ainsi va-t-il peut-être de toute littérature : comment opérer dans le langage ce recollement à l'origine si le langage est ce qui nous en éloigne et si nous rentrons dans la langue par la bouche d'un autre? Vouloir se ressaisir par le langage, c'est le traverser pour se perdre dans cette autre bouche qui nous a accouchés. Telle est l'aliénation dont ne se remet pas l'écriture...

NOTES

1. André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937. Notre édition de référence pour cette lecture: collection «Folio », même éditeur.
2. Voir la métaphore des cristaux qui pose chaque chapitre de *L'Amour fou* comme indépendant et non susceptible d'être construit, revu, ou aménagé en fonction des autres chapitres.
3. Comme le montrent ces deux exemples, les photos ont, bien sûr, une fonction qui est bien davantage de l'ordre de la narration que du témoignage. A preuve, encore, cette photo de la page 19 (au fait, les pages des photos ne sont pas *numérotées*, comme si elles voulaient échapper à un effet de narration!) qui nous donne, comme illustration de la « beauté convulsive » sur laquelle disserte le texte, l'image d'une femme, qui anticipe et appelle déjà celle que le récit mettra en scène plus loin.
4. Ajoutons qu'ici, en filigrane, se lit l'instinct de vie (Eros), alors que là (p. 25), il faudrait relever la présence de Thanatos (présence d'une cimetière) : le fil interprétatif redouble le fil narratif.
5. Ce qui me donne à penser que le texte inaugural renvoie l'ascenseur en ayant en « tête » le chapitre IV qui sera écrit quelques jours plus tard.
6. Sur « l'inconscient du texte », voir J. Bellemin-Noël : *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F., coll. « Ecriture », 1979.
7. Sand doute pour, en fin de compte, n'avoir pas à en parler et pour couper court à toute analyse extérieure.
8. S. Freud, *la Vie sexuelle*, PUF, 1969, pp. 134-135.
9. Voir, Mélanie Klein, *Psychanalyse des enfants*, P.U.F., 1959; J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1968, Art. « Parents combinés » p. 303.
10. *Glaucque*: « Vert bleuâtre rappelant celui de la mer », dit le *Petit Larousse*. C'est-à-dire combinaison de deux en un dont le théâtre serait le sein maternel ?
11. Perdue, comme celle — selon toute apparence — qu'écrira à A. Breton la jeune femme du café: faut-il entendre qu'elles ravivent toutes les deux la même angoisse pour subir un même sort ?
12. Paralysé pour avoir été au cœur du combat, laisse entendre l'inconscient du texte ?
13. Le fétichiste qui « réussit » a élu un fétiche dans lequel a été embaumé le phallus paternel, et il se fixe définitivement à lui, quels que puissent être les changements de partenaires. Dans le texte, en revanche, on dirait que le travail est sans cesse à reprendre et qu'aucun objet n'accède durablement au statut de fétiche.
14. « L'admirable courant du soir faisait miroiter [...] cette région [...] de Montmartre » (p. 45).
15. Ne pas perdre de vue, toutefois, que le registre oral n'est jamais totalement écarté: la femme-écureuil est aussi une *Ondine* (on dîne). L'Ondine condense d'ailleurs peut-être le registre oral et le registre génital des parents combinés: la sirène (cf p. 69 : « quel avertisseur fonctionnera jamais pour faire entendre... » = quelle sirène... ?), si c'est bien elle qu'on peut entendre derrière l'Ondine, *combine* femme et (la queue du) poisson. Ce dernier appendice la prédisposant, par ailleurs, à la mise en scène fétichiste...
16. Que j'emprunte à la Zoé de]. Bellemin-Noël (« *Gradiva* » au pied de la lettre, PUF, 1983, « Fil rouge ») qui s'attache à manifester dans le texte de Jensen le travail de la structure fétichique. Il ne m'en tiendra pas rigueur: la *Gradiva* marchant (sur la pointe des pieds) tout autant que la compagne d'A. Breton, et le poète ayant fait de cette nouvelle un texte *fétiche*.
17. Peut-être même y en a-t-il de trop: « [...] serrées les unes contre les autres et jumelles à perte de vue » (p. 74).
18. Contre-chant (contrechamp?) de l'autre fantasmatique qui n'a pas résolu de se taire complètement.
19. Rejouer la note 4 en bis.
20. Pour s'en convaincre, voir le texte « Pont-Neuf », *la Clé des champs*, [-]. Pauvert, 1977) où Breton, rêvant sur une femme-Paris dessinée par la Seine, assure que la Tour Saint-Jacques « tombe invariablement entre ses doigts comme la tige d'une fleur » (p. 278), (sans doute un tournesol).
21. Geste destiné à faire apparaître une femme.
22. Roland Gori, « Entre cri et langage: l'acte de parole », in *Psychanalyse et Langage*, Dunod, 1977.

23. Une « chaîne de verre », Breton le dit lui-même!
24. Je dis « nous » car nous marchons tous dans cette histoire-là.
25. Après l'âge d'or, c'est l'orage...
26. Cf aussi l'étreinte de pierre de la statue.
27. Et chaque fois la « bonne », celle *qui* restera, à l'instar de toutes ces marcheuses mises en scène dans les « romans » de Breton et dont il espère de chacune qu'elle sera celle de sa vie. Ne serait-ce d'ailleurs pas par la métaphore de toutes ces écritures/femmes abandonnées - parce que brûlées au feu de la quête de l'origine - que s'ouvre *l'Amour fou*?

LE RÔLE DU COUPLE DANS LA PEINTURE SURREALISTE

Renée RIESE HUBERT

Faut-il récrire l'histoire de la peinture surréaliste? Une révision radicale s'impose quand on songe à la carrière de plusieurs femmes peintres, reconnues parfois trop tard pour figurer dans les histoires de Marcel Jean, Patrick Waldberg, Sarane Alexandrian, José Pierre, René Passeron, auteurs qui ont, chacun à sa façon, vécu le surréalisme. Faut-il récrire cette histoire à la lumière des revendications lancées par Xavier Gauthier et de la mise au point de Whitney Chadwick? Et quelle place ces histoires ont-elles accordée à des artistes comme Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Dorothea Tanning dont la célébrité ne date pas d'hier? Les histoires de l'art se révisent et se récrivent selon l'évolution des goûts et de la conscience critique. Ni l'actualité ni la postérité ne permettent l'immobilisme. Le surréalisme, qui remonte aux années 20, se poursuit encore aujourd'hui. Sebastian Matta, Leonora Carrington, Tanning continuent à produire leurs œuvres. Chaque décennie (re)crée son surréalisme propre. Les liens se détendent et se resserrent. Le problème de la femme artiste n'a rien d'une constante. On s'est interrogé sur sa différence. On a parlé du groupe et de l'individu. Le moment est peut-être venu de tenir compte du couple d'artistes, si fréquent parmi les surréalistes, de voir s'il y a une réciprocité créatrice entre partenaires. Faudra-t-il alors parcourir d'un regard nouveau les grands classiques du surréalisme ou établir un dossier nouveau?

Si nous tournons notre attention vers les années 20 et 30, où la balance avait trop penché du côté de l'homme, il nous faudra étudier la participation des femmes aux expositions, leur inclusion dans les anthologies et volumes d'hommage, leur présence dans les rencontres décisives et surtout leur production artistique. Si la femme est méconnue, qui en est responsable - les

peintres à succès ou les chroniqueurs, à moins qu'il n'y ait eu un parti pris du côté de la femme, peu encline à participer régulièrement aux activités parfois tapageuses du groupe alors que la collaboration avec un partenaire aurait stimulé son activité et encouragé sa révolte ?

Dans *le Rendez-vous des amis* de Max Ernst (1922), la seule femme présente n'est autre que Gala, égérie et épouse à qui Eluard et Dali doivent tant. Un coup d'œil sur la première version du *Surréalisme et la Peinture* peut nous fournir une explication partielle de cette exclusivité. Breton accorde le plus clair de son attention à Picasso, Braque, de Chirico, Picabia, Ernst, Miro et Masson. Il cherche à entériner les premières réussites du surréalisme en peinture non sans s'appuyer sur certains précurseurs. N'oublions pas que les textes des poètes sur les peintres ont beaucoup contribué à les faire connaître. Breton aurait-il passé sous silence une femme de talent? La plus âgée, Valentine Hugo, s'occupait à cette époque de dessins de mode et de portraits, dont certains de ses amis surréalistes. Ce n'est que dans les années 30 que s'éclot son œuvre surréaliste: illustrations de textes de Breton et d'Eluard et surtout sa fameuse *Constellations* (1932), où les portraits de poètes surréalistes « reluisent » dans un pays de rêve. Devenue la médiatrice qui permet aux poètes d'atteindre un ailleurs, elle a pris soin d'inclure dans son célèbre tableau les textes poétiques qui ont déclenché son rêve à elle sous forme de vision romantique et érotique. C'est par sa toile qu'elle participe aux utopies amoureuses d'Eluard et de Breton. Mais en 1928 l'auteur du *Surréalisme et la Peinture* n'aurait guère pu parler d'une femme peintre dont la production aurait pu se comparer à celle d'un Masson ou d'un Ernst. Par la suite, les poètes ont beaucoup mieux soutenu Valentine Hugo que ne l'ont fait les peintres en jouant à son égard le rôle de mécènes. Bien sûr, son œuvre exprime son admiration pour les grands écrivains qui la soutenaient. Ce n'est qu'en 1963 que les peintres lui ont enfin rendu hommage en organisant une vente aux enchères au Palais Galliera et en créant un prix en son honneur.

Les femmes peintres, à une ou deux exceptions près, appartiennent à la génération de Matta et non à celle de Miro et d'Ernst. André Breton a modifié à deux reprises *le Surréalisme et la Peinture* en y ajoutant de nouveaux chapitres. L'édition de 1945 reprend un article consacré à Frida Kahlo remontant à 1938 et celle de 1965 inclut des articles sur Judith Reigl et sur Toyen publiés auparavant. Discutant la peinture de Toyen surtout en fonction d'événements politiques, il affirme qu'elle inscrit dans ses toiles les fissures sémiotiques d'un monde en crise. Pour louer l'art de Kahlo, il combine son enthousiasme pour le Mexique révolutionnaire avec une préciosité qui se veut flatteuse. On se demande pourquoi Leonora Carrington, Leonor Fini, Hugo n'ont pas trouvé place alors que le palmarès masculin paraît assez complet. On pourrait répondre que Breton, loin de chercher à donner une vue d'ensemble, ne fait que recueillir des articles et surtout des préfaces écrites au hasard d'expositions personnelles. S'il y a un parti pris masculin, il faudrait l'attribuer aux galéristes plutôt qu'à l'écrivain. Dans *Voir* (1948), Eluard en rendant hommage à ses amis peintres

sans se limiter au surréalisme, inclut Dora Maar, Fini et Hugo. La reconnaissance de la femme, bien que toujours problématique, devient progressivement plus importante.

La grande exposition à New York, recensée dans *Dada, Surrealism and Fantastic Art* (1936), accorde une place plus avantageuse à la femme. La section sur Dada et le surréalisme fut rédigée par Georges Hugnet, poète, conteur, illustrateur, relieur, cinéaste, cherchant à s'intégrer au surréalisme mais restant toujours sur les bords. Six femmes ont participé à l'exposition: Eileen Agar, Sophie Tauber-Arp, Fini, Maar, Oppenheim et Hugo. L'exposition de New York s'est voulue internationale comme d'ailleurs l'exposition de Londres en 1934 qui lui avait servi de modèle.

L'Histoire de la peinture surréaliste (1959) de Marcel Jean, paraissant plus de 20 ans après *Fantastic Art*, ne dépend pas de la disponibilité de certaines œuvres et d'un espace limité. Marcel Jean se sert d'une approche historique et même chronologique en divisant son livre en «Avant le surréalisme», «Le Surréalisme» et «Après le surréalisme». A l'intérieur de chaque chapitre, il procède par genre et par technique. Comme la richesse de la matière qu'il traite le force à codifier puis à subdiviser les catégories adoptées, la production surréaliste en général tend à l'emporter sur la mise en vedette d'artistes individuels. Les marges du surréalisme s'estompant, la femme artiste se manifeste surtout dans «Après le surréalisme». N'empêche qu'Oppenheim et Hugo trouvent une place dans les deux sections antérieures. Les peintres travaillant au Mexique: Kahlo et Remedios Varo, n'y figurent pas, alors que leurs contemporaines Tanning, Kay Sage et Carrington sont signalées à plusieurs reprises. Jean relie ces artistes à leurs compagnons ou époux, mais sans donner à son hypothèse tout le développement qu'elle mériterait. Il soutient que Tanning et Carrington, sans l'encouragement et l'aide de Max Ernst, n'auraient pu réaliser tout leur potentiel.

René Passeron dans son *Histoire de la peinture surréaliste* (1968) a consacré un chapitre aux femmes peintres: «Quelques dames» fait suite à «Deux peintres belges» que suit «Trois peintres sadiques». Comme Passeron donne plus d'autonomie que Jean aux peintres individuels, il affronte des problèmes de classification plus complexes que ce dernier, d'autant plus qu'il prend garde de ne pas rejoindre par sa taxinomie les orthodoxies que le surréalisme avait cherché à éviter. On se demande si cet auteur en traitant les femmes: Kahlo, Carrington, Tanning, Hugo, Fini dans un chapitre séparé n'a pas cherché à prendre les devants du féminisme en anticipant les revendications de Xavière Gautier, le répertoire de la revue *Obliques* et la mise au point de Whitney Chadwick. Par son titre: «Quelques dames», il affiche sans doute toute son ironie, car le terme «dames» convient aussi peu au surréalisme qu'au mouvement féministe. Dans un chapitre précédent: «Le surréalisme et la peinture», il avait traité les peintres nommés par Breton en 1928 selon la perspective d'une thématique fouillée du mouvement ainsi que d'une histoire des groupes et des exclusions, perspective qui l'a engagé à ajouter d'autres

noms, notamment Matta et Freddie, mais sans nulle mention de femmes. Tout le talent féminin se trouve ainsi réuni dans une seule section sans que l'auteur cherche à grouper les peintres par génération ou autrement. Meret Oppenheim figure cependant dans un chapitre ultérieur: *Au-delà de la Peinture*: «Les trouvailles de celle-ci, née à Berlin, la placent au premier rang des inventeurs d'objets» (p. 277).

Une telle séparation ou « ségrégation » de la femme se justifie pour autant que Passeron ne cherche pas à reconnaître ce qu'on avait méconnu, mais à distinguer. Au départ, il avait rangé les femmes du côté de l'angoisse plutôt que de la révolte en invoquant à titre d'exemples des œuvres de Carrington, Tanning, Toyen et en reproduisant des illustrations de Fini et de Hugo pour démontrer sa théorie. S'il insiste sur la présence dans ces ouvrages de certains personnages féériques, mythiques, rituels et rêveurs, doués d'un charme spectaculaire, ce n'est guère pour accuser les ressemblances entre les femmes peintres, car il est le premier à reconnaître l'humour pictural de chacune d'elles. Il montre que chez Carrington l'humour alterne avec un certain romantisme alors que Toyen pratique plusieurs styles et sur le plan thématique s'élance de l'angoisse vers un rêve plus heureux. Quoique Passeron, lui-même peintre, consacre un chapitre particulièrement révélateur: « Diversités plastiques » à des différences d'ordre plastique, il ne caractérise les femmes peintres que comme visionnaires. On peut alors se demander ce qui distingue (l'ampleur et la variété de l'œuvre mises à part) Dali de certaines de ces femmes avec lesquelles il se retrouve dans la section: « Les calqueurs de rêves ». Or, Dali a toujours expliqué l'origine et le sens de son œuvre en fournissant tout un système théorique à son lecteur/spectateur. Passeron indique implicitement ce que Whitney Chadwick dira explicitement: les femmes se préoccupent fort peu du côté théorique de l'art.

Dans *Surréalisme et Sexualité* (1971), Xavière Gauthier déclenche une révision de ce qu'on pourrait appeler les idées reçues sur le surréalisme. La conception de la femme dans les œuvres surréalistes ne constitue pas, selon elle, une rupture suffisante avec les conventions bourgeoises. Xavière Gauthier ne cherche pas en premier lieu à rehausser la place de la femme peintre, mais à insister sur le côté retardataire (médiéval et romantique) de l'idéal féminin chez la plupart des surréalistes. Après avoir intimement lié révolution et sexualité, elle proclame la libération de la femme en donnant surtout comme exemples Toyen, Tanning et Fini. Elle ne distingue pas en essence la peinture masculine de la peinture féminine, même si dans le cadre de son étude elle met souvent l'homme sur le banc des accusés. Par certaines de ses revendications elle rejoint d'autres critiques féministes:

Parmi le très petit nombre de femmes qui s'illustrèrent par des peintures et des poèmes aucune n'a eu un rôle capital dans l'esprit du mouvement. Dorothea Tanning a trouvé le compagnon rêvé. Plus tard elle comprendra

que son existence en tant que peintre devait inévitablement souffrir de par sa qualité d'épouse de Max Ernst (p. 193).

Il semble que l'idéal romantique et l'institution bourgeoise du mariage empêchent la libération, sine qua non de toute création artistique. C'est surtout dans les pages consacrées à Leonor Fini (sur qui elle a écrit tout un livre) que Gauthier précise l'essence de sa pensée. Fini ne se laisse pas entraîner dans sa lutte en reformulant par sa peinture son opposition à l'asservissement de la femme, mais reste pour ainsi dire en dehors de tout manifeste masculin. Dans sa peinture, elle crée un portrait de la femme et une image de la féminité capables d'effrayer l'homme. Son défi et sa provocation la pourvoient d'armes supérieures.

Plus récemment Whitney Chadwick a essayé de faire une mise au point où elle insiste sur les talents remarquables des femmes peintres tout en s'engageant dans une problématique sur le rôle subalterne qu'on leur a accordé dans le mouvement surréaliste :

The fact that history has recorded none of them as essential to the development of surrealist theory and practice except as they affected male creativity raises many questions about their role in the movement (p. 8).

