

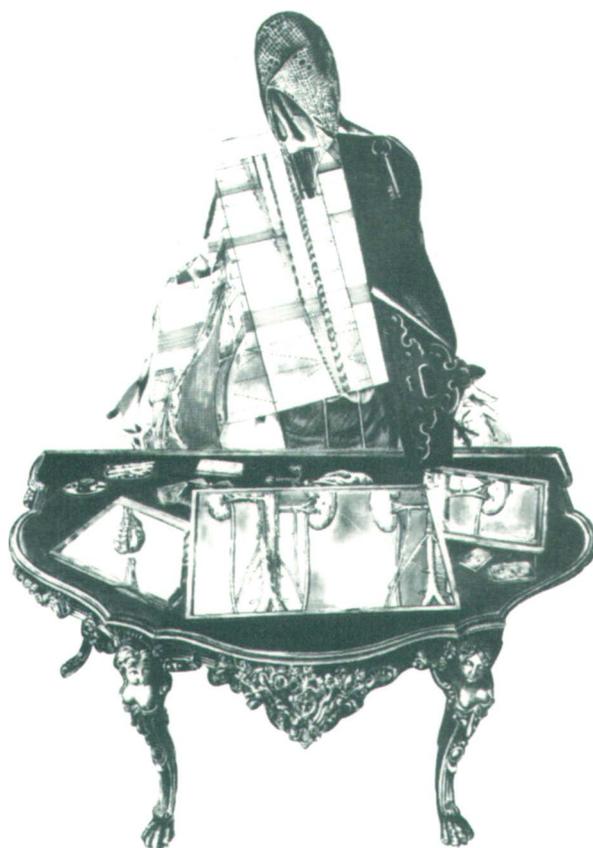
CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE SURREALISME

MÉLUSINE

N° XV

Ombre Portée

Le surréalisme en Hongrie



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme

Publiés avec le concours du Centre National des Lettres

MÉLUSINE

N° XV

Ombre portée

Le surréalisme en Hongrie

Études et documents réunis par
Georges Baal
avec la collaboration de
Marc Martin

L'Age d'Homme

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le Surréalisme

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

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

Dossier thématique réalisé avec le soutien du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, et de l'Association « Scènes Hongroises d'Avant-Garde ».
--

Illustration de couverture: Endre Nemes, *Conférence médicale, 1978*,
lithographie sur papier, 57 x 42 cm, Musée Endre Nemes, Pécs.

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

Copyright © 1995 by Editions L'Age d'Homme, Paris

OMBRE PORTÉE
LE SURREALISME EN HONGRIE

TIBOR DÉRY

LE BÉBE GÉANT

Pièce surréaliste inédite



ORGANON 83

Université Lyon II

Couverture de l'édition française **du** *Bébé géant*,
1983, d'après l'affiche d'István Orosz.

INTRODUCTION

- LE SURREALISME EN HONGRIE DERRIÈRE LES POINTS D'INTERROGATION -

Georges BAAL

Quod erat faciendum

C'est avant l'avènement du surréalisme que les mouvements d'avant-garde, consolidés autour de la figure charismatique de Lajos Kassák, ont atteint leur point culminant et ont fait de Budapest (puis, en émigration, de Vienne) l'une des plaques tournantes des avant-gardes européennes. Breton, il est vrai, n'est pas allé à Budapest, les Hongrois n'ont pas formé de groupe surréaliste structuré. Cependant, le surréalisme y a exercé, dans ses multiples aspects, une influence primordiale, stimulant une production théorique, artistique et littéraire de premier plan; il s'est inscrit, en filigrane, dans toute l'histoire des avant-gardes et des modernités en Hongrie. Histoire en pointillé, par à-coups, profitant des échappées entre guerres et dictatures, se faufilant entre répressions policières et idéologiques.

Ce volume essaye de naviguer entre deux dangers: un trop grand œcuménisme, ouvrant les portes à toutes les avant-gardes, tous les *ismes* de la famille, prédécesseurs, géniteurs ou lointains cousins du surréalisme, sans chercher les empreintes particulières de celui-ci, ou, au contraire, une tentative excessive et stérile de se borner à ce qui serait marqué par le label «pur surréaliste». Cette tâche est rendue plus difficile par le retard qu'ont pris les études de littérature comparée en Hongrie. Le sujet des avant-gardes «formalistes» ayant été interdit - ou, ce qui revient au même, politisé - non seulement pendant le stalinisme mais jusqu'aux dernières années, la confusion s'est établie, et, même de nos jours, la critique parle couramment d'un style «dadaïste-surréaliste», donnant au trait d'union le sens d'une équivalence.