Chadwick fournit une grande documentation auparavant inaccessible. Elle rend la femme présente, ce qui distingue ses pages de celles de Passeron, qui considère essentiellement la peinture. Elle montre les activités surréalistes d'Oppenheim, de Hugo, de Carrington, de Lee Miller et de tant d'autres, leurs échanges quotidiens parfois intimes avec Eluard, Man Ray, Breton. Bien plus que les historiens de la peinture surréaliste qui l'avaient précédée, Chadwick rattache l'œuvre à la biographie. Tout en voulant faire reconnaître le mérite de certaines toiles, elle s'acharne plus encore à y découvrir leur spécificité féminine et à faire valoir un élan libérateur à travers l'œuvre d'art. Si Max Ernst, André Breton, Louis Aragon s'étaient préoccupés de cette identité et de cette libération, c'était sans considérer l'émancipation du rôle de la femme par rapport à l'homme. Le livre de Chadwick est féministe avant tout en ce que l'auteur, en se passant des catégories des peintres et des théoriciens mâles, déplace la femme par rapport à une situation idéologique imposée par l'homme et où elle fait forcément figure d'exilée.

Chadwick montre que certaines femmes, notamment Oppenheim, Lee Miller et Carrington ont affiché leur indépendance en insistant qu'elles n'avaient nullement l'intention de faire de l'art surréaliste à la manière de Miro, de Masson, de Dali. De plus, elles se sont toutes insurgées au cours des années contre l'emploi de muse qu'on cherchait à leur imposer, mais sans jamais se solidariser pour y substituer le rôle plus acceptable de militante. Enfin, les femmes ne semblent pas avoir participé aux actes idéologiques, aux pratiques politiques même si leur vie a été bouleversée par des crises nationales,

culturelles ou personnelles. Les idées de Freud et de Marx sont sans doute indispensables si l'on veut comprendre Breton, mais apparaissent comme marginales quand il s'agit de déchiffrer les mystères des toiles de Carrington. L'idéologie du groupe surréaliste, qui saute aux yeux quand on lit *Nadja* ou *Au-delà de la peinture*, s'applique à peine dès qu'on adopte la perspective des femmes peintres. C'est qu'un point de vue plus personnel y domine. Si Chadwick a rendu la femme présente, elle n'en a pas pour autant éliminé l'homme de son étude. Elle en tient compte pour définir un climat et une idéologie à partir desquels la femme peintre s'est émancipée sur le plan personnel autant qu'artistique. L'homme ne manifeste sa présence que dans dans la mesure où il joue un rôle important dans la vie de la femme et que son œuvre permet des rapprochements ou des contrastes fructueux avec l'ouvrage de celle-ci.

Pour écrire l'histoire de la peinture surréaliste, que pourrait-on donc proposer? On insisterait tout d'abord sur certains aspects soulevés brièvement chez Jean, chez Passeron, chez Chadwick tout en accordant au couple surréaliste un rôle plus central. Il s'agit moins de créer une nouvelle optique, de revoir des données se rapportant au surréalisme en tant qu'expérience vécue que de mettre en lumière certaines affinités qui dérivent du fait que les deux artistes se définissent par rapport à une même théorie, un même manifeste, une même rencontre. Ils ont été témoins non seulement de leur création mais de la création de l'autre. La collaboration, comme toutes les histoires du surréalisme l'ont indiqué, a joué un rôle capital à tous les niveaux: textes composés par plusieurs auteurs, livres illustrés, cadavres exquis. Quand un couple travaille, un dialogue s'entame, l'un répond à l'autre, indirectement, en sourdine, à contre-cœur. Tant d'œuvres surréalistes enferment des éléments de dialogue, abondent en intertextualités ou citations qui rendent d'autres surréalistes présents. L'intertextualité, la citation, termes de critique littéraire, nous semblent valables dans l'œuvre d'Ernst, de Dali, de Magritte. Nous ne cherchons pas à reprendre une histoire d'influences d'autant plus que le courant passerait le plus souvent de l'homme, l'aîné, à la femme, plus jeune. Les questions qu'il faudrait se poser découlent en grande partie du couple particulier qu'on met en vedette, même si certains problèmes semblent se répéter. Au moment de se rencontrer ou d'aborder une vie commune, chacun des partenaires pratique de préférence certains genres, bien que les genres surréalistes forment presque toujours des vases communicants. Chacun a ses désirs et ses visions tout en acceptant de vivre avec ceux de l'autre même quand il cherche à s'y soustraire. Un changement de direction, une réadaptation, une nouvelle prise de conscience ou même un nouvel automatisme peuvent se déclencher à tout moment.

Le cas de Hans Bellmer et d'Unica Zürn nous paraît à cet égard exemplaire sans doute parce qu'il est extrême, et nous permet de faire ressortir toute une problématique. Unica Zürn vit en Allemagne, mère de famille sans profession. Elle voit une exposition de Bellmer, rompt avec sa vie bourgeoise, cherche une

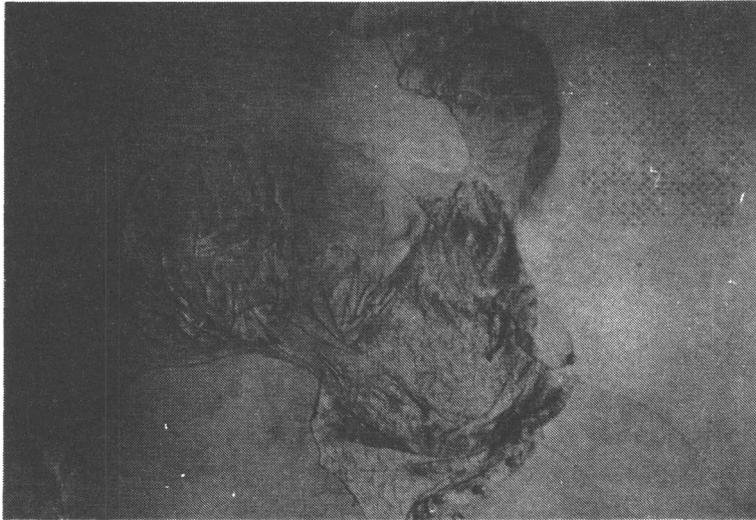
nouvelle voie en suivant le peintre à Paris. Celui-ci la pousse à dessiner et à écrire. On dirait qu'il s'agit encore une fois du cas classique: le peintre servant d'exemple et de mécène pour la femme artiste. Mais leur situation diffère de celle d'André Breton et de Valentine Hugo, car leur vie en commun ne produit pas des réactions à sens unique. En étudiant les dessins d'Unica Zürn nous y retrouvons bien sûr ces manipulations du corps humain que Bellmer avait si souvent pratiquées, cette multiplication de certains organes, cette mutilation d'autres. Mais aux formes et aux traits de crayons nous y reconnaissons la présence d'une sensibilité féminine et nous y constatons un goût poussé pour le décoratif ainsi qu'une imagination étrangement cauchemardesque. Alors que Bellmer s'acharne à atteindre la précision technique de l'art de la Renaissance, Zürn affiche une certaine insouciance à l'égard des questions de métier. Son art correspond à un élan où se trame une lutte tout intérieure.

Une telle comparaison entre les dessins de Bellmer et de Zürn ne révèle cependant que des caractéristiques assez superficielles de son art: certaines analogies qui naissent consciemment ou inconsciemment du contact avec l'œuvre de l'autre, d'un climat et qu'en tout cas on ne pourrait guère attribuer au hasard. Mais jusqu'ici nous n'avons considéré qu'un genre qu'ils pratiquaient tous les deux, alors que l'œuvre de Zürn et de Bellmer ne coïncident pas sur le plan générique. Bellmer a créé des dessins, des tableaux, des objets, des photographies et surtout sa célèbre poupée. Il a illustré des livres ; il a écrit des textes théoriques. Zürn est avant tout un écrivain de grand talent, auteur d'œuvres de poèmes et de fictions autobiographiques. Depuis quelques années, comme certains de ses textes sont réédités et traduits, sa réputation d'écrivain l'emporte sur sa réputation de dessinatrice... Dans une histoire de l'art surréaliste qui tiendrait compte des couples en faisant valoir la réciprocité de leurs œuvres, on ne pourrait guère se limiter à la peinture. D'ailleurs, chacun des historiens que nous avons nommés minimise les barrières entre le collage, l'objet, les arts graphiques et la peinture. A ce propos, « Au-delà de la peinture » aurait pu servir de sous-titre au livre de Breton sur le surréalisme et la peinture. Dans l'enquête que nous nous proposons, la barrière entre le verbal et le visuel sera souvent transgressée, d'autant plus qu'aucun des surréalistes ne s'est laissé enfermer dans un seul genre. Au cours des dernières années, pendant lesquelles s'est effectuée une mise au point de l'apport des femmes artistes, mise au point où le cahier *Obliques* a joué un rôle capital, le palmarès général donne toujours la préférence à la femme peintre aux dépens de la femme écrivain. Dans son récent article intitulé « Pour les problèmes de la femme dans le surréalisme », José Pierre, reconnaissant avec générosité et conviction la présence de talents féminins, accorde lui aussi une importance plus grande aux peintres qu'aux poètes. Mais les femmes peintres ont presque toutes écrit: Carrington, Tanning, Fini, Penrose. Ainsi Unica Zürn, loin de présenter un cas particulier, représente la norme. Le double talent prime parmi les surréalistes, l'exemple le moins contestable étant celui de Jean Arp; or, plusieurs femmes ont manié la plume avec autant de bonheur que le pinceau.

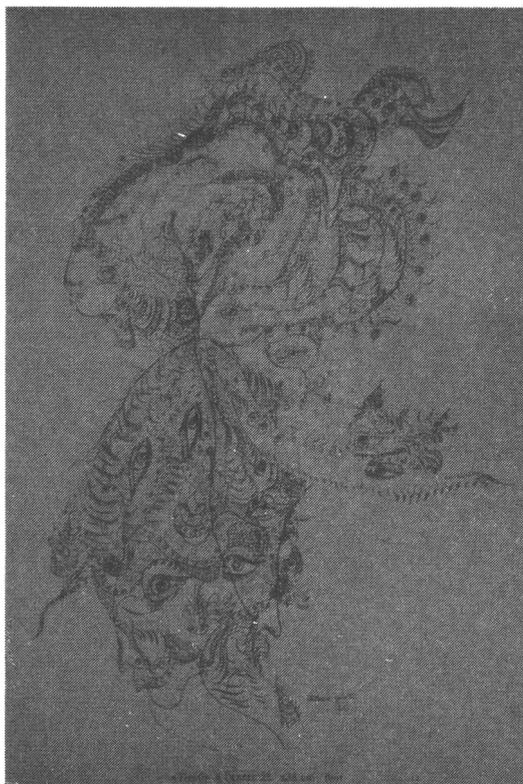
Unica Zürn a écrit deux textes autobiographiques: *l'Homme. Jasmin* et *Sombre Printemps* (1970). L'autobiographie et l'autoportrait jouent un rôle de premier plan dans l'art et la littérature surréalistes, en commençant par les manifestes de Breton. *Au-delà de peinture* d'Ernst et les nombreux autoportraits de Man Ray révèlent la quête simultanée d'un nouveau moi, d'une nouvelle perception, d'un nouveau principe créateur. Mais comme Whitney Chadwick et moi-même l'avons séparément montré, les autobiographies et les autoportraits des femmes surréalistes sont particulièrement nombreux et significatifs. Ils tendent à émaner d'une conscience féminine mise en éveil, à s'octroyer un nouveau principe d'autorité. *Birthday*, titre d'un livre (1986) et d'un tableau (1942) de Tanning, *l'Autoportrait* (1937) de Carrington et son texte *En bas* (1945), les sphinx de Leonor Fini révèlent un arrachement du moi aux forces de répression familiales ou institutionnelles. L'autobiographie formule souvent une prise de position par rapport à un partenaire présent ou absent, une façon de revoir dans l'imagination, dans le rêve certaines expériences, certains désirs. Mais en tenant compte des textes autobiographiques dans une étude sur Zürn et Bellmer, on risquerait de faire de la femme une fois de plus l'écho de l'homme si on ne s'acharnait à révéler toute la complexité de la démarche féminine.

En pratiquant l'art de l'anagramme, Zürn a découvert une écriture à elle; elle a remanié de fond en comble les conventions de ce genre devenu anachronique. Bellmer n'était pas vraiment poète; pourtant il a lui-même expliqué ses jeux de la poupée grâce à des théories de la métaphore et de l'image appartenant aux poètes. Zürn dans ses anagrammes s'est servie de proverbes et d'expressions courantes, de vers et de titres empruntés à d'autres poètes. Multipliant par ses jeux de substitutions des analogies auditives autant que sémantiques, elle inscrit dans une forme poétique un art d'une autre époque en renouvelant la terminologie et elle le pratique même pendant des périodes de crise aiguë. L'encouragement donné par Bellmer consiste d'abord à la convaincre de faire son œuvre. Zürn s'est forcément inspirée de Bellmer dont les tableaux, les dessins, les eaux-fortes ont servi de filtre nécessaire pour l'éclosion de son œuvre à elle. Mais la relation créatrice de ce couple ne va pas à sens unique. Bellmer s'est reconnu dans l'art anagrammatique de Zürn, ce qui a déclenché chez lui une prise de conscience esthétique. Il a lui-même composé des anagrammes qui ont paru côte à côte avec ceux de Zürn dans le cahier *Obliques* qui lui est consacré. Il se soumet plus que Zürn aux règles du genre et leur communique moins d'élan poétique. Il explique que dans le procédé anagrammatique il a reconnu celui de sa poupée, cette subversion, cette déformation qui viennent des substitutions, des raccourcis, des multiplications. Les deux artistes partent d'un objet conventionnel reconnaissable (jouet ou expression verbale) pour se livrer à d'audacieuses transgressions.

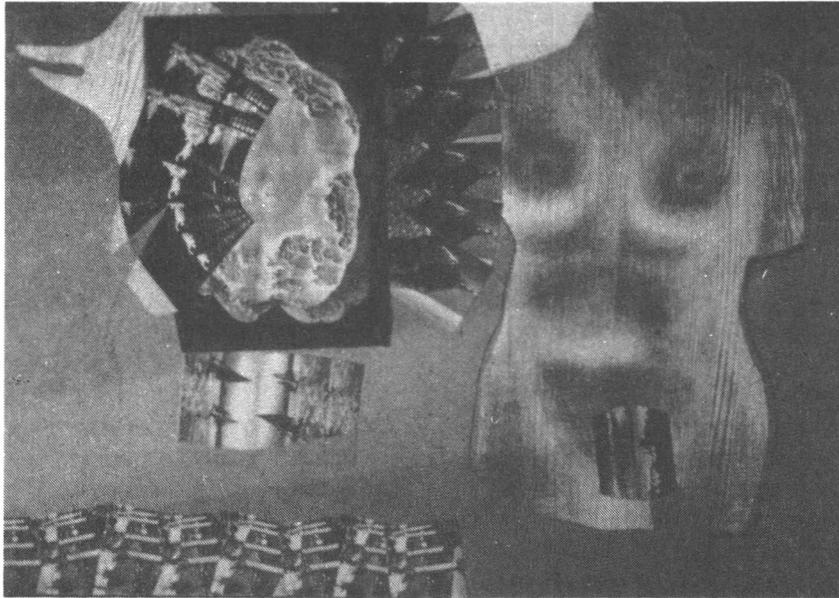
Valentine Boué et Roland Penrose se sont rencontrés à Paris où ils ont débuté dans la création artistique, lui dans les arts visuels et elle dans la poésie. Surréaliste convaincu, il s'est servi de cartes postales que souvent il présente en série, par exemple six fois la même vue de la Tour Eiffel, assemblées comme



Double portrait de Bellmer et Zürn



Unica Zürn : dessin à l'encre



Roland Penrose : *Real Woman*



Valentine Penrose : *Don des Féminines*



Leonora Carrington : *Portrait de Max Ernst*



Max Ernst : *Leonora dans la lumière du matin*

dans un jeu de cartes (*Magnetic Moth*, 1938). Par ces arrangements et par leur juxtaposition avec d'autres éléments, il subvertit la documentation et surtout le rapport à l'actualité que nous associons avec la carte postale. S'il démolit ainsi un paysage urbain qui ne manque jamais d'aguicher les touristes, c'est pour insidieusement y substituer les pièges de la séduction et de la sexualité. Les Tours Eiffel se répètent en se camouflant en vagins alors qu'une bougie dessine un organe mâle. Un autre collage, *The Real Woman* (1938), assemble des cartes postales de façon à multiplier les obstacles, les ouvertures: jeu de cache-cache et de révélation qui nous incite à chercher la femme, fragmentée, mutilée ou décapitée, comme il arrive si souvent dans l'art surréaliste. Elle est simultanément absente et présente. Penrose représente la femme par une statue de Vénus, le marbre par des fibres de bois, les bombures par des creux. N'est-ce pas une façon de s'attaquer aux conventions artistiques qui ont éternisé la beauté classique et le mythe romantique? N'est-ce pas une façon d'afficher la sexualité, organes génitaux richement fleuris? L'ironie est double: le sexe s'inscrit par des bouquets de fleurs, allusion romantique à la femme. Penrose affiche d'une manière oblique le monde du désir. Il force le spectateur à recréer la femme « réelle », essentiellement comme pourvoyeuse de plaisir au mâle. Mais dans son *Octavia* (1939), Roland présente une femme menaçante, renversée, munie de clous. Il venait peut-être de se rendre compte du désir toujours plus assoiffé de liberté s'accroissant étape par étape dans l'œuvre de son épouse.

Dans les premiers poèmes de celle-ci: *l'Herbe à la lune* (1935), à travers une fertilité soutenue, la violence s'installe. Par des moyens subtiles, le plus souvent intertextuels, elle y insère déjà l'art du collage auquel la pratique de Roland avait pu l'initier et qu'elle transporte ainsi dans la poésie avant de se lancer elle-même dans ce genre. Valentine parvient à déplacer les conventions au moyen de juxtapositions et de substitutions, mais cette technique ne permet pas encore à une identité féminine de prévaloir. Par la suite, notamment dans le roman-collage *Dons des féminines* (1951), qu'on tend à rapprocher des romans-collages d'Ernst, Valentine souligne davantage les épisodes discontinus, les ruptures spatiales grâce auxquels on évite de poser un paysage structuré, un lieu unique. Dans ce cadre, elle présente toujours des personnages féminins absents en esprit et appartenant par leurs vêtements à d'autres temps. Ces créatures suggèrent parfois des amours lesbiennes ou des aventures solitaires en proie aux rêves. Sur des pages voisines, Valentine Penrose juxtapose des collages et des poèmes bilingues décorés de vignettes. Ces collages découpés dans des revues de mode de l'époque victorienne et des périodiques sur les sciences et l'architecture ont peu de rapports avec ceux de son mari. Elle suscite des collages simultanément verbaux et plastiques. Son art où se combinent la voix et l'image féminines ne se rapporte plus au désir de l'homme.

C'est dans son livre, *la Comtesse sanglante* (1962), où documentation et fiction se rejoignent, que Valentine a créé sa vraie héroïne. Erszebet Bathory, comme le révèle son auteur, doit dépasser tous les personnages criminels

masculins. Si Gilles de Rais, à qui Erszebet est comparée, a tué des centaines de garçons, il s'est repenti avant d'être exécuté. Erszebet, qui a sadiquement fait tuer un nombre même supérieur de jeunes filles, n'a pas fléchi un seul instant et n'a jamais éprouvé de remords. Elle s'était convaincue qu'elle avait besoin du sang de jeunes femmes pour conserver sa jeunesse et cette beauté qui faisait dissoudre la virilité de l'homme. Femme qui avait à tous égards triomphé par son autorité de l'homme, qui inaugurerait son culte extrême du narcissisme, ce personnage présente la dernière étape d'un affranchissement dont l'élan initial naît sans doute de ses fréquentations surréalistes tout autant que d'une incompatibilité matrimoniale.

C'est au moment de sa rencontre avec Max Ernst que le talent d'écrivain de Leonora Carrington s'est manifesté. Ses deux premiers volumes, *la Maison de la peur* (1938) et *la Dame ovale* (1939), sont accompagnés de collages par le peintre. Auparavant, Carrington avait participé aux expositions surréalistes à Burlington et à Amsterdam. Quand elle reprend la peinture en 1940 en créant d'abord son autoportrait puis le portrait de Max Ernst, le style de son œuvre visuelle semble avoir sensiblement changé. C'est pendant cette époque qu'elle se tourne vers un mode plus imaginaire, un style humoristique, des figures et événements fantastiques. Comme Oppenheim, Carrington lancera bien plus tard un appel à la libération féminine (Mexico, 1972). Ernst lui avait sans doute octroyé un encouragement quelque peu paternel. Mais c'est vraiment à son univers imaginaire que Carrington doit son affranchissement artistique. N'empêche que sa vie intense avec le peintre, malgré leur séparation entraînant une dépression nerveuse, semble avoir été propice à son évolution artistique.

« La Dame ovale », premier conte dans le volume de ce titre, s'inspire à bien des égards de la peinture et cherche peut-être même à l'émuler. Le conte est subtilement orchestré par la présence de la géométrie des traits, des contours, des formes qui se transforment en vacillant entre la turbulence et l'immobilité. Des métamorphoses répétées éliminent les distances et les séparations entre des personnages appartenant aux règnes animal et humain. Carrington présente un spectacle où surgissent des surprises et des incongruités analogues à celles qui caractérisent *la Femme 100 têtes* ou *Une semaine de bonté*. Comme chez Ernst, le cadre fait écho aux événements tout en soulignant un déplacement qui se manifeste par des coups multiples. Analogue à *la Maison de la peur* qui avait précédé de quelques années et à l'autoportrait, qui suivra sous peu, les rapports entre le cheval et le personnage féminin propagent un dérèglement humoristique. L'identité convulsive des surréalistes, que Max Ernst avait défini dans *Au-delà de la peinture*, se manifeste dans l'accouplement entre le cheval - cheval de bois - et la jeune fille. L'autoportrait surréaliste éloigne du mimétisme, le moi étant forcément autre. Si nous avons constaté une analogie entre la technique d'Ernst dans ses romans-collages et le conte de Carrington sur le plan des manipulations narratives, on peut aussi faire un rapprochement quant au rôle joué par l'autorité grâce au contraste entre les jeunes et les vieux. Le monde des jeunes appartient à la fantaisie, celui du père

et de la gouvernante à une rigueur équivalente à la géométrie. Le père veut arracher de force sa fille à ses attachements et à ses fantaisies, mais en brûlant le cheval de bois qui subit alors des souffrances tout humaines il ne coupe pas court à la tutelle. Comme dans *Une semaine de bonté*, la femme doit affronter l'autorité masculine. Chez Carrington, l'indépendance et la libération finissent par aboutir. Chez Ernst, surtout dans les dernières sections de son roman, la femme est libérée par le rêve. L'illustration d'Ernst pour *la Dame ovale* ne touche guère au récit et à ses ramifications imprévues. Le peintre présente simplement dans son collage un personnage, avec l'oiseau qui s'y accroche. Il présente Carrington comme il s'était présenté lui-même.

Le rôle de l'illustration de Max Ernst a une fonction toute différente dans « L'amoureux », conte ironique sur l'amour passionné et la confession romantique. Le récit commence par une petite incartade d'enfant: le vol d'un melon pour s'enfoncer de plus en plus dans le fantastique. Les objets: fruits, légumes, œufs envahissent un monde où la barrière entre la mort et la vie, entre l'animal et l'humain est sans cesse en proie à la transgression. A l'intérieur du fantastique qui se propage à travers l'espace reste greffée, comme dans les romans-collages de Max Ernst, une histoire banale, non seulement d'un vol de melon mais aussi d'amour et de mariage. Les deux collages qui servent à illustrer ce conte en soulignent le côté érotique tout en multipliant le réseau de monstres, d'êtres et d'objets fabuleux. Ernst participe aux associations parfois inextricables et toujours surprenantes du texte. Les collages antérieurs d'Ernst avaient fourni des sortes d'intertextes au conte de Carrington alors que les illustrations de « L'amoureux » ajoutent un commentaire.

Dans le portrait que Carrington a consacré à Ernst elle l'éloigne de la réalité. Comme dans tant de portraits surréalistes, les traits de ce personnage appartenant à un ailleurs ne sont guère déformés. Il en est de même des *Constellations* de Valentine Hugo. C'est le portrait de Max Ernst qui ouvre la voie à l'imaginaire avec ses allusions à l'alchimie, aux métamorphoses, aux énigmes, aux rites. Le personnage du peintre, couvert d'une fourrure rougeâtre se terminant en queue d'oiseau, fournit une initiation aux contes et aux tableaux ultérieurs. Il avance dans un paysage essentiellement de neige et de glace où se dresse un cheval blanc, évoquant ce processus de purification dont il est question dans *En bas*. Ernst s'inscrit dans les voies où vont s'éclorre les cultes auxquels Carrington va se vouer plus tard.

Chadwick a montré que Carrington à son tour est présente dans certains tableaux de Max Ernst. Dans *Leonora dans la lumière du matin*, le peintre entoure son personnage de créatures fantastiques et d'une végétation engloutissante. La femme est doublement présente sous forme d'un portrait où ses traits sont reconnaissables et d'un cheval qui s'enfonce dans un feuillage enchevêtré. Le corps de Leonora s'enlace avec la végétation qui, elle, est inséparable des animaux. Le royaume ou bestiaire de la femme et de la faune s'unit, monde généré aussi par Carrington, puisqu'il répond à certains de ses contes comme « L'amoureux ». Le peintre y rejoint ses forêts dépayantes et

impénétrables. Il reprend des éléments de certains de ses tableaux des années trente: *la Forêt imbalsata*, *la Ville entière*, *la Joie de vivre*, *le Fasànant cyprès*. Ce dialogue se poursuit au-delà de leur séparation par un conte publié dans *View* (1942), que Carrington intitule: «The Bird Superior Max Ernst» et qu'elle accompagne de son portrait de Max Ernst. Chadwick discute les aspects alchimiques du conte. Dans les métamorphoses, les explosions, les volcans, les animaux fantastiques, qui lient l'oiseau supérieur au cheval dans une cuisine et dans un paysage tout blanc, s'incarne le mystère de l'imaginaire surréaliste. Ce conte, qui évoque la peur, fait entrevoir à la fois l'emprise et la dispersion, c'est-à-dire une fuite équivalente à une libération. Il s'y inscrit une sémiotique de la création artistique, toujours dynamique, faite de contours, de sons et de spectacles.

Ces trois brèves esquisses touchant à un aspect très particulier et négligé des collaborations surréalistes laissent entrevoir, semble-t-il, ce qu'une étude systématique des couples pourrait apporter à une histoire équitable du mouvement.

University of California, Irvine

BIBLIOGRAPHIE

1. Alfred Barr, éditeur, *Dada, Surrealism and Fantastic Art*, Museum of Modern Art New York 1936.
2. Hans Bellmer, numéro spécial *Obliques*, Nyons, 1975.
3. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
4. Leonora Carrington, *En Bas*, Paris, Le Terrain Vague, 1973.
5. Leonora Carrington, *la Dame ovale*, Paris, G.L.M., 1939.
6. Leonora Carrington, *la Maison de la peur*, Aux dépens de H.P., Paris, 1938.
7. Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston, New York Graphic Society, 1985.
8. Whitney Chadwick, *les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1986.
9. Paul Eluard, *Voir*, Genève, Trois Collines, 1948.
10. Max Ernst, *Au-delà de la peinture dans Ecritures*, Paris, N.R.F., 1970.
11. *La Femme surréaliste*, numéro spécial *Obliques*, Nyons, 1977.
12. Xavière Gauthier, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.
13. Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959.
14. René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1968.
15. Valentine Penrose, *Dons des féminines*, Paris, Aux Pas Perdus, 1951.
16. Valentine Penrose, *la Comtesse sanglante*, Paris, Mercure de France, 1962.
17. Valentine Penrose, *l'Herbe à la lune*, Paris, G.L.M., 1935.
18. José Pierre, «Le Problème de la femme dans le Surréalisme» dans *la Femme et le Surréalisme*, Catalogue d'exposition, Lausanne, 1988.
19. Renée Riese Hubert, « Women Painters, Feminist Portraits », *Dada/Surrealism*, n° 13, 1984.
20. Dorothea Tanning, *Birthday*, Santa Monica, Lapis Press, 1986.
21. Unica Zürn, *l'Homme-Jasmin*, Paris, Belfond, 1970.
22. Unica Zürn, *Sombre Printemps*, Paris, Gallimard, 1971.

P.S. Notre article était déjà sous presse au moment de la parution de : Susan Rubin Suleiman, « A Double Margin: Reflections on women writers and the avant-garde in France », *Yale French Studies*, n° 75, 1988, pp. 148-172.

DOCUMENTS

MAURICE FOURRÉ, JULES VERNE ET QUELQUES AUTRES

Jean-Pierre GUILLON

Du plus loin que je puis remonter dans le temps, j'ai toujours aimé les livres. Je passais, seul en leur compagnie, des jours entiers, parfois même une partie de la nuit (j'entends encore en rêve la voix de ma mère, me rappelant qu'il est *l'heure* d'éteindre). Zéno Cabral, belle Olympe de *la Cape et l'épée*, funèbres *Compagnons du Silence*, avec quelle avidité je suivais le récit de vos aventures ténébreuses, impatient chaque fois de découvrir ce qui *viendra* après.

Bizarrement, quand j'y songe, je n'étais guère porté vers les œuvres de Jules Verne; mais il n'y a pas lieu de s'indigner d'une « impasse » presque aussi radicale, comme disent les écoliers. Dans les années 50, *les Voyages extraordinaires* n'étaient accessibles que condensés, sous la forme dite alors de « digest », dans des séries sans attrait, illustrées parfois, mais avec des images tremblées d'une laideur affligeante. Y eut-il, pour nous tenir loin de lui, des motifs de désaccord plus profonds, touchant par exemple « les merveilles » que l'humanité était en droit d'attendre du progrès scientifique, je ne pourrais le dire avec certitude aujourd'hui. Je sais par contre que telle première page d'un roman qui me tombait sous les yeux, me dissuadait souvent d'aller plus loin: « Cette histoire n'est pas fantastique, elle n'est que romanesque. Faut-il en conclure qu'elle ne soit pas vraie étant donné son invraisemblance! Ce serait une erreur. Nous sommes d'un temps où tout arrive, - on a presque le droit de dire, où tout est arrivé... » C'était là peut-être, dès l'introduction au *Château des Carpathes*, refermer trop vite l'éventail sur l'éventualité de tous les possibles, comme dans les dernières pages d'Ann Radcliffe; mais - j'y reviens - notre éloignement de Jules Verne tenait surtout au fait que les beaux volumes de la collection Hetzel étaient, en ce temps-là, hors de notre portée. (Je les ai connus

ensuite, mais trop tard, avec leurs gravures magnifiques.)

Pour nos aînés, qui vivaient d'ailleurs presque en même temps que lui les changements profonds apportés à la vie quotidienne par les retombées toutes récentes des découvertes technologiques, l'affaire a été bien différente, et Jules Verne s'est révélé comme un prodigieux tremplin à la rêverie. La chose est indéniable, et les témoignages nombreux; mais pour donner une idée de la *distance* que créent 50 années d'un siècle très chargé, à l'âge où eux, s'admiraient à la lecture des « Voyages extraordinaires », nous entendions parler, quant à nous, sans trop savoir que mettre là-dessous, sinon que ce serait EFFROYABLE, de « menace atomique ».

Premier indice, et non des moindres, *le Voyage au centre de la terre* est signalé par Alfred Jarry comme un des 27 « livres pairs » de la bibliothèque du Docteur Faustroll. Il y figure en 27^e position; mais l'ordre établi par l'huissier Panmuphle, foncièrement procédurier, étant tout bonnement alphabétique, on ne saurait déduire de cette dernière place un quelconque rang de préséance. Ce qui est sûr, c'est que Jarry comptait, au petit nombre des élus, Jules Verne dont il aimait à évoquer vers la 3^e dimension l'image poétique « des deux lieues et demie d'écorce terrestre ». Pierre Louÿs qui l'admirait, alla jusqu'à se lancer dans une analyse graphologique de Jules Verne, qu'au travers d'une de ses lettres, il dépeignait ainsi: « Révolutionnaire Souterrain... Orgueil solitaire et muet. Tour de clé qui ferme la pensée intime à la fin de la signature. » (diagnostic insolite, bien propre à faire croire qu'une œuvre aussi lisse dissimulait je ne sais quel secret intime.) Les premiers surréalistes l'ont lu très jeunes, et en ont reçu un enchantement durable, comme le rappelle un chapitre des *Champs magnétiques*, intitulé par Philippe Soupault « En 80 jours ». Dans *la Forme d'une ville*, Julien Gracq de son côté relate qu'il passa dans sa jeunesse, jusqu'à sa quinzième année, plus d'une après-midi de « jeûne forcé, lorsqu'il n'avait plus à se mettre sous la dent aucun Jules Verne, aucun Fenimore Cooper ».

Pour Raymond Roussel, tout à l'élaboration de ses machines merveilleuses, « c'est lui, Jules Verne, et de beaucoup, le plus grand génie littéraire de tous les siècles. Il "restera", quand tous les autres auteurs de notre époque seront oubliés depuis longtemps. C'est d'ailleurs monstrueux de le faire lire à des enfants... » Mais Roussel, plus que tout autre, vouait à Jules Verne un véritable culte, comme il s'en explique, à titre posthume, dans son ouvrage *Comment/ai écrit certains de mes livres*. Cette dévotion pouvait même le porter dans la vie jusqu'au « fanatisme » : Michel Leiris a publié à ce sujet une curieuse lettre adressée en 1921 par Raymond Roussel à son père, Eugène Leiris, qui était son homme d'affaires. Celui-ci lui ayant demandé sans façons de lui prêter un livre de Jules Verne pour distraire une convalescence: « Hélas, lui répondit Raymond Roussel, vous avez touché un terrain brûlant ! Demandez-moi ma vie, mais ne me demandez pas de vous prêter un Jules Verne ! J'ai un tel fanatisme pour ses œuvres que j'en suis "jaloux". Si vous les relisez, je vous supplie de ne jamais m'en parler, de ne jamais même prononcer son nom devant moi... »

Quant à Maurice Fourré, né en 1876, dans un milieu de bonne bourgeoisie provinciale où la lecture était un des passe-temps favoris de la jeunesse, comment aurait-il pu échapper aux œuvres de Jules Verne, à l'heure même où celles-ci connaissaient un succès foudroyant ? Leur influence n'apparaît pas avec évidence dans les romans-poèmes que Maurice Fourré écrivit sur la fin de sa vie, mais les documents suivants que m'a remis son neveu prouvent que Maurice Fourré avait lu Jules Verne dans sa prime jeunesse et que cette lecture avait fait sur lui une forte impression, dont les années qui passent n'avaient pu émousser le souvenir. Dans l'ordre chronologique, voici donc :

1. Un article de Maurice Fourré, paru dans le numéro spécial de la revue *Arts et Lettres* consacré à Jules Verne (n° 15, année 1949). A cette date, Maurice Fourré était inconnu du public, son premier ouvrage ne devant paraître que l'année suivante (l'achèvement d'imprimerie de *la Nuit du Rose-Hôtel* est du 7 juillet 1950, et encore le livre ne fut mis en vente qu'en octobre). La présence, au sommaire de cet « Hommage à Jules Verne », de Michel Butor et de Carrouges -lesquels avaient connaissance, depuis plus d'un an, en son état manuscrit, du roman de Maurice Fourré - explique sans doute que ce dernier ait fait partie du convoi. A la différence des longues et savantes études réunies dans ce numéro, la contribution de Maurice Fourré se limita à une simple page « à propos de cinq semaines en ballon ». Mais la sincérité et l'émotion qui passent dans cette brève relation d'un souvenir d'enfance, vieux de 65 ans, laissent loin derrière elle les longs développements de la science, fût-elle même (et c'est ici le cas) la plus érudite, la plus sympathique et la mieux informée.