Ce volume ne prétend pas au titre de monographie - il privilégiera seulement quelques sujets. Une présentation du mouvement dont Kassák est devenu l'agitateur central, avec ses revues, son rôle de passeur, avec les

morts et les résurrections des avant-gardes, s'impose d'emblée pour situer le lieu, l'action et les caractères. Deux articles: cette introduction et l'essai de Martin, souvent complémentaires et concordants, quelquefois en divergence ou en désaccord, aborderont les théories, la poésie, la littérature et les rapports, loin d'être symétriques, entre avant-gardes française et hongroise. Ils s'appuieront sur l'étude d'un *corpus* surréaliste hongrois, situé dans son contexte culturel, historique et politique, et sur l'analyse de la pénétration du surréalisme en Hongrie, sa présence ou, au contraire, son absence, son manque dans l'avant-garde hongroise. Ce *corpus* sera amplement présenté dans le dossier de ce volume par des textes, inédits en français: textes théoriques, débats et polémiques, poésie et prose représentant l'ensemble de l'activisme, et, bien sûr, des textes de la production surréaliste hongroise. Les trois noms les plus connus, rangés pour quelque temps sous la bannière du surréalisme, Déry, Illyés, Németh, y figurent naturellement.

Plusieurs articles présenteront les « environs du surréalisme » dans les arts plastiques. Ensuite, deux articles invoqueront les mouvements originaux dans le domaine du théâtre et de la danse. On abordera aussi la question difficile: quelles traces le surréalisme a-t-il laissées dans la littérature et l'art contemporains non réalistes?

Surréalisme, son ombre ou même pas [l'ombre de... ?

Commencer l'introduction d'un ouvrage par dire qu'il n'est pas ce qu'il est, voire affirmer qu'il traite de ce qui n'est pas, est une tâche délicate, bien que somme toute répondant de près à certaines préoccupations des surréalistes. Ce livre est donc un livre sur le surréalisme hongrois, si toutefois celui-ci existe et mérite l'attention que nous espérons susciter ici. Il est aussi un livre pour dire pourquoi et comment ce surréalisme n'a jamais existé, du moins sous une forme structurée, en Hongrie, et pourquoi et comment cet inexistant a laissé tant de marques - et tant de manques - dans la littérature et les arts hongrois. Enfin, ce volume n'est pas un livre de synthèse sur l'ensemble des avant-gardes en Hongrie - mais comment ignorer cet ensemble quand le principe même de cette avant-garde fut de réaliser la synthèse de tous les courants, y compris le surréalisme? En tous cas, ces pages combleront, espérons-nous, quelques trous d'ignorance, et ouvriront peut-être de nouveaux horizons vers une *ferra incognita* située sur la carte à 1 500 km seulement de Paris, mais dont la connaissance reste rudimentaire, malgré quelques excursions-intrusions d'aventuriers dont le succès était soumis à la possession d'une arme indispensable, celle de la langue hongroise. Par ses insuffisances et faiblesses inhérentes, cette livraison de *Mélusine* suscitera aussi, c'est notre propos, de nouvelles réflexions et surtout de nouvelles recherches. Précisons d'emblée que les articles présentés dans ce volume sont hétérogènes, autant par leur origine, la date même de leur rédaction, que par le point de vue où leurs auteurs se placent et le terrain qu'ils couvrent. Ils ont en commun la difficulté de situer, dans le contexte hongrois, le centre, la périphérie et les frontières du

surréalisme, dans ses rapports avec les autres avant-gardes (et avec ce qu'il convient d'appeler aujourd'hui les différentes modernités).

Tout le long de ce travail, nous avons navigué entre Charybde et Scylla: soit, avec des ciseaux d'une orthodoxie bretonnienne, éliminer tout ce qui n'est pas purement et exclusivement surréaliste, avec le danger de faire l'impasse sur certains aspects des plus attirants des avant-gardes hongroises, soit laisser le surréalisme se dissoudre dans un courant vague, protéiforme, et perdre de vue son unicité. Souvent au détriment du surréalisme pur et dur, notre choix fut guidé par le désir de présenter ce qui était le moins connu en France, donnant la priorité à ce qui nous semblait le plus original, au risque d'inclure des textes qui éclairaient d'une nouvelle lumière la vie artistique hongroise de l'époque, sans pour autant appartenir directement au surréalisme ou à ses environs.