2. Deux lettres de Maurice Fourré à Madame Guillon-Verne, concernant cet article et la toute neuve *Nuit du Rose-Hôtel*. Suite à la parution de cet ouvrage, Maurice Fourré était en effet entré en relation avec la petite-nièce de l'illustre écrivain. On imagine sans peine qu'à 74 ans, il en ait tiré joie et fierté. Par-delà les attaches nantaises, le voici tout entier tourné vers la Bretagne. Certes il en connaissait, depuis le début du siècle, les routes et les relais; mais à mon sens, l'éclairage inattendu, porté récemment sur son œuvre par André Breton, avait dû faire office de révélateur et fortifier la tendance de Maurice Fourré à la « cristallisation occidentale ». Toute sa correspondance de l'époque en témoigne: Fourré avait été très sensible au sort bien particulier qu'André Breton avait fait en l'épinglant dans sa conclusion, à une belle phrase tirée parmi d'autres de *la Nuit du Rose-Hôtel*: « Je suis un homme de l'Ouest, plein de douceur et de force cachée sous les coquetteries de la fuite aimable, des effacements masqués de sourires et de rêves, et des entêtements vainqueurs. » A cette ultime citation, André Breton ajoutait in extremis une note «< Toujours sous-entendu : la quête du graal n'est pas loin. ») qui trouva chez le principal intéressé une oreille attentive. Après 70 années d'errance, et plus, ne venait-il

pas de rencontrer sur sa route un homme qui lui montrait sa véritable direction? Deux romans posthumes, *Tête-de-Nègre* et *le Caméléon Mystique*, sont là en tous cas pour attester que « le mot de la fin » de son parrain prodigue n'était pas resté pour Fourré « lettre morte » 4.

NOTES

1. En date du 13 décembre 1945, on trouve, relatée dans le *Journal d'un fantôme* de Philippe Soupault, une petite scène de la rue, très instructive. Ce croquis parisien, plein de fraîcheur et de poésie, en dit long sur le bouleversement radical des esprits, causé par la bombe d'Hiroshima. « Près d'une marchande de fleurs dont la corbeille est magnifiquement garnie (car si le ravitaillement de Paris en pommes de terre et autres denrées est mal assuré, les envois de fleurs sont régulièrement faits et abondants) une petite fille regarde les titres énormes des journaux et épelle avec difficulté ces mots; « bombe atomique ». Sa grande sœur, âgée de dix ans environ, la corrige; « Mais non, Lili, pas bombe *aromique* ; atomique, avec un i. »

2. Une remarque du même ordre est faite par Giorgio De Chirico; « Les livres de Jules Verne ne sont pas pour les enfants, mais pour les grandes, les *très grandes* personnes. » (Cité par Marcel Jean, dans son « *Histoire de la peinture surréaliste* », page 107.)

3. Un chapitre de *la Marraine du Sel*, intitulé « *La bulle d'air* », est consacré au rappel de ce lointain souvenir d'enfance. Maurice Fourré y cite lui-même, presque en entier, son propre article sur Jules Verne, et conclut ainsi; « Charités célestes de la mort. Rouge globule ascensionnel. Bouleversante géométrie du cœur... »

4. Dans le n° 1 de la revue *les Cahiers de l'Iroise* (Brest, 1981), un article traite des rapports de Maurice Fourré avec la Bretagne.



Maurice FOURRÉ dans les années 50

A PROPOS DE CINQ SEMAINES EN BALLON

Je crois moins sentir en Jules Verne le poète des mécaniques nouvelles et du déplacement voyageur qu'un visionnaire hanté de poésie cosmique.

Sa grande aventure n'aura pas été peut-être de courir en pensée le monde, mais d'offrir un reflet aux forces de l'univers. L'eau, l'air, la matière, la vie, les forces, le mouvement, le temps, voilà peut-être ce que je retrouve de lui dans ces inoubliables impressions primitives lorsque j'étais enfant, penché sur ses livres, et qui ne se sont pas effacées et qui se sont au contraire incrustées, prolongées, justifiées.

Et n'est-ce pas un gage en hommage à l'étrange visionnaire que je n'aie rien présentement à ajouter à une impression violente qui date environ de l'année 1885. (Oui, hélas !)

J'étais assis sur le plancher dans une chambre que je partageais avec un frère cadet, un jeudi de chômage scolaire, et je lisais *Cinq Semaines en ballon*. Arrivé à certaine page que je vais dire, je ne fus plus en mesure de pouvoir continuer, arrêté sur un événement et sur une vision. Et par dessus l'événement humain, je suis sûr que mon âme d'enfant avait été, par un reflet de la poésie universelle, toute impuissante qu'eût été ma pensée à en faire l'analyse, atteinte et soudain suspendue.

Le ballon trop chargé de ses trois passagers, sous sa bulle d'air portative dont les facultés ascensionnelles mouraient, tombait dans une lente perpendiculaire vers les eaux du lac Tchad. La mort apparaissait toute proche dans cette descente du ciel vers l'eau dont les miroirs paisibles cachaient un univers végétal parmi lequel trois corps que la vie allait quitter devaient se muer dans une autre vie, cependant que le soleil, rayonnant dans l'immensité, offrait aux étendues sa fixe lumière. Soudain l'une des vies, à l'appel des plus profondes charités du cœur, se détache de la nacelle, tombe à travers l'éther, joint l'eau de vie mortelle et file dans les profondeurs - cependant que la vie sauvée des deux hommes, sous la bulle portative d'hydrogène, dans une ligne verticale dans l'eau, emporte dans l'éther la pulsation du sang et le battement des cœurs que lui a rendus la charité, cependant que sur le miroir éternel de l'eau, l'ombre de la nacelle se rétrécit et fuit.

Maurice FOURRÉ

LETTRES

1

Angers, le 27 novembre 1950

Chère Madame,

Je suis très sensible au bienveillant accord que vous voulez bien apporter à ce que mon ouvrage a essayé d'exprimer d'une âme commune. C'est l'Ouest qui m'aura tout dicté; et je bénis la chance des hasards qui a su, peut-être, m'assister - avec un long labeur. Ma récompense sait être la résonance du rêve de ma *Nuit* en des esprits et des cœurs, qui me retournent, nouvelle et rafraîchie, mon œuvre qui m'a fui.

Je vous prie d'agréer, Chère Madame, avec l'expression de ma vive gratitude, l'hommage de mon respect.

Maurice FOURRÉ

- Il m'est agréable aussi de penser que cherche sa route mon « roman-poème » vers Vannes et la Bretagne, auxquels j'ai tant pensé, et que A. Breton accueillit de « Sein et de la Forêt de Paimpont ». Puisse-t-il trouver là audience à ses chants divers.

II

Angers, le 25 octobre 1951.

Chère Madame,

Mon neveu me fait connaître que vous désireriez une copie de la page que j'ai signée, dans le 11. uméro d'hommage à Jules Verne, publié par la revue « Arts et lettres ». Comme j'avais moi-même prêté ce numéro et qu'on ne m'en a point fait retour, j'ai demandé à Paris copie de ce texte; et je me fais un plaisir de vous l'adresser incluse.

Je puis vous dire que dans le gros *Almanach des lettres de l'année 1951*, à la rubrique « Revues », l'hommage à la mémoire et au génie de Jules Verne a été signalé en première place et jugé très favorablement: « Chant du Cygne de la revue Arts et Lettres » dont ce fut, dans le malheur des temps, le dernier numéro.

Je n'ai pas oublié, chère Madame, l'accueil bienveillant que vous avez bien voulu faire aux fantaisies poétiques et aux rêves de *la Nuit du Rose-Hôtel*. J'ai entrepris un nouvel ouvrage, sans trop de hâte, cependant que mon livre rose continue sa route assez favorablement, vu son genre insolite, soutenu par l'appréciation de diverses revues et puis le sans-fil aussi, avec les régionaux et amis Nantais.

Tout cela constitue une aventure pour un vieil « Ambassadeur » qui n'en attendait pas tant surtout dans les années lointaines où il lisait, assis sur le plancher, avec son frère dont le fils devait devenir préfet d'Angers, Michel Fourré-Cormeray, « *Cinq semaines en ballon* », qui éveillait merveilleusement son imagination au voyage et au songe.

Vous espérant en bonne santé, ainsi que Monsieur Guillon-Verne et votre famille, je vous prie d'agréer, Chère Madame, l'hommage de mon sentiment respectueux,

Maurice FOURRÉ

Mellor

20-2-35

l'ancêtre est un ascétisme

Elle est un détachement
d'avec le tout

et le reste est un
courage .

Document A

AUTRES DOCUMENTS RELATIFS A MAURICE FOURRÉ

Document A

Philippe Audoin, à la fin de son étude parue au Soleil Noir, relate qu'André Breton avait un instant songé à introduire un texte de Fourré dans une nouvelle édition de *l'Anthologie de l'humour noir*. De mon côté, et sans prétendre à voir dans le jeune Maurice Fourré une préfiguration de Jacques Vaché, j'avais noté, à propos de *Patte-de-Bois*, « l'air, sec un peu » de ce premier écrit.

D'un monceau de feuillets manuscrits que j'ai pu compulsé ensuite chez un de ses neveux, j'ai extrait cette note qui me semble particulièrement révélatrice. (D'autres traitaient du celtisme et de la magie, avec une telle insistance qu'il faudrait aller y voir de plus près, et plus longuement que je n'ai pu le faire.)

L'anarchie est un ascétisme
Elle est un détachement amer de tout
et le rire est un courage.

Sur le champ, ces trois lignes griffonnées me remirent en mémoire la définition que donna un jour Jacques Vaché de ce qu'il entendait par « Umour » : « C'est une sensation — j'allais presque dire un SENS — de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout. » Relisant alors, sous cette lumière, *les Lettres de Guerre* et les quatre essais que Breton leur a consacrés, je fus surpris des nombreux points de convergence qui se tissaient entre ces deux hommes, Jacques Vaché et Maurice Fourré, que sur d'autres plans tout sépare (mais il s'agit là, non de conduite de la vie, pas même d'œuvres, mais peut-être de « destinée ») : Nantes — Le souci de l'élégance des manières et de la tenue: le dandy — Jarry — Les dernières fourberies drôles — Le refus de participation, sous le couvert d'une acceptation de pure forme poussée très loin — La société secrète et sans but — Trente ans après, le brusque saisissement à la pensée que Vaché n'est pas mort...

Tout se passe, à mes yeux, comme si recevant Maurice Fourré trente ans après la disparition de Jacques Vaché, André Breton retrouvait dans l'homme qui se tenait sur son seuil, et qui s'était déclaré « surréaliste sans le savoir », l'AUTRE, l'ami, qu'il avait présenté autrefois comme étant « surréaliste en lui ». Maurice Fourré? — un avatar méconnaissable de Jacques Vaché toujours vivant qui aurait, par improbable, mené à bien son lugubre projet de « réussite dans l'épicerie ».

(Pince-sans-rire, Fourré précisa un jour que la « spécialité » de la maison était « les difficultés en tous genres ».)

Document B

Tous ceux, bien rares, qui ont aimé Maurice Fourré ont remarqué que le jeu de la mémoire était pour beaucoup dans les charmes si particuliers de son œuvre, « œuvre toute de ferveur et d'effusion, selon André Breton, tournée vers ce qui fait le prix de *chaque* instant et, de la somme des instants privilégiés d'une vie, parvenant bien à extraire la plus subtile liqueur de l'alambic de la mémoire ». Philippe Audoin dira plus tard: « Nous tenions pour certain que la *matière première* sur laquelle opérait Maurice Fourré, c'était sa vie, sa mort, profondément liées dans une sorte d'illumination intérieure. » L'auteur lui-même avait parlé, peu de temps avant de mourir, de son œuvre « faite, disait-il, des décombres de ma vie, de mes affections, de mes souvenirs, de mes sourires, et d'indestructibles rêves... »

De cette opération de distillation des souvenirs, qui dans *l'alambic de la mémoire*, connaîtront les phases successives de « l'ébullition, du refroidissement et de la condensation », rien ne pourrait mieux donner l'idée que la métamorphose subie au fil des ans par le collectif des Ambassadeurs, pivot de *la Nuit du Rose-Hôtel*.

Dans un cahier de 14 pages manuscrites de 1932 (date des premières recherches pour *la Nuit*), et intitulé « EROTIQUE », le Rose-Hôtel est présenté comme un établissement très spécial, « avec sa vie obscure et des bruits en tous genres, en conformité avec sa fonction ». Le groupe des Ambassadeurs, quant à lui, sera « une académie de Continents qui commercent en esprit avec le Rose, et qui s'abandonnent à l'extase phallique ».

Certaines pages renchérisent sur ce thème qui n'est certes pas absent de *la Nuit*. On l'y retrouve en effet très souvent abordé, mais entouré de tant de fanfreluches et d'arabesques délicates que les critiques n'y ont vu que du feu! L'examen de ces feuillets confirme en tous cas les suppositions de Philippe Audoin, selon qui Maurice Fourré aurait d'abord limité son ambition à la composition d'une nouvelle un peu leste. La première mouture de l'ouvrage s'intitulait d'ailleurs « Les Nuits » du Rose-Hôtel. Centrée finalement sur « La Nuit », on voit ce que la recherche de Fourré a gagné, avec le temps, en mystère et en profondeur.

Transcription du manuscrit et de la page suivante:

AMOUR NOIR, HUMOUR ROSE

VIE DES BÉBÉS ET MORT DES FEMMES
SOUS LES MAMELLES DE TIBOR DÉRY

Georges BAAL

Commençons par une négation. Ni l'amour ni l'humour n'ont joué le rôle forceps, qui était le leur chez les surréalistes français, dans le travail des « activistes », le principal mouvement de l'avant-garde hongroise du début du siècle, animé par Kassák et ses amis.

Vu sous un tel angle, l'article pourrait se terminer ici, avant même de commencer, par un jugement en défaut, un constat d'absence, d'ailleurs aussi cavalier que futile. Mais quoi de plus dangereux que d'affirmer qu'une telle chose, l'amour, l'humour, n'existe pas, ne serait-ce que enfouie, cachée dans les replis des recherches formelles ?

Certes, tandis qu'Apollinaire écrivait *les onze mille verges* et *les Exploits d'un jeune don Juan*, tandis que, plus tard, Aragon s'amusait (en se cachant) avec *le Con d'Irène*, les Hongrois, même jeunes, même iconoclastes, sont restés bien puritains. L'érotisme s'est tenu à part, un produit d'importation.

L'amour, lui, a toujours présidé, en Hongrie comme partout, à la poésie. Les plus grands l'ont chanté, avant le groupe de MA (Ady) comme après (József, Radnoti). Par contre et sans doute par réaction contre le lyrisme « individualiste » et « sentimental » de quelques prédécesseurs et contemporains, il semble que l'amour était souvent réduit au silence dans les revues de Kassák. Les membres du groupe ne manquaient, bien sûr, ni de désir, ni de grand amour, mais voilà: ils ne laissaient pas leurs sentiments occuper la place d'honneur dans leur travail créatif. Du moins en apparence...

L'humour, de son côté, certes n'est pas la principale qualité de Kassák, ni de ses revues. L'avant-garde hongroise était plutôt de tendance philosophique, sociale et quelque peu messianique. Il semble que les amis de Kassák laissaient

volontiers l'humour aux... humoristes, dont le plus grand, F. Karinthy, jouait d'ailleurs un rôle de premier plan dans la vie littéraire. Mais cela était quand même bien loin de l'humour noir de Breton.

L'histoire voulait d'ailleurs qu'en Hongrie l'humour noir se place résolument dans le domaine du réel. En effet, comment qualifier le fait que Déry ait été accusé, condamné et emprisonné pendant deux mois, en 1938, sous l'inculpation d'agitation prosoviétique pour avoir traduit... le *Retour d'U.R.S.S.* d'André Gide! Vingt ans plus tard, ayant refait connaissance avec la prison, Déry pouvait faire encore preuve d'humour noir en datant l'une des pièces: «écrite à Vác en 1957, sans documentation historique ». En effet: Vác, la plus grande prison hongroise, a ouvert, en 1956, ses portes à Déry.

Ce n'est pas le hasard qui nous amène à évoquer Déry. Avant de suivre d'autres routes, après son séjour parisien où il s'est placé « sous influence », celle de dada et du surréalisme, bien sûr, Déry s'adonne soudain à un travail frénétique d'écriture. En quelques mois, tout y passe: poèmes, récits, pièces de théâtre, jetés sur le papier dans ce que nous supposons un immense éclat de rire, une expérimentation où le sérieux de la recherche n'assombrit jamais le plaisir du jeu, où la réflexion philosophique n'avance que vêtue de dérision.

On a pu dire que Déry représentait dans le mouvement d'avant-garde hongrois des années vingt le côté lyrique le plus personnel, le plus émotionnel (le mot sentimental serait tout de même exagéré !).

Les trois pièces écrites en 1926 à Pérouse composent un cocktail unique et explosif où le danger vient, comme dans les moulins à blé, du mélange intime d'une farine finement concassée de pensées philosophiques et sociales avec l'oxygène d'un surréalisme libéré, déchaîné jusqu'au plus baroque. Et voici enfin l'amour et l'humour qui se rencontrent pour faire de drôles d'étincelles. Etincelles qui font scintiller une image de la femme et une vision de l'homme devant l'amour, pour le moins surprenantes.

Trois pièces, surréalistes si l'on veut, avec des traces d'expressionnisme et une bonne couche de dada (nous en parlons ailleurs). L'une, peut-être la meilleure, est publiée en français '.

Les autres, nous les avons présentées et résumées ici-même '. Pièces qui méritent certainement la qualification (qu'il convient de prendre dans un sens non restrictif) de *comique* et, où, quel que soit le texte et le prétexte, il s'agit de la femme, de l'homme et ce qui se passe - ou *impasse* - entre eux.

Commençons par *Le Bébé Géant*. Nous y verrons comment l'amour et l'humour s'y font un enfant dans le dos (évitons de préciser leurs positions respectives dans cet acte si fertilement contre nature), enfant de tout le désespoir de l'humanité, enfant de la mort, victime prédestinée aussi des psychanalystes en mal de fantasmes à désenmêler.

Le Bébé Géant est l'histoire métaphorique de l'homme: le Nouveau-Né miraculeux, image même de tous les hommes et, bien sûr, avatar du poète lui-même. Histoire qui se résume, pour lui, en trois mots: il naît, vit et meurt. Pour être juste, avant de vivre sa vie d'homme dont nous voyons le désespoir

caricatural, il grandit, seule occupation qui porterait de l'espoir si elle n'enfermait pas sa propre défaite: l'accession à la maturité et donc à la mort.

Mais que fait la femme? A suivre les péripéties des Bébés successifs, elle accouche et elle en meurt. Mort répandue, évoquée à de nombreuses occasions, mort à répétition, et dont l'humour fatal est souligné par les phrases courtes qui nous l'apprennent comme une évidence.

Cette mort cache quelque chose. Suivons les répliques qui l'annoncent :

Père: Garçon ou fille?

Nikodèmos: Je l'ignore. Demandez à sa mère'

Père: Impossible... Elle est morte. [,..]

Le Père sonne la bonne et lui demande: Garçon ou fille?

La Bonne: Hermaphrodite, je crois (p. 20) »

Le psychanalyste dresse l'oreille. Faut-il tuer la mère pour empêcher que l'enfant devienne sexué? La mort de la mère est-elle nécessaire pour que l'enfant, s'enfuyant, vive sa vie, sa courte liberté d'avant l'amour ?

En tout cas, chez le jeune Déry il semble que l'amour n'enferme que des dangers mortels, dangers exorcisés par l'humour (noir ?) de l'incompréhension absolue, de l'ignorance totale de ce que pourrait être « l'éternel féminin ». En effet, chaque fois que l'amour apparaît, rôde la mort. Que le Nouveau-Né, ignorant d'ailleurs le sens des mots, demande à son père de lui procurer « une petite femme » et le père de lui répondre, épouvanté (de quoi? de l'amour fini pour lui? de sa mort qui s'approche ?) : « Vous n'y pensez pas! ... Mon fils, je vais te révéler un grand secret. Tu mourras » (p. 31).

D'ailleurs, la sexualité n'est bonne qu'à ce que le fils « engendre de nouvelles générations désespérées » et « qu'il fasse fleurir l'industrie du lait, des tétines, des culottes et des médicaments ». (p. 31) La chute « humoristique » ne rend que plus contrastée, plus forte la réflexion désabusée qui la précède.

Cette persistance à coller la mort aux trousseaux de l'amour traverse toute la pièce. Qu'il s'agisse d'un amour extra ou plutôt post-conjugal du père déjà veuf, et le voilà qui se justifie: « C'est par pitié que je couche avec elle. D'ailleurs elle m'a promis qu'elle mourra en couches. » Qu'il s'agisse du jeune ouvrier romantique et de son amoureuse: « Ah, mourir dans les bras d'une vierge au cœur pur ! » (p. 45) et il y mourra. Et si l'on conseille au jeune homme: « L'homme est fait pour aimer », on s'empresse d'ajouter: « à la fin tu mourras » (p. 74). Inutile de multiplier les exemples et les citations, il n'y a pas de secours: l'homme est fait pour mourir et l'outil qui amène la mort est l'amour. Cela est triste. Ce serait encore plus triste si l'on ne l'apprenait pas en suivant les péripéties de notre Nouveau-Né parcourant la vie par les chemins d'un comique écervelé. Humour noir par l'humour rose pour nous faire avaler la pilule!

En effet, c'est l'incompréhension, la bizarrerie, l'étrangeté que ressent le jeune Louis devant la femme qui devrait l'attirer, dans une scène bouffonne :

Nouveau-Né: Que votre odeur est curieuse!
Vierge : Elle vous est agréable ?
Nouveau-Né: Plutôt désagréable. Que votre voix est curieuse!
Vierge : Elle vous est agréable?
Nouveau-Né: Plutôt désagréable. Votre voix a une odeur curieuse. Etc.
(p. 64)

Séduction ratée, le Nouveau-Né comprenant que l'enjeu des jeux d'amour est la liberté. D'où les tirades du jeune homme effrayé qui sent qu'il risque d'être « enfermé dans les cages sanglantes de leur amour » :

Je ne comprends pas. Vous m'aimez?... Devra-t-je tirer patiemment, le sourire aux lèvres, le joug que les passions étrangères me placent sur le cou?

On n'en sort pas: l'amour est une fatalité, imposée par d'autres (les autres? l'Autre? la Société? Déry pense aux trois) et dont on meurt.

Et, de répétition en répétition la femme ne devient mère que pour en mourir, pour devenir l'absente.

Curieux, et pour une fois certainement pas platement autobiographique chez Déry: sa mère a vécu vieille, a joué un rôle important auprès de Déry qui, sa correspondance en témoigne, avait avec elle de fortes relations « intellectuelles »...

Pour être juste, une autre image de la mère, celle-là bien vivante, surgit parfois : c'est la mère nourricière, donneuse de lait :

Mon fils, mon unique fils, reste avec moi, ici il fait chaud, je te donnerai du lait à boire... Je suis ta mère! Ne t'en vas pas! (p. 107).

A quoi répondent les derniers mots du Nouveau-Né, devant le rideau déjà baissé: « Maman, donnez-moi la tétée! ».

Si l'humour noir est celui de la potence, de la mort violente, de l'assassinat en tout genre, il semble inné chez Déry. Selon la « pré-ou post-face » à la pièce *Que prenez-vous au petit déjeuner ?* Le jeune auteur aime jouer. Jouer à quoi? A faire battre à mort le bandit courageux par les méchants gendarmes, quitte à le ressusciter plus loin. On ne compte pas, en quelques pages bien enlevées, le nombre de fois où Déry parle de la mort comme possibilité, solution, réponse à toute question. Les obsessions du *Bébé Géant* se retrouvent dans *Que prenez-vous?* sous une forme plus dadaïste, plus morcelée mais aussi lancinante. Dès les premières phrases, le banquier-père-de-famille parle, par-dessus l'épaule, de sa femme décédée. Le fils, lui, est bien vivant et présent. Ensuite, les nouvelles fraîchement sorties du journal ne racontent que parricide et assassinat: la seule femme qui fait figure de mère tue son mari (est-ce celà qui la garde vivante ?). La noce chic, le mariage élégant est aussi curieux. La fiancée

est « gracieuse et svelte comme un éléphant. Ses yeux sont comme ceux d'une truie engrossée. Elle est gentille et douce comme le lait caillé d'une antilope femelle. » Drôle de mariée qui trouve son plaisir de nuit de noces à assister au match de boxe et qui, sans être touchée par son mari, trouve moyen de le tromper trois fois le jour de leur mariage ! Il est vrai que Louis, le Bébé Géant, a défloré mille vierges. Mais, est-ce encore de l'humour noir ou déjà du phallocratisme avant la lettre, si les hommes perdent leur pouvoir et leur vie par la femme, tandis que les femmes, elles, *n'en* meurent pas :

Je connais personnellement une dame en Autriche dont l'hymen fut ravi il y a vingt ans dans un corps-à-corps sauvage... et depuis ce jour on la déflore quotidiennement. Pourtant on n'en meurt pas (p. 76).

D'ailleurs, dans le cycle de poèmes daté de la même période: *Ils chantent et ils meurent*, on trouve à foison de jeunes femmes et de jeunes mères donnant leur lait (ou, inversion curieuse et bien connue des psychanalystes, buvant du lait), de vaches et d'autres animaux chaleureux aux immenses mamelles, oiseaux lactaires et créatures chimériques, souvent ambigus ou maléfiques :

*une mère saignée à blanc
des petits enfants pendent à ses seins comme des grappes de raisin à l'aide (la Ville la nuit).*

*et la grande vache vole toujours au-dessus de moi...
ses pis se balancent, surgissant quelquefois du brouillard (la Grande Vache)*

Déry buvait-il du lait? En était-il privé dans son enfance? Suivait-il le conseil de Tzara: « buvez du lait d'oiseau » ?

En tout cas, la *syntopie mère-mort* est présente, dans l'œuvre du jeune Déry, avec une persistance lancinante, à travers des allusions, des métaphores, des personnages et des scènes qui se répètent avec obsession. Déjà en 1923, dans un court texte peu connu : « *Maigre et ne mourra jamais* ! » on lit :

- *Tu vas mourir - disait la mère du photographe quand après des mois elle a revu son fils. Il était assis sous la table, ses cheveux blonds tombés s'épalaient en désordre sur le plancher.*

- *Il n'a rien mangé depuis trois mois - ajoutait la concubine avant de se précipiter en se lamentant dans la rue.*

Sur le front de la mère se creusait une lumineuse blessure bleue. - Elle a éteint la lumière et allaité son fils. Puis, elle mourut. Les cheveux du photographe repoussaient, il s'est levé et il a allumé l'atelier. Dans la forêt, parmi les framboises incandescentes il a guetté l'oiseau.

Que dire en conclusion? Que l'humour noir, même ignoré en tant que tel, même sans intention, était présent, en courants souterrains, dans l'activisme hongrois? Cela n'a rien d'étonnant. Pour ce qu'il en est du tragique et du désespéré, du morbide et du sanglant, l'histoire s'en est chargée. Les jeunes activistes, conscients de leur rôle social, se voulant révolutionnaires à l'écoute du pays et du peuple, ne cessaient d'évoquer pauvreté et misère, guerre et persécution, la mort ou, pire, l'anéantissement de l'homme. Comme ils ont choisi, pour le dire, les formes nouvelles de l'art, ils ont souvent pu exprimer leur philosophie, leur humanisme avec une force nouvelle due à la décomposition dada, aux libres associations surréalistes, force acquise par la position en perpétuel « déséquilibre esthétique », force due à l'incessante surprise des coq-à-l'âne protégeant la pensée de toute charge de didactisme, de mélodrame ou de prêche.

Mais à vrai dire, cet humour objectif, les fameuses plaisanteries politiques et sociales des pays de l'Europe de l'Est, le *witz* si prégnant de sens et qui jouait un rôle si important en Hongrie (jusqu'à jeter en prison ceux qui les répandaient de bouche à oreille), le *witz* donc l'a exprimé mieux que les artistes.

Ce qui est particulier et remarquablement fort chez Déry (nous parlons de Déry de trente ans, il serait intéressant de suivre sa navigation sur les romans-fleuve plus tardifs) est la proximité des thèmes *mère - amour - mort* et la façon dont, chaque fois que ces rapprochements surgissent - et ils sont fréquents - Déry les traite par le comique, le burlesque ou les sertit dans un monde baroque d'imaginaire fantastique.

Les images elles-mêmes, plus encore leur répétition obsessionnelle, suggèrent que nous sommes en face d'une des grandes tempêtes qui agitaient l'inconscient de Déry et que « *cela* » ne demandait qu'à faire surface? Nœud gordien de névroses? Opposition des pulsions de vie et de mort? Quand deux forts courants sous-marins se rencontrent, l'on voit apparaître sur la surface une écume venue des profondeurs et révélatrice de choses cachées. L'humour noir ne serait-il pas cette écume venant des abîmes de l'inconscient?

Un jeune homme de trente ans s'abandonne, tant qu'il peut, à l'écriture la plus libre, la plus déstructurée - sans oublier, d'ailleurs, ses préoccupations sociales, politiques, philosophiques. Il voit partout des pis, des mamelles, des mères qui allaitent (ou qui boivent elles-mêmes ce lait dont elles privent l'enfant). Il systématise les enchaînements: mort de la mère → vie du fils

amour → naissance d'un enfant

→ mort de la mère

amour → esclavage du père

Il montre, par un burlesque désespéré, l'incompréhension foncière entre l'homme et la femme.

Aucune intention, cependant, de réflexion logique ni de quête religieuse dans tout cela, à peine l'invocation d'un destin: à chaque instant nous sentons plutôt l'intimité du poète prête à se dévoiler dans des grincements de dents et,

aussi, dans un grand éclat de rire.

Voilà pourquoi nous pensons que le monde de Déry appelle la psychanalyse. Non pas la psychanalyse déductive, interprétatrice, mais celle qui libère le monde des rêves, qui redistribue la donne des cartes de la réalité et donne un sens à ce qu'on essaie, en vain, d'ignorer par un méprisant « non-sens » !

Introduire l'idée de la psychanalyse, parlant de Déry des années 1926-27, n'est pas illogique. Bien avant la France et d'une façon bien plus intime et naturelle, en Hongrie la psychanalyse a cotoyé la jeune avant-garde artistique, grâce aux nombreux élèves hongrois de Freud, grâce surtout à Ferenczi et à son école.

Dès 1921 on pouvait lire, dans la revue *MA*, éditée par Kassak à Vienne, à laquelle Déry allait bientôt collaborer, un appel *Aux critiques et aux psychanalystes!* Où Lajos Kudlák, après avoir posé le devoir des critiques: « éclairer la relation entre l'instinct et la création artistique » et « marquer les points de départ pour les recherches et les expérimentations futures », fait appel aux psychanalystes et leur demande de remplacer les critiques philosophes et esthètes:

L'art activiste est un phénomène social. Le devoir de la psychanalyse - que nous ne prenons pas pour une science de l'art pour l'art - est d'éclairer l'art nouveau avec ses propres outils et au profit matériel de la société? Puisqu'à la racine de notre art on retrouve les déterminants de l'hystérie et de la paranoïa de ses patients! Ce qu'ils ont accompli sur des cas isolés dans leur laboratoire, il faut le généraliser à toute la société! Il faut jeter à la surface les racines des symboles culturels.

Il est vrai que Kudlák conclut par un appel à la conscience sociale de psychanalystes, se référant au matérialisme historique, mais c'est une autre histoire !

Voilà où nous mènent Tibor Déry et son Bébé Géant dont la vie se ferme par le cycle éternel des naissances, dont les pouvoirs se perdent quand ils renaissent chez son propre enfant, mais qui ouvre des horizons insoupçonnés sur un monde de nouvelles question.

C.N.R.S.

NOTES

1. Tibor Déry, « Le Bébé Géant », édité par Georges Baal, in *Organon* 83, Université Lyon — 2, 1983.

2. Georges Baal,, "Fringale théâtrale chez le Bébé Géant du surréalisme hongrois", in *Mélusine*, vol. 7, pp. 289-318, Paris, L'Age d'Homme 1985.
3. Les pages indiquées des citations du Bébé Géant renvoient à l'édition française, o.c.
4. In *MA* (revue activiste), vol. VIII, n° 9-10, Vienne, Autriche, 1923, Jul. 1.

Les citations sont traduites du hongrois par Georges Baal. L'auteur remercie M. Gérard Nauret pour ses corrections.

LE BARBIER A TÊTE DE VERRE

Tibor DÉRY

Tibor Déry (1894-1977) aujourd'hui connu en France par ses grands romans-fleuve de la veine du « réalisme socialiste » et par ses œuvres de vieillesse pleines d'esprit et d'humour (Le Beau-Père), a joué, dans les années vingt, un rôle de tout premier plan dans les mouvements hongrois d'avant-garde. Ami de L. Kassák, il a fait partie du groupe de la revue MA suivie de Documentum. Emigré au début de la guerre blanche à Vienne, il a vécu ensuite trois ans à Paris (1923 à 1926) où, en compagnie de Gyula Illyés, il a pu côtoyer les figures les plus importantes du dadaïsme et du groupe surréaliste. Profondément marqué par ces influences, le jeune Déry, pendant son émigration à Vienne, à Paris et à Pérouse, puis à son retour, en 1927, à Budapest, s'essayait, se mesurait à toutes les formes des nouvelles avant-gardes. Ces expériences donnaient naissance à des cycles de poèmes, à un court mais excellent récit surréaliste (Réveillez-vous !), à un essai et à trois pièces de théâtre, surprenantes et superbes.

Le Barbier à tête de verre, daté de 1927, a été inclus dans le volume de poésie (où les textes des années vingt sont dominants) édité par Déry en 1970: Les Animaux des nuages. Il y occupe une place particulière.

Les onze « strophes », courts instantanés, forment un cycle cohérent, dont le héros est le barbier, figure humaine, mythe pitoyable. Le lieu est clairement esquissé, photographié même: Paris, tel que l'a observé Déry, le Paris des petites gens, la ville de la solitude.

Nous ignorons si Déry a écrit ces courts textes à Paris même, « après nature », ou bien peu de temps après son départ, avec ses souvenirs encore palpitants. En tout cas, le poète est présent, très présent: il est plus que probable que par certains aspects le texte est un autoportrait, celui de Déry aide-magasinier, apprenti vendeur de tissus, solitaire, pauvre, mais poursuivant ses rêves et ses chimères de poète.

Dans la majorité de ses poèmes et récits des années vingt, Déry représentait le meilleur de ce qu'on pourrait appeler l'aile lyrico-philosophique de l'avant-garde hongroise, caractérisée par le riche foisonnement de métaphores qui dérapent et s'envolent, par tout un

monde d'animaux baroques et surnaturels aussi, échappant des villes devenues folles. Le Barbier est plus retenu, parfois simple comme une massue.

Peut-on parler d'un surréalisme mesuré, d'un imaginaire endigué? On dirait que Déry essaye de « coller à la réalité », il revient toujours à la ville, à ses trottoirs et ses cheminées, au travail quotidien du barbier. Mais chaque fois, l'image dérape. Même les objets les plus quotidiens d'une boutique de barbier: le rasoir, le miroir, prennent la tangente et se retrouvent, par une alchimie proprement surréaliste, projetés dans l'espace, la nature, l'univers. A chaque instant on passe, par le miroir d'Alice, de la vie étriquée au cosmique.