*

Au cours du dernier demi-siècle, le surréalisme hongrois n'était pas un sujet à proprement parler tabou en France. Cependant, si l'on jetait à l'occasion un regard vers lui, c'était toujours un regard lointain, caressant peut-être mais sans s'y arrêter, et, surtout, on n'y touchait qu'avec les pincettes de la méfiance. Méfiance parce qu'on se posait bien des questions: ce surréalisme existait-il seulement ? — la réponse n'ajamais été claire-, et si oui, était-ce du surréalisme ? Était-il hongrois ? Et, si encore oui, gardait-il une quelconque valeur traversant les frontières ?

L'attitude, jamais claironnée mais apparemment partagée par de nombreux spécialistes français, pourrait se définir, à peine caricaturalement, ainsi: «La Hongrie est un pays bizarre, sa langue est une curiosité linguistique, et de toute façon aucun de nous ne la parle; s'il y avait eu un véritable surréalisme en Hongrie, nous le saurions (on se demande comment ?), mais les Hongrois sont gentils, nous les aimons bien et ne voulons pas les faire prendre pour des barbares, accordons-leur donc, au bénéfice du doute, un petit quelque chose qui est un petit peu surréaliste, n'y regardons pas de trop près mais saluons-le de loin, nous contentant d'un respect aussi amical que vague. » Ce discours, où on décèle plus de sympathie que de mépris, est, peut-être involontairement, repris par les quelques Hongrois parlant du sujet en français, dans des colloques et revues francophones.

Je m'empresse de dire qu'en ce qui me concerne, depuis la découverte que j'ai faite, tardivement, vers 1980, du *Bébé géant* puis de *Réveillez-Vous !*, de Tibor Déry, j'ai été convaincu du contraire. Cela m'incite à mettre d'emblée les bœufs devant la charrue pour affirmer: oui, il existe bien un surréalisme en Hongrie, réduit, il est vrai, à un cercle restreint d'expérimentateurs, et condensé en une période courte, culminant entre 1927 et 1929 ; ce surréalisme est bien hongrois, avec son propre style, avec sa propre spécificité phylogénique et ontogénique, et ses rapports bien particuliers avec les mouvements d'avant-garde qui l'ont précédé. Ce surréalisme, hélas éphémère, a été un creuset d'expérimentation et un champ

de débats, voire de batailles pour les jeunes poètes et écrivains parmi lesquels on retrouvera ceux qui auront marqué la littérature hongroise du XX^e siècle - après qu'ils ont refusé toute adhésion durable et explicite au surréalisme. Il a donné naissance à des textes comptant parmi les curiosités littéraires hongroises (poèmes en français du jeune József, du jeune Illyés...), mais aussi à quelques œuvres qui, si elles étaient seulement plus connues dans les grandes langues européennes, compteraient parmi les chefs-d'œuvre de la littérature et du théâtre surréaliste: avant tout, le *Bébé géant*, *Réveillez-Vous!* et les poèmes des *Animaux des nuages* de Tibor Déry.

*

Surréalisme donc, en Hongrie, en hongrois et bien hongrois. Pour le comprendre, il faut le situer face au surréalisme français, mais aussi dans le grand mouvement d'avant-garde hongrois qui a débuté pratiquement avec le siècle et dont Kassák¹ était le père, figure emblématique et organisateur inlassable, rassembleur d'hommes et d'idées, créateur autant de son œuvre que de ses revues, véritables ferments des idées et des écoles des avant-gardes, mouvement se structurant dans *l'activisme*². synthèse unique et œcuménique, lieu de rassemblement, de débats, de querelles et de scissions. Comme le surréalisme français a pris racine chez Apollinaire, Cendrars et dans Dada, la période surréaliste hongroise s'est développée sur le sol des groupes et revues de Kassák où Illyés, Déry, Németh, parmi d'autres, ont occupé des postes clefs.