Comme toujours chez Déry, les pensées philosophiques les plus lancinantes, celles du sens même de l'existence, de la vie et de la mort, font leur intrusion. Leur apparition est brusque et surprenante, en porte-à-faux, à la limite entre le tragique et le comique; ainsi le veut le tissu surréaliste qui les entoure.

L'étrangeté découle souvent, chez Déry, d'un mécanisme poétique simple: prendre une image « poétique » des plus banales et la développer jusqu'au bout, la pousser dans ses derniers retranchements. Ainsi l'on imagine facilement une enseigne lumineuse du dentifrice Colgate qui se découpe dans le ciel parisien devant la tour Eiffel, tout comme l'on comprend sans peine qu'un nouveau costume coûterait au poète affamé autant que mille baguettes de pain. Mais ces pauvres réalités se transforment immédiatement pour se perdre dans les nuages, en compagnie des rasoirs et des colombes, et donnent, pour finir, une image de la réalité intime, émotionnelle du poète, autrement plus riche, plus profonde et plus bouleversante que ses soucis d'intendance.

Georges BAAL

PARIS!
QUELQUES STROPHES SUR LA VIE DU BARBIER
A TÊTE DE VERRE

Présentation

Le visage du barbier à tête-de-verre est de $2 \times 2 = 5$. Il ne peut pas s'y résigner.
Il aime l'ordre.
A la lumière vacillante de son humour il dîne d'huîtres. Sous l'édredon il pleure.
Le matin il dit: hélas, hélas !
41 années sont réunies sous son front comme 41 roses sombres. on se croirait
dans un herbier.
Quand il pense à son enfance, il boîte.
La lame du rasoir est un nuage.
L'eau d'une étoile étrangère.
Parmi les machines en verre et en fer de sa boutique il danse
d'un air distingué. Parfum *Quelques Fleurs*. Le patron apprécie sa
main de velours.
Il chante en savonnant. C'est la voix de la terre. Les sources souterraines sont
intarissables.
A la naissance de son enfant, il riait amèrement. Il a placé un chapeau de papier
enflammé sur la tête d'un banquier. Le banquier était chauve mais il a porté
plainte.
Il est au chômage. La nuit il défile par des lignes invisibles qui relient comme
une toile d'étoiles l'humour d'outre-monde à l'accident de la mort individuelle.

Tête-de-verre

La tête-de-verre est transparente donc invisible. Par devant : un visage.
Dedans - des sommets enneigés, mais il reste de la place pour les îles du Sud.
Emerveillé, le spectateur sans méfiance suit les métamorphoses du paysage.
La tête émet une lumière à part qui monte et descend comme le soleil. Ainsi
on ne peut pas la distinguer de la lumière changeante du jour. Le soir elle
s'éteint.
On ne peut rien cacher derrière le verre. Le jeu des pôles opposés s'y
découpe crûment. Mais cela aussi est projeté sur les plans du monde extérieur.
Ce qui est invisible n'existe pas. Le propriétaire de la tête souvent doute de
son existence. Alors il se tape la tête contre les murs. Les murs cèdent, les doutes
persistent.

Jour ouvrable

A l'aube il sort du miroir. Ses ailes sont couvertes de rosée. Son regard est fragile. Difficilement il prend conscience de sa réalité.

Dans le métro il a déjà enfilé sa troisième dimension. Il est ridicule comme quelqu'un qui essaye chez le tailleur une veste neuve sur un pantalon froissé. Les jardins suspendus des stations tombent, brillants, dans sa tête illuminée. Cri d'oiseau:

DUBONNET
DUBONNET
DUBONNET

La boutique est la clef des songes. L'odeur du savon: une feuille de palmier. La lame du rasoir: un nuage. Le nuage court sous la montagne du nez. La bouche est source de vérité. Le menton est un banc sous la cataracte de la vérité. Il se perd dans le paysage.

Le client réclame.

- Monsieur je n'ai pas trois bras !
- C'est dommage !

Il a trois têtes: avec l'une il se nourrit, dans l'autre il couve ses rêves, la troisième joue à faire semblant.

Le soir tarde.

Le soir il se prend pour une petite abeille. Il bourdonne. Le patron s'endort.

Des tiroirs aux parfums surgissent les sommets enneigés des cartes postales. Il les survole. Il pique le nez du patron.

Rencontre avec la colombe

Le bétévé* se promène du côté de Saint-Cloud. Dans l'air il rencontre une colombe. Vu la latitude froide, à la place du rameau d'olivier c'est une table de multiplication qu'elle tient dans son bec. Eclat de magnésium. La rencontre est fulgurante et tragique comme un instantané.

La marée descend ?

Non!

L'Olivier

a péri

sous la lumière polaire.

* Barbier à tête-de-verre

Il tue la colombe. Il reste seul parmi les cheminées de Suresnes. Les animaux de la barque s'enfoncent dans le brouillard. Il reste seul. Au dessus de la marée tournoie comme une bouée le ruban incolore de la table de multiplication. Peut-on vivre

AU-DESSUS

de la marée?

Téléphone

A ses heures mystérieuses le bétévé se lie au téléphone. A travers lui les animaux interpolaires communiquent avec leur conscience. Si l'on prononce des mots insupportables, il est secoué: la liaison est interrompue. Quelques fragments restent bloqués dans les câbles, dans les moments d'inattention ils tombent comme des taches électriques.

.., dieu est mort

.., nous sommes parfaits

.., cette maudite toux m'étouffe

.., l'homme est innocent

.., debout les damnés de la

.., $2 \times 2 = 4$

Le bétévé ignore qu'il est prophète.

Mélancolie

La chambre est sortie de ses gonds. Les murs sont ridés. Le plancher est fait d'eau. La lumière de la lampe se noie. Le plafond est couvert de suie. Sous la cheminée tourne une boule de miroir.

Le bétévé boit du café froid.

La lune brille par la fenêtre.

Dans le miroir on voit une table, une chaise et un verre d'eau. Le bétévé se détourne. La table et la chaise disparaissent du miroir. Le verre d'eau a coulé sur le plafond.

Tout s'écoule, seule une série de chiffres s'agite. La lune est vide.

Le bétévé prend feu. Il se consume comme une cigarette égyptienne. La chambre se vide. Seule l'odeur de la fumée refroidie trahit sa présence.

Il n'y a pas de nuit.

Le matin, dévoué à sa tâche, il se recompose. D'un cœur inquiet il se penche sur son organisme intact. Comme une chauve-souris l'atmosphère reste suspendue dans les dessins des rideaux.

Religion

Le bétévé se promène sur la pointe du couteau. Le vent souffle, il médite sur les merveilles du microcosme. Sur l'arête du couteau il rencontre sa famille. L'équilibre se renverse, ils tombent tous dans le trois-pièces sur cour.

— Qui êtes-vous ?

— Le père, le fils et le saint-esprit.

Il ne les reconnaît pas. Il pense à l'attraction immaculée des électrons.

Le réverbère s'éteint.

La famille plane, avec expectation, au-dessus de l'édredon. Le bétévé ne croit pas leur parenté. Il propose un test sanguin. La famille disparaît.

L'aube à la barbe grise s'envole devant la fenêtre. Le bétévé se promène sur la pointe du couteau. Il trébuche sur un grain de sel plus blanc que la colombe de la sainte trinité. La nouvelle légende descend en gouttes de la pointe du couteau, elle est plus vive que l'oxygène.

Le 30 février

Il est né. Il mourra le 30 février. Sa vie est courte comme l'éternité.

Vieux révolté !

A la place de l'herbe il met un arbre. A la place de l'arbre, des paysages dans la brume. A la place des paysages, des corbeaux. A la place du feu, le goût de l'autome. A la place des mouches, les formules de la matière. Il met l'ouvrier à la place du capitaliste. Le capitaliste à la place des jeunes filles campagnardes. A la place de la fumée il met des chapelets d'oignons. A la place de l'ombre, l'homme.

Il recommence.

On entend surgir de la terre les phrases musicales de la reconstruction.

L'homme a le visage malheureux.

Il recommence.

Vieux révolté !

Il se dresse sur un Δ . Les deux côtés adjacents s'attaquent-ils ou se soutiennent-ils l'un l'autre ?

Aventure

Le bétévé a disparu sous les fougères. Le ciel fait des vagues ironiques. A l'orée de la forêt se dresse, immobile, la statue d'une vache en bois cru. Un nuage couvre son œil gauche. Sous ses mamelles les journaliers défilent par les routes multicolores. L'un fume sa pipe. Dans l'herbe nagent par-ci par-là des fantômes à l'odeur de goudron. A l'Ouest une plaque de plomb coupe la vue.

Là-bas: des maisons. Le bétévé sort de la fenêtre et disparaît dans le miroir

de son amoureuse. Il est bien triste. En pleurant sur les murs des maisons la fille cherche les traces empoudrées de ses pantoufles. Par erreur il entre au bordel. Un chevalèche l'encre du pavé. Devient noir comme un mauvais vers. Renonce à la vie. L'ombre des marchandises populaires traverse les places.

Le bétévé arrive au ciel. C'est la troisième station. Saint Pierre lui rappelle qu'il a perdu ses pantoufles, il fond en larmes et tend un bras vers la terre. Au ciel, tout n'a qu'un seul côté. Le ciel est la quatrième dimension de la terre. Les anges se déplacent sur un plan, ils sont la face lumineuse des hommes de la terre. Le bétévé, encore vivant, pend par le ciel.

Naufrage

Le bétévé se retrouve sur une île déserte. A défaut d'autre nourriture il se digère lui-même. Le quarantième soir il reste frais comme une source.

La bouteille des naufragés nage dans le détroit de Magellan.

Des corsaires hurlent parmi les coraux.

De la paume du bétévé s'envole le premier oiseau. La flore de l'île fleurit comme une entreprise industrielle. Il se crée des mammifères. Les virus se multiplient. L'île grandit. Après des débuts obscurs, voilà...

... la colonie de Dieu !

Le bétévé est allongé, inactif, sur l'herbe. Il pense au sixième jour de la création. Heureusement l'expédition de sauvetage arrive, l'île régresse.

Les marins s'émerveillent de voir les adieux passionnés du naufragé.

L'odeur salée de la mer!

L'appartement dans la banlieue

Le barbier à tête de verre s'est acheté un nouveau costume.

Le costume est un palais illuminé. Le costume remplit la rue comme l'aube. Le bétévé pénètre dans la chambre. Les sphères lumineuses des araignées descendent sur le mur de la mélancolie. Le mur se courbe. L'encrier est une tour, il lève son chapeau. Le lit est une vierge opaline. Le lavabo, une source forestière. Le tendre équilibre des choses a changé. Le tendre équilibre des choses a changé.

Le rasoir est un nuage.

La crème à raser Colgate au sommet de la tour Eiffel.

Le costume a coûté mille pains.

Sa paume est pleine d'ciseaux tropicaux.

Mais tout cela a été en vain. Le matin il s'englué dans la boue banlieusarde. Il s'enfoncé en bourdonnant et se noie comme une mouche.

RENÉ CREVEL

OU LA MORT ENTRE CIEL ET TERRE

Jean-Michel DEVÉSA

Ces dernières années, beaucoup de commentateurs ont eu à cœur de souligner le rapport existentiel que René Crevel entretenait à l'écriture. Souvent attachés à valoriser son apport dans la définition d'un éventuel traitement surréaliste de la narration, toujours bien intentionnés à l'égard d'un écrivain dont la destinée flatte la vision romantique que les intellectuels de ce pays entendent donner d'eux-mêmes, ils se sont efforcés de restituer sur le mode lyrique la force et l'énergie qui lui faisaient baliser sa trajectoire d'écrits - de cris et pas seulement de livres -, qui, d'une part, du point de vue de l'académisme, trahissaient une certaine désinvolture, et qui, d'autre part, affichaient, en regard des exigences de la grande littérature romanesque que célébrera le siècle, comme une impatience.

Pour certains, aimer Crevel - c'est-à-dire, pour l'essentiel, privilégier la tragédie de sa destinée -, c'était tout d'abord se démarquer de Breton et d'un surréalisme orthodoxe voués, l'un et l'autre, aux gémonies en vertu des pré-supposés idéologiques qui sous-tendaient leur panégyrique. Réduit à son corps défendant à l'état de « mosaïque de cailloux critiques », Crevel offrait à chacun la palette irisée de ses contradictions. Selon les aléas du temps et le lieu d'où elle parlait, la critique mettait l'accent sur tel ou tel aspect de sa personnalité. A un moment où l'histoire paraissait brusquement s'accélérer donnant l'illusion d'un monde capitaliste à bout de souffle, sinon en fin de course, la figure de René Crevel brillait de mille feux. Toute une jeunesse en colère prenait plaisir à découvrir dans ses textes l'image d'un intellectuel frondeur, à jamais rebelle, refusant de voir ses passions encartées, rétif à toute bureaucratie et à tout embrigadement. Alliant la beauté à la plus grande des

générosités, Crevel séduisait son public parce que sa geste, dominée par l'ombre d'un suicide, prémédité semble-t-il dès son entrée dans la vie et les lettres, le rattachait à la lignée maudite de tous ces marginaux qui, au fil des âges, avaient su traverser les vicissitudes historiques et les arts sans pour autant renoncer à la flamme qu'ils portaient en eux. En exaltant tour à tour, et selon les besoins de la cause, le révolté, l'homosexuel et le militant antifasciste, les hommages qui lui ont été rendus ont toutefois permis à son œuvre de ne pas sombrer dans l'oubli.

Lire Crevel conduisait à célébrer son drame, en l'occurrence à satisfaire par ricochet son propre narcissisme. Beaucoup, parmi les jeunes gens qui, notamment, aux alentours de Mai 68, eurent connaissance de ses ouvrages, s'attachèrent à la silhouette d'un homme en qui ils adulaient un frère aîné. Sa production, perçue comme un ensemble cohérent et homogène, rendait compte d'un itinéraire dont l'exemplarité n'était pas discutée. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que l'évolution qui l'a affectée n'ait été pour ainsi dire jamais signalée.

Les années 1928-1930 revêtent, dans cette perspective, une importance extrême. Elles forment comme un point nodal.

C'est en effet à cette époque que l'état de santé de Crevel se détériore sensiblement. Lui, qui n'en était pas à son premier séjour en sanatorium, est alors confronté à une brusque avancée de la maladie. Son existence même est menacée. La mort, jusque là, le fascinait au point de lui donner à penser que le suicide était « la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions ² ». En sa présence, Crevel tombe le masque avec son cortège de souffrances et de douleurs.

Les lettres qu'il envoie à Choura Tchelitchev s'en font l'écho. Retenu loin de Paris et des siens, contraint pendant des mois à un repos forcé, cloué au lit dans sa chambre ou allongé, sur son balcon, sur une chaise longue dans le silence des alpages, Crevel se sent singulièrement amoindri, dépossédé de son être physique. Face aux montagnes suisses, il a le sentiment que sa vie prend congé de lui et qu'il assiste à sa propre fin. N'ayant plus prise sur les événements, Crevel voit le Temps reproduire à l'identique ses matinées de gel.

Il exposa dans un de ses romans la ruse à laquelle il eut recours pour ne pas sombrer corps et âme:

... sur la montagne aux gramophones. à la première aube, quand l'infirmier entra, pour la friction d'alcool et d'eau froide, il comprit la vanité de toute cette imagerie.

La chair peureuse, le cœur mal résigné au jour qui naissait, il se trouvait livré à la perfidie des lueurs blafardes, abandonné parmi les marécages d'un soleil vague. Entre les hypocrites mousselines de l'aube et des rideaux, il chercha un objet, une précision à quoi accrocher son regard. Seul dessiné, le fer du balcon le sauva de l'enlissement ¹.

La durée disparaît, engloutie au royaume de l'Immobile.

Une fois de plus, Crevel se laissera gagner par l'idée d'une mort volontaire, sans cependant passer à l'acte.

Tout comme l'univers asilaire sécurise ses patients au point qu'ils redoutent d'en franchir les murs d'enceinte, le sanatorium transforme ses malades en victimes consentantes de leur propre exclusion du monde. Hans Cartop, le personnage de Thomas Mann, illustre parfaitement dans *la Montagne magique* cette perte d'autonomie et cet engluement dans un quotidien où l'on ne s'appartient plus. La lucidité qui habite Crevel l'empêche d'être dupe. La douce torpeur qui l'envahit le tranquillise à la façon d'un baume mais, ce faisant, elle le dépouille de son bien le plus précieux : sa vitalité. Elle le prépare à l'acceptation de sa mort comme s'il s'agissait de l'extinction naturelle d'un être.

Plus révoltant encore, le beau garçon un rien crâneur qui enchantait les nuits parisiennes fait bientôt place à celui qui sait et qui, déjà, baisse les bras :

... il se trouve sans protection, car le fer qui défendit sa première aube du naufrage s'est dilué, fondu, évaporé goutte à goutte, celui qui, nulle part ailleurs, n'accepta de se résigner à rien, à personne, lentement glisse, déchoit jusqu'à la soumission 4...

Désormais, René Crevel n'a quasiment plus de repères auxquels se fier. Que ce soit à Davos ou à Leysin, dans l'océan de blanc (le lit et les draps où il repose, froids comme un suaire; les peintures ripolinées de sa chambre; les uniformes immaculés du personnel; les montagnes environnantes ouatées de neige) dans lequel la tuberculose l'a immergé, Crevel cesse de percevoir contradictoirement les frontières du réel. Tout simplement parce que son existence se résorbe malgré lui dans l'absence à venir, dans l'Absence-majuscule, dans la mort :

L'océan morne des arbres qui n'ont jamais de feuilles pourrait s'ouvrir, lui, roulerait vers le fond de cet entonnoir, enseveli dans un pan de brouillard. Son immobilité qui creuse les coussins, déjà ne les réchauffe plus. Corps abandonné, vaisseau fantôme. Tu glisses au fil d'un fleuve très incliné. L'horizon chavire. Le sommeil, peut-être la mort... 5

Insidieusement *la mort blanche* sape ses défenses et ses résistances. C'est tout son rapport au réel qui en est affecté. La balustrade qui, à son arrivée, en focalisant son attention, avait matérialisé à ses yeux la barre du refoulement est maintenant levée sous la loi d'airain de la maladie et de l'abandon de soi auquel elle astreint chacun. Image bouleversante qui n'est pas sans rappeler ce plan d'anthologie du *Chien andalou* de Luis Buiiuel et Salvador Dali, où le tranchant d'un scalpel vient scier en deux l'œil atrocement humain d'une jeune fille. Tragique histoire de l'œil que celle de Crevel et que pas même Bataille ne pouvait imaginer. Dans l'étendue d'un hiver sans fin, Thanatos mène la danse et c'est un sabbat de tous les diables. Voici Crevel blessé dans sa chair: la poitrine

cruellement couturée, la main droite longtemps paralysée après l'ablation de six de ses côtes, ne s'appartenant plus entièrement entre les mains de médecins qui ont toute autorité sur lui ; mais aussi atteint dans son cœur: vivant mal une relation triangulaire (avec Mopsa Sternheim, qu'il souhaitait épouser, et Karl von Ripper) qui l'accable et lui rappelle peut-être une aventure analogue, relatée dans *Mon Corps et moi*⁶ et qui aurait pu avoir Nancy Cunard et Eugene Mac Cown pour protagonistes. Cette déchirure, ces baisers sanglants le renvoient à une solitude à laquelle il veut échapper depuis toujours.

Ce Crevel de 1928-1930 fait bougrement songer au travesti dont il évoquait l'agonie, en 1925, dans ce même ouvrage: « Il aura horreur de son corps, des lambeaux d'âme et poumons qui lui font mal dans la poitrine '. » De surcroît, le décès de sa mère, en 1926, lui avait offert le spectacle de sa propre déchéance :

La mort qui vient lentement et tord doigt par doigt, membre par membre est plus profonde encore que l'autre qui se révèle par une secousse ⁸.

Mais, c'est en fait *Etes-vous fous?* qui rendra compte de cette épreuve, qui en portera témoignage. Au début du roman, Crevel, « meurtri dans son regard et le secret de sa poitrine »⁹, s'y peindra à mots couverts:

L'homme, il lui coulait du feu à même la carcasse, et des drôles de langues brûlantes lui léchaient la peau, par-dessous. Ses pieds souffraient, à croire que les engelures n'attendraient plus pour éclater, tulipes écarlates, cependant que son front, ses doigts s'offraient à la caresse de la neige ¹⁰.

La suite de la narration exprimera plus clairement encore l'étendue de son désarroi:

... rappelle-tot; avant-hier, pas plus tard qu'avant-hier, non moins surprenante que les stalactites de glace, dans les grottes, au cœur de l'été, une chaude façon d'orchidée, de ta poitrine sans chaleur, a jailli, bien écarlate pour un mois où tout se décolore. L'étoile écarlate t'éclate dans la bouche. Tu te penches, tu as fermé les yeux. Quand tu les rouvriras, tu verras une petite flaque de boue sanglante, au fond d'une cuvette. Voilà ce qu'il en coûte d'aimer les grandes putains de ville qui portent collier de visagés en papier mâché. On t'avait prévenu, pourtant. Pas un matin, au long de ces interminables jours que tu demeures au plus haut étage du sanatorium gratte-ciel, l'homme au crâne pointu qui te servait de soigneur n'a manqué de venir te répéter, que... si tu voulais, d'ici quelques mois, un an, deux ans... oui, mais à condition de bien faire tout ce qu'il faut pour mériter de guérir, ajoutait la Schwester aux joues de toile cirée rouge. Mériter de guérir? La première fois, tu t'es demandé quel crime tu avais bien pu commettre. La seconde tu as commencé de comprendre que toute une mystique montagnarde et sanatoire s'abritait derrière cette formule ¹¹.

Ce qui révolte et fait réagir Crevel, c'est tout d'abord l'expérience de la douleur:

L'homme s'éveille, veut bien reconnaître un contour aux sapins, des couleurs exactes à sa couverture. Même, malgré soi, il fredonne le distique à la gloire de février portejièvre. L'imbécile! Pourquoi avoir crié, avoir cru aux temps nouveaux, lorsque, fibre à fibre, se déchiraient les muscles? La douleur, cette chienne, il l'a laissée mordre en pleine chair ¹².

Le corps en effet endure mille morts: souffrances dues naturellement aux progrès de la maladie, mais aussi aux traitements, parfois brutaux, des médecins. Plaies béantes, suppurantes, qui cicatrisent mal, engelures contractées dans le silence des sommets, expectorations sanglantes, Crevel présente durant cette période les stigmates du tuberculeux en partance pour une longue agonie.

Qui plus est, l'imagerie n'est pas au rendez-vous. Crevel tuberculeux ne ressemble que fort peu à la représentation fantasmée du phtisique qui est alors la plus répandue, toute une littérature se plaisant à exalter la séduction d'un visage qu'on veut croire transfiguré par la fièvre qui le dévore. Dans les livres, la consommation n'était donc pas dénuée de charmes et d'attraits; dans la vie, et pour Crevel, elle profile la silhouette d'une poitrine reséquée. Si bien qu'après sa thoracoplastie, le gringalet qu'il a toujours cru sembler, prend des allures d'hydrocéphale.

La mort qui épouvante Crevel et le raidit dans un intransigeant et pathétique refus est une mort gantée de blanc, propre et hygiénique qui commence par une mise entre parenthèses de l'individu et s'épanouit dans l'expiation masochiste de sa jeunesse, de sa soif de bonheur et d'amour. Ce n'est pas la mort-champagne à laquelle il songeait en 1924 lorsqu'il répondait à l'enquête sur le suicide de *la Révolution surréaliste*, mais une mort pitoyable et quelque peu honteuse, hypocritement fardée sous le masque de la délivrance.

La mort qui fascinait Crevel était une « mort difficile» parce que résultant d'une décision prise en conscience, librement arrêtée, tenant à la fois du défi et du sentiment romantique d'être taillé dans une autre étoffe que le commun des hommes. Aller au-devant de son destin pouvait nourrir l'illusion d'échapper aux médiocrités sociales. Le suicide par conséquent exigeait un courage dont était incapable le plus grand nombre, engoncé dans la routine, l'ennui et la satisfaction béate de soi. Il était dans ces conditions le signe d'une suprême rébellion.

Or, la mort qui, en sana, tient compagnie à René Crevel, perdant ses lettres de noblesse, se confond avec la trivialité d'un trépas qui, dans le même temps où la pulsion de mort prend le pas sur le désir de vivre, vide l'individu de ses ressources morales. L'accepter conduit donc à se nier en tant qu'homme debout, insurgé. Alors que le suicide envisagé en 1924 permettait au poète de se distinguer pour toujours du monde des Assis, la mort qui vient le visiter en

1928-1930 implique une sone d'adieu aux armes dont l'idée ne l'a jamais vraiment effleuré.

Ayant approché la camarade de près, la connaissant désormais mieux que beaucoup, lui ayant sacrifié une panie de lui-même pour satisfaire son appétit féroce, Crevel reviendra de Suisse bien décidé à vivre:

La maladie, tu y as renoncé quand tu as eu vu, de tes yeux vu, comment, au plus haut étage du sanatorium gratte-ciel, le silence, l'immobilité, sournois complices, aidaient à mourir 11.

Parce que, comme le suggère Régis Debray dans *l'Indésirable*, « la maladie démaquille les hommes ¹⁴ », le regard que ponait Crevel sur le monde devenait plus perçant car il gagnait en vérité.

Les lettres reproduites dans *Mélusine* sont extraites de la correspondance de René Crevel à Choura Tchelitchev que conserve, à Paris, la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet.

Choura était la sœur d'un jeune peintre, Pavel Tchelichev, que connaissait Crevel et qui s'affirmait comme le chef de file d'une petite école de Montparnasse. Genrude Stein l'avait remarqué quelques années plus tôt. Pavel Tchelitchev est vraisemblablement à l'origine de l'amitié de Crevel et de G. Stein.

Choura Tchelitchev, tuberculeuse elle-aussi, avait eu à veiller sur R. Crevel lors d'un séjour à Pau. Les jeunes gens étaient proches. Durant l'année 1929, elle est en cure à Auburre, dans les Vosges. C'est à Leysin, en Suisse, que Crevel se fait soigner. Perclus de solitude, il lui écrit souvent pour lui faire pan de ses souffrances. Ses lettres, affectueuses et tendres, expriment bien l'ambiance dans laquelle il a vécu. Entre ciel et terre. Avec la mon pour horizon.

A la fin de l'été, Crevel doit quitter Leysin pour une clinique de Lausanne où il subit une thoracoplastie. Mopsa Sternheim, qu'il souhaite épouser, et le peintre autrichien Carl von Ripper sont à son chevet. Au lendemain de l'intervention et à sa demande, Mopsa écrira à Choura pour la rassurer: sur le plan chirurgical, tout s'est bien passé... Commence alors une longue et grise convalescence.

Mopsa s'en va et, contre toute attente, se marie avec von Ripper. Crevel en est abasourdi. Le voici en proie au désespoir et au chagrin. Sa relation avec Choura s'en trouve singulièrement renforcée. Il s'adresse à elle comme à un grand frère, ne lui cachant rien, ni de ses désirs, ni de ses misères. L'attitude qu'il adopte à son égard traduit l'étendue de sa détresse. Dans son amour pour Choura, Crevel cherche à panser des plaies qui resteront, à jamais, ouvertes.

NOTES

1. René Crevel, « Lautreàmont, ta bague d'aurore nous protège », in *Détours*, Paris, J-J Pauvet!, 1985, p. 148.
2. René Crevel, « Réponse à l'enquête sur le suicide », *la Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 13 ; in *Mon Corps et moi*, Paris, J-J. Pauvet!, 1974, p. 200.
3. René Crevel, *Etes-vous fous?*, coll. « L'Imaginaire », Paris, Gallimard, 1981, p. 42. (C'est moi, JM.D., qui souligne.)
4. René Crevel, *o.c.*, p. 94.
5. *Ibidem*, p. 41.
6. Cf René Crevel, *Mon Corps et moi*, pp. 47-48 ;
Tout va-t-il redevenir incompréhensible?
Je m'étonne bien haut' Du champagne au buffet de la gare de Lyon à la fin de l'après-midi? La fin de l'après-midi - pardon. Il est huit heures du soir. Huit heures un quart même. Entre ces deux compagnons je me croirais volontiers pendule, une pendule trop sentimentale pour avoir notion de l'heure qu'elle doit marquer. Et pourtant elle n'a d'autre mission. Une pendule inexacte entre deux flambeaux. Et si l'on vendait la pendule ? Se souviendront-ils un peu de moi seulement? Consàenàeux, je regarde de droite à gauche. A l'une et à l'autre, très bas, j'avoue.' « Je vous aime. » Et la voix un peu plus forte je supplie.' « Il faut, vous, que vous m'aimiez toujours. » Une main de femme, une main d'homme se partagent mes dix doigts. De celle qui reste libre l'amie porte à mes lèvres sa propre coupe. « Bois, darling. »
7. René Crevel, *o.c.*, p. 62.
8. René Crevel, lettre à Marcel Jouhandeau, conservée à la bibliothèque littéraire J Doucet, réf. JHD C 744 ; in *la Mort difficile*, p. 246.
9. René Crevel, *Etes-vous fous ?*, p. 14.
10. René Crevel, *o.c.*, p. 35.
11. *Ibidem*, pp. 86-87.
12. *Ibidem*, p. 41.
13. *Ibidem*, pp. 171-172.
14. Régis Debray, *l'Indésirable*, p. 242.

LETTRES *

Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 906 Alpha - date erronée du 31.08.1930 - Papier libre 1 feuillet recto/verso 182 x 140.

Douchinka,

Je serai opéré le vendredi 13 et Mops ¹ vous ² télégraphiera dès que tout sera fini.

Je suis calme

content

confiant

Je t'aime et je t'embrasse

René

Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 907 Alpha - lettre datée du 19.09.1929 - 1 feuillet recto/verso 185 x 136 à l'entête de : Hôtel Montana, Ouchy-Lausanne.

Lettre de Mopsa Sternheim.

Chère Mademoiselle Tschelitscheff,

Je peux vous dire avec grande joie que René va mieux de jour en jour, même le médecin est étonné tellement il fait de progrès. Evidemment il ne peut pas encore se bouger, mais il est tranquille et frais et recommence à être d'une belle insolence, ce qui me tranquillise beaucoup parce que les premiers jours il était d'une douceur à faire peur. Enfin il croit rentrer à Leysin dans la première quinzaine d'octobre.

Il ne peut pas encore vous écrire lui-même parce que le bras droit est très affaibli par l'opération, mais il vous envoie baisers et amitiés. Ecrivez-lui, ça lui fait tellement de plaisir.

Ça me sera une joie de vous tenir au courant de ce qui se passe à La Source. En attendant je vous envoie mes meilleures amitiés,

Votre
Mopsa Sternheim

* Nous remercions la Société Nouvelle des Editions Pauvert qui a autorisé *Méline* à reproduire ces lettres de René Crevel (N.D.L.R.).

1. *Mops*: Mopsa Sternheim.

2. Choura Tchelitchev séjourne alors à Auburre en compagnie de M^{lle} Dumont, une autre connaissance de René Crevel.

Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 908 Alpha - lettre datée du 24.09.1929 - papier libre, 1 feuillet recto 271 x 210.

Un mot commun malgré ma main droite encore si engourdie pour vous dire que ça va. Merci à M^{lle} Dumont pour les extraits de presse.

Il fait encore assez beau ici mais le matin et le soir sentent l'automne.

On va me lever bientôt. Quand la main sera mieux, j'écrirai de vraies lettres à chacune.

Affectueusement

R.

Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 909 Alpha - carte postale de Lausanne datée du 01.10.1929,90 x142

Tout va bien. Je commence à me lever. Et on fait de l'électricité à la main de plus en plus paresseuse. Mops s'en va. Les Parmentier sont à Paris. 1 000 choses à M^{lle} Dumont.

Tendresses,

René

Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 910 Alpha - Lettre datée du 02.10.1929 - Papier libre, 1 feuillet recto 274 x 109.

Douchinka,

Je rentre demain à Leysin. Le chirurgien est très fier de l'opération, mais il faut encore faire la cure. Ma chérie, je voudrais te savoir hors de ce vilain temps.

Excuse ce mot hâtif mais il est tard.

Je t'embrasse

René

Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 911 Alpha - lettre datée du 03.10.1929 - Papier libre, 1 feuillet recto/verso, 271 x 210.

Douchinka, Mops est partie ce matin et ton Foinfoin² qui a encore la patte trop maladroite pour écrire voudrait dormir pendant 6 mois.

1. C. Tchelitchev et M^{lle} Dumont.

2. Crevel.

Je reste ici jusqu'au 15.
Je me lève un peu.
Demain, s'il fait beau je descendrai même au jardin.
Je passerai l'hiver en Suisse et si je guéris je crois que j'irai en Allemagne ou en Italie.
Je voudrais avoir une petite maison (où il y aurait toujours une chambre pour Foinfoinovna ¹. Mais hélas, son Foinfoin se ruine et il a passé l'âge de faire le gigolo.
Eugénie ² (je pense à elle quand je parle de gigolo) est venue me voir. Elle a une exposition en Amérique cet hiver. Elle est joyeuse et inconsciente.
Je voudrais faire un grand roman. J'espère que l'électricité qu'on m'envoie dans le bras va le guérir.
Pourquoi ne vas-tu pas maintenant à Pau où l'automne est très beau.
Ne prends pas froid.
Je t'aime. Je t'embrasse.

René

*Ms. Bibliothèque f. Doucet n° 10 912 Alpha - lettre datée du 08.10.1929 -
1 feuillet recto/verso 215 x 139 - Papier à l'en-tête de: Clinique Beaulieu -
Lausanne, biffé, portant la mention manuscrite: La Source.*

Douchinka,

Rien de neuf. L'automne est venu remplacer Mops. On a cassé l'appareil pour soigner ma main (qui va mieux).

Je ne suis pas étonné de tes succès auprès de M^{lle} Dumont. Tu es une belle plante comme disait ce dentiste de Pau (où tu serais mieux que dans ton Auburre).

Je suis gâteux et quoiqu'on ait, paraît-il, jamais vu un opéré des côtes aussi bien, à essayer de retravailler je vois que je suis gaga.

Ecris.

Ecris.

Je t'aime et t'embrasse

René

1. Chaum

2. Le peintre Eugene Mac Cown. Ami et compagnon de R. Crevel.

Ms. Bibliothèque f. Doucet n° 10 913 Alpha - lettre datée du 12.10.1929 - 2 feuillets recto/verso 187 x 135 - Papier à l'en-tête de: Le Grand Hôtel, Leysin, Suisse.

Choura, mon ange,

Tout est fou sur la terre.

Mops se marie.

Pas avec moi.

Mais avec l'Autrichien charmant qu'elle avait amené pour lui tenir compagnie, ici, à Leysin. L'Autrichien est tombé amoureux de moi et moi de lui. Avant de partir de Lausanne, il m'a demandé d'épouser Mops. Il veut que nous vivions tous 3 ensemble à Berlin quand je serai guéri. Choura, cet amour à 3 a fait mon bonheur les dernières semaines de Leysin avant mon opération. Il a fait mon bonheur à Lausanne. Mais de retour ici, il me torture. Pourquoi rien n'est-il jamais simple. Et je pense à l'enfant qu'on n'a pas laissé naître¹ et Mops ne parle jamais de son mariage, n'écrit pas. L'Autrichien Ripper écrit de longues, d'admirables lettres qui me donnent de lui une nostalgie infinie. Mais Mops qui dit tenir tant à moi a des silences qui équivalent à des mensonges. Choura, avant que Mops ne vienne en août, je glissais tout doucement à la mort. Elle m'a ressuscité. Mais elle joue avec le feu. Aimer à la fois un homme et une femme, en être aimé et séparé. Lui m'écrit qu'il y a une place pour moi dans leur futur appartement. Mais quand irai-je à Berlin? Choura, l'automne est venu ce matin. Il pleut. Je ne suis pas triste, mais je voudrais dormir, dormir.

Que tout devienne simple enfin.

Un étudiant iboune² (te l'ai-je écrit) est venu me voir, mais je ne veux que la solitude.

Pardon de t'écrire tant de moi, ma chérie.

Toi, soigne-toi.

A Paris, fais tout ce qu'il faut pour savoir à quoi t'en tenir et prendre une résolution nette, même si elle est aussi brutale qu'une thoraco.

Douchinka chérie, je t'aime et t'embrasse

René

1. Crevel a cru, un instant, à un avortement. Mensonge de Mopsa ou quiproquo ?
2. Homosexuel, dans le langage codé et affectueux de R. Crevel.

*Ms. Bibliothèque J. Doucet". 10 914 Alpha - lettre datée du 10.10.1929 -
Papier libre, 1 feuillet recto/verso 216 x 137.*

Douchinka,

Je suis en colère de te savoir au froid. Pourquoi ne ferais-tu pas faire la même opération que moi.

Le médecin de Leysin, le médecin du sana, qui n'était pas ravi que je la fasse faire m'a avoué qu'elle était *admirablement* réussie.

Je guérirai, a-t-il dit, *10 fois plus vite* qu'avec la cure. Le Dr Picot qui m'a opéré ici fait payer selon la fortune. Tu aurais sûrement un prix. Je veux que tu décides quelque chose. Va voir Rist à Paris. Avant téléphone à Alice de Montgomery

Passy 80 12

Il bis rue Weber qui le connaît et te dira quand il faut aller à l'hôpital car chez lui c'est 500 frs la visite.

Ibounovna, écris moi vite que tu as des projets très sages.

Je t'aime je t'embrasse

René

*Ms. Bibliothèque J. Doucet n° 10 915 Alpha - lettre datée du 16.10.1929 -
1 feuillet recto/verso 187 x 137 - Papier à l'en-tête de : Le Grand Hôtel, Leysin,
Suisse.*

Douchinka,

Rien de neuf. Beau temps. Calme. Ma patte toujours folle. L'autre jour, j'ai voulu me raser seul et je me suis coupé le nez. Mais malgré tout, j'essaie de travailler.

Il faut que tu rentres vite à Paris.

Si jamais il était question pour toi de thoraco, tu sais que mon excellent chirurgien de Lausanne n'est pas cher et que sachant ta situation il t'opèrerait sans te ruiner. Ma Douchinka je suis si triste de tout cela,

Je t'aime je t'embrasse

René

*Ms. Bibliothèque]. Doucet n° 10 917 Alpha - lettre datée du 22.10.1929 -
1 feuillet recto/verso 186 x 137 - Papier à l'en-tête de: Le Grand Hôtel, Leysin,
Suisse.*

Douchinka,

Rien de neuf. J'en suis à mon 78' jour de lit. 18' jour de solitude.
Le petit Parmentier ne va pas bien. Il est à Pau d'où son infirmière m'a écrit
qu'il avait eu une rechute.

Je suis gâteaux
gâteaux
gâteaux.

C'est tout bland dehors. il gèle très fort la nuit.

C'est l'hiver.

Mais le printemps sera long à venir.

Douchinka, je pense à toi, je t'aime, je t'embrasse

René

Douchinka, je viens de voir mon chirurgien. Si tu as besoin de cette
opération, d'après avis d'un médecin compétent, il t'opérera pour rien, dans la
clinique où j'étais. Tu n'auras que la chambre à payer 9 F (soit 45 F français)
pour une chambre à 4. Je l'ai écrit à Iboune ¹. S'il est en colère ce sera après moi.
Et il faut prendre enfin une mesure énergique avec toi. Iboune après ma lettre
sera bien forcé. R.

*Ms. Bibliothèque]. Doucet n°10 918 Alpha - lettre datée du 22.10.1929 -
1 feuillet recto/verso 187 x 135 - Papier à l'en-tête de: Le Grand Hôtel, Leysin,
Suisse.*

Douchinka,

Avec le froid, ma main, mon bras, mon dos me font si mal que cette lettre
sera sûrement illisible.

Hier, lettre de Mops et très gentille lettre.

Pour la 1^{re} fois elle parle de son mariage. Elle assure qu'elle viendra me voir
à Noël et que je vivrai avec eux ², quand je serai guéri. Lui, Ripper parle avec
extase de cette future vie à 3 qui peut être très belle. Alors, après une crise de
cafard, voici Foinfoin à nouveau Loo] ² de rêves heureux.

Ma Choura, comme tu es sage et bonne. Tout ce que tu m'as écrit était si
juste.

1. Il s'agit ici de Pavel Tchelitchev.
2. Illisible.

Je me demande si le vieux Iboune 1 se rend bien compte. La montagne c'est bien, mais il faut d'abord y être confonable.

Si tu vas voir le médecin de Strasbourg demande lui à propos de la thoraco. Veux-tu que j'écrive à Iboune ? J'ai dit à Eugénie 2 d'aller le voir, et de lui dire simplement quel progrès j'avais fait depuis l'opération.

Ibounovna, à 10 mètres un épervier vient d'attaquer des moineaux.

Pardon pour cette lettre, j'ai mal à la main.

T'embrasse,

René

*Ms. Bibliothèque J. Doucet n° 10 922 Alpha - lettre datée du 13.11.1929 -
1 feuillet recto/verso 186 x 135 - Papier à l'en-tête de: Le Grand Hôtel, Leysin,
Suisse.*

Foinfoinovna,

Que je voudrais te savoir loin de cet Auburre. Ici c'est aussi le vilain temps, mais j'ai beaucoup de confon et j'en ai honte, quand je pense à toi.

Si ton médecin parle de thoraco, je t'en supplie, n'hésite pas. Picot t'endormira. Il est très bon. Sa femme (fille du grand César Roux) est russe par sa mère. Et moi je descendrai à Lausanne t'assister au moins quelques jours.

On ne peut pas vivre toujours malade, Douchinka.

Ici toujours solitude

solitude.

Les journées passent encore mais les nuits sont longues.

Enfin.

La patte fait mal, mais le médecin est content.

Je t'aime, je t'embrasse,

René

*Ms. Bibliothèque J. Doucet n° 1a 923 Alpha - lettre datée du 13.11.1929 -
1 feuillet recto/verso 187 x 136 - Papier à l'en-tête de: Le Grand Hôtel, Leysin,
Suisse.*

Mon Ibounovna,

Merci des vœux, des fleurs reçues ce matin (pendant que j'étais avec la vieille fille qui m'apprenait le verbe *sein*).

1. Pavel.
2. Eugene Mac Cown.

J'ai eu une nièce le 8 août (3 mois). Elle était si grosse qu'elle ne pouvait pas sortir et on a dû la tirer avec des fers. Miron n'est pas partie. Elle m'a écrit pour que j'aide un ami à elle dans la purée. C'était un secret. Je crois qu'elle est amoureuse et invente des trucs pour ne pas partir, mais quand même on l'embarque dans quelques jours. Tu es la seule chaste et pure que je connaisse. Une folle anglaise oxygénée, avec de fausses dents, me poursuit.

Mes bacilles sont revenus.

Ah, Douchinka, quand aurons-nous la santé?

Si tu vois ton Iboune " et qu'il te conduise chez des médecins, n'oublie pas ce que je t'ai dit pour la thoraco et le chirurgien *Picot* de Lausanne.

Baisers

René

BIBLIOGRAPHIE

- André Breton ou le surréalisme même*, études réunies par Marc Saporta avec le concours d'Henri Béhar, Lausanne, L'Age d'Homme, «Bibliothèque Mélusine », 1988, 15,5 x 22,5, 200 p., br.
- AZORIN José Martinez Ruiz dit. - *Surréalisme*. « Pré-roman », avant-propos et traduction de Christian Manso, Paris, José Corti, coll. «Ibériques », 1989, 230 p., br.
- BÉHAR Henri. - *Littéruptures*, Lausanne, L'Age d'Homme, «Bibliothèque Mélusine », 1988, 15,5 x 22,5, 256 p., br.
- BÉHAR Henri, FOURNIER Roland, BARBÉ Maryvonne. - *Les Pensées d'André Breton*, Lausanne, l'Age d'Homme, «Bibliothèque Mélusine », 1988, 15,5 x 22,5, 362 p., br.
- BRETON André. - *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Etienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, 1800 p., rel.
- BRETON André, CHAR René, ÉLUARD Paul. - *Ralentir travaux*, présenté par Jean-Claude Mathieu, Paris, José Corti, 1989, 85 p., br.
Réimpression du premier livre publié par les Editions surréalistes en 1930.
- BRIDEL Yves. - *Miroirs du surréalisme*. Essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française (1916-1939), préface d'Henri Béhar, Lausanne, L'Age d'Homme, «Bibliothèque Mélusine », 1988, 15,5 x 22,5, 204 p., br.
- Bureau de recherches surréalistes. Cahier de la permanence, octobre 1924-avril 1925*, présenté et annoté par Paule Thévenin, Paris, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1988, 14 x 20,5, 176 p., br.

- CARASSOU Michel. - *René Crevel*, Paris, Fayard, 1989, 15 x 23,5,290 p.
- CREVEL René. - *Difficult Death*, translated and with an introduction by David Rattray, foreword by Salvador Dali, San Francisco, North Point Press, 1986, 14 x 23, 140 p., br.
- CREVEL René. - *Le Roman cassé et derniers écrits*, textes réunis par Michel Carassou et Jean-Claude Zylberstein, préface de Louis Janover, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1989, 13,5 x 21, 156 p., br.
- EINSTEIN Carl. - *Bébuquin ou les Dilettantes du miracle*, précédé d'une lettre de Franz Blei à l'auteur et suivi d'une lettre de l'auteur à D.H. Kahnweiler, trad. de l'allemand et postface de Sabine Wolf, Paris, EST, Samuel Tastet éditeur, 1987, 13 x 19,5, 160 p., br.
- GATEAU Jean-Charles. - *Paul Eluard ou le Frère voyant, 1895-1952*, Paris, Robert Laffont, coll. « Biographies sans masque », 1988, 418 p., br.
- GRACQ Julien. - *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Bernhild Boié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1448 p., rel.
- JANÜVER Louis. - *La Révolution surréaliste*, Paris, Plon, 1988, 14 x 22, 228 p., br.
- KRAL Petr. - *Témoin des crépuscules*, roman piéton, Seyssel, Champ Vallon, 1989, 14 x 22,94 p., br.
- Man Ray*, Paris, Editions du Centre National de la Photographie, « Photopoché », n° 33, 1988.
- MÜURIER-CASILE Pascaline. - *De la chimère à la merveille. Recherches sur l'imaginaire fin de siècle et l'imaginaire surréaliste*, Lausanne, l'Age d'Homme, «Bibliothèque Mélusine », 1986, 15,5 x 22,5,304 p., br.
- NEZVAL Vitezslav. - *Rue Gît-le-Cœur*, trad. du tchèque par Katia Krivanek, Editions de l'Aube, 1988, 12 x 18, 144 p., br.
- La Nouvelle Revue de Paris*, « Le Surréalisme et ses insoumis », n° 14, 1988, (Editions du Rocher).
- PÉRET Benjamin. - *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, 1989,416 p., br.
Réimpression de l'ouvrage publié en 1960.
- PÉRET Benjamin. - *Œuvres complètes*, tome V. Textes politiques, réunis et présentés par Guy Prévan et Gérard Roche, Paris, Association des amis de Benjamin Péret - José Corti, 1989, 394 p., br.
- PIERRE José et SCHUSTERJean. - *Os Arcanos da Poesia Surrealista*, Editora Brasiliense - Alliance française - Actual, 1989,200 p.
- PLAZY Gilles. - *Voyages en Gracquotland*, Paris, Editions de l'Instant, 1989, 240 p., br.
- Qui vive? autour de Julien Gracq*, ouvrage collectif, coll. de M. Blanchot,

- A. Chédid, H. Cixous, H. Haddach, A. Hardellet, A. Jouffroy, P. Mertens, P. Modiano, G. Perros, A. Pieyre de Mandiargues, Paris, José Corti, 1988, 384 p.
- RAY Man. - « *360 Degrés de libertés* », photographies à Paris, 1920-1934, Schirmer-Mosel éditeur, 1989.
- REICHMANN Sébastien. - *Audience captive*, illustrations de Pérahim, Paris, EST-Samuel Tastet éditeur, 1988, 13,5 x 21,5, 64 p., br.
- RODANSKY Stanislas. - *La Victoire à l'ombre des ailes*, préface de Julien Gracq, Paris, Christian Bourgois, 1989, 204 p., br.
Réimpression du livre paru en 1975 aux éditions du Soleil Noir.
- SEBBAG Georges. - *L'Imprononçable Jour de ma naissance 17NDRÉ 13RETON*, Paris, Jean-Michel Place, 1988.
- VACHÉ Jacques. - *Soixante-Dix-Neuf Lettres de guerre*, suivies de deux lettres d'André Breton à Marie-Louise Vaché, réunies et présentées par Georges Sebbag, Paris, Jean-Michel Place, 1989, 17 x 21, n.p., 304 p., 104 ill., br.
- Vers l'action politique, juillet 1925-avril 1926*, présenté et annoté par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Archives du surréalisme », 1988, 14 x 20,5, 176 p., br.

TABLE DES MATIERES

HISTOIRE - HISTORIOGRAPHIE

Henri BÉHAR : Le ton de l'histoire.....	9
Pascal ORY: Le temps où les surréalistes eurent raison	17
Henri BÉHAR : Tristan Tzara historiographe de Dada	29
Anne-Marie AMIOT : Une naissance controversée: le surréalisme est-il une petite côte de Dada ?	41
Michel TREBITSCH : Le groupe <i>Philosophies</i> et les surréalistes	63
Didier PÉRIZ : « La guerre civile» n'aura pas lieu	87
Marc-Ange GRAFF: De l'ombre à la lumière	101
Jean-Claude BLACHÈRE : André Breton, l'horloge et le boomerang	117
François BUOT : Biographies et les surréalistes	127
Lucie PERSONNEAUX-CONESA : Histoire et historiographie du surréalisme espagnol	133
Ion POP: Repères pour une histoire du surréalisme roumain	143
José VOVELLE : Les trois rendez-vous manqués du surréalisme et de la Hollande 1930-1938	157

VARIÉTÉ

Jacques GARELLI : Inconscient phénoménologique et images surréalistes	173
Henri DESOUBEAUX : Breton et la folle	185

Ruth AMOSSY ; Les tribulations du moi dans le récit dadaïste	191
Jean-Gérard LAPACHERIE : Gras, maigre, austère (à propos d'une nuit d'échecs gras)	207
Claude MAILLARD-CHARY : Mélusine entre sphinx et sirène	213
François MIGEOT : <i>L'Amourfou</i> : dans le sillage de la narration	233
Renée RIESE-HUBERT: Le rôle du couple dans la peinture surréaliste	249

DOCUMENTS

Jean-Pierre GUILLON: Maurice Fourré, Jules Verne et quelques autres	263
Georges BAAL: Amour noir, humour rose. Vie des bébés et mort des femmes sous les mamelles de Tibor Déry	277
Tibor DÉRY; Le barbier à tête-de-verre	287
Jean-Michel DEVÉSA : René Crevel ou la mort entre ciel et terre	293
Bibliographie	309

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN FÉVRIER 1990
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE SZIKRA
90200 GIROMAGNY

IMPRIMÉ EN FRANCE

«Il conviendrait, avant tout, d'en finir avec l'idée que la culture humaine, telle que la propagent les manuels, est le produit d'une activité ordonnée et nécessaire, alors qu'elle s'est édifiée sur l'arbitraire et a accepté de suivre la voie générale que lui assignait la routine. Il n'y a absolument rien de fatal **dans** le fait qu'elle est parvenue à tel ou tel niveau, puisque rien dans son essence propre n'objectait à ce qu'elle se développât, sinon librement, du moins sous de tout autres contraintes. Aucun déterminisme valable, à l'intérieur de leur cadre, ne justifie donc l'aplomb de la plupart des idées qui se transmettent d'âge en âge et sur lesquelles viennent se greffer chemin faisant un minimum d'Idées originales qui se gardent de transgresser les premières ailleurs que sur des points de détail... »

André Breton, Arcane 17

L'originalité des œuvres tenues pour des ferments du futur, loin de procéder de l'illumination et de la spontanéité, est le produit de la culture, témoignant d'une double faculté chez l'artiste, de sélection et de refus. S'agissant du surréalisme, il convient de mettre en évidence ses forces génératrices et de le concevoir dans son ensemble. Tel serait, semble-t-il, le fondement d'une historiographie véritable de ce mouvement, l'appréhendant d'une même saisie comme un phénomène esthétique, moral et politique, montrant ses tenants et aboutissants, le réévaluant constamment en fonction de l'actualité.

Contributions: A.-M. **AMIOT**, R. **AMO SY**, G. BAAL, H. BÉHAR, J.-c. BLACHÈRE, F. BUOT, H. DE OUBEAU, J.-M. DEVÉ A, J. GARELLI, M.-A. GRAFF, J.-P. GUILLON, J.-G. LAPACHERIE, C. MAILLARD-CHARY, F. MIGEOT, P. ORY, D. **PERIZ**, L. PERSONNEAUX-CONE A, I. POP, R. **RIESE-HUBERT**, M. TREBIT H, J. VOVELLE.

Documents: Tibor DÉRY, René CREVEL.

Dessin de couverture : Sophie **BÉHAR**