Des racines et de la langue

Ceux qui regardent la culture hongroise comme un objet attirant mais incompréhensible, fragment d'une comète venue on ne sait d'où avant de traverser l'atmosphère européenne, OVNI sur lequel les témoignages sont *a priori* sujets à caution, ont quelque peu raison. Pour y comprendre quelque chose, il faudrait revenir en arrière, jusqu'à Attila, l'ancêtre mythique et fantasmé, jusqu'à Árpád le fondateur, saint Etienne le civilisateur, jusqu'aux 150 ans d'occupation turque et à la Monarchie bicéphale austro-hongroise où l'une des têtes faisait tout pour crever les yeux et avaler la langue de l'autre.

Arrivés très tôt dans les sphères « civilisatrices » de l'Europe, mais bons derniers sur la scène culturelle européenne, les Hongrois n'ont pas eu l'histoire des peuples heureux. Occupés par les Turcs, colonisés par les Autrichiens, pendant une bonne partie de quatre siècles il ne restait aux

1. Remarquable catalogue de l'exposition centenaire de Lajos Kassák, édité en hongrois et en anglais, Nemzeti Galéria, Budapest, 1987.

2. *L'Activisme hongrois*, sous la direction de Charles Dautrey et Jean-Claude Guerlain, Montrouge, Éditions Goutal-Darly, 1979, 327 p.

Magyars que les yeux pour pleurer - et la langue pour parler. Langue qui, malgré tout, portait depuis toujours l'une des poésies les plus fortes, les plus agissantes de l'Europe. Mais qui était toujours en danger de mort, souvent reléguée dans les chaumières, exclue des cours et de la Cour des grands. N'oublions pas, comme nous l'avons relevé en parlant de théâtre hongrois³, qu'en 1600, pendant que Shakespeare écrivait *Ramlet*, la Hongrie était depuis 86 ans sous le joug turc. Elle s'y trouvait encore quand le *Cid* triomphait, en 1636, et quand Molière mourait, en 1673.

Pendant de longs siècles, la Hongrie, déchirée entre l'esclavage et la liberté, l'indépendance et l'assimilation, l'Est et l'Ouest, ne survécut que par sa langue qui reçut la mission redoutable de rester elle-même, dépositaire de l'identité d'un peuple, tout en devenant lieu d'accueil et instrument d'acclimatation pour toute la culture occidentale. D'où la situation paradoxale où l'avant-garde se trouve, dès sa naissance, en Hongrie. Partout ailleurs, en Europe, elle se veut et se fait cosmopolite, et quand elle porte la révolte contre les générations précédentes, elle se soucie peu de ce que la langue représentait pour celles-là. À Paris, Marinetti puis Tzara écrivent en français - peu importe. La langue elle-même (surtout si elle fait l'objet de l'attention d'une académie) est plutôt cible que trésor pour les avant-gardes en Europe occidentale. En Hongrie, il s'agit de bien autre chose: prouver que l'avant-garde peut et doit ouvrir les frontières de la Hongrie, la placer, justement par un nouvel usage du hongrois, sur l'échiquier de la culture européenne. D'où un triple objectif, clairement inscrit dans les revues de Kassák: 1) **l'ouverture** vers l'Europe cosmopolite, entre autres par les publications en plusieurs langues, les anthologies et les numéros spéciaux multilingues ; 2) l'introduction, par le biais des traductions, de l'avant-garde européenne dans le domaine culturel hongrois, et, enfin; 3) la « propagande internationale» pour faire connaître l'avant-garde hongroise à l'Europe entière.

Un surréalisme hongrois

Reste à poser la question: admettant qu'un surréalisme existait bel et bien en Hongrie, était-il une manifestation locale d'un mouvement international et cosmopolite, l'écho d'un groupe purement parisien, ou prenait-il une forme originale - et nationale? Nous prenons le risque de prendre parti pour cette dernière proposition, sans ignorer les difficultés de fonder une analyse quelque peu sérieuse sur un mouvement aussi mouvant, aux frontières aussi vagues, au centre aussi décentré.

Au moins trois points, nous semble-t-il, caractérisent le surréalisme hongrois, lui conférant ses lettres d'originalité, de non-conformisme:

1. Pas moins que les Français, les jeunes créateurs hongrois ne reculent

³ Georges Baal: «Le destin de l'homme dans le théâtre hongrois (ou le destin hongrois dans un théâtre humaniste) », in *Arion* (édité pour l'Unesco), Corvina, Budapest, 1985, n° 15, pp. 114-128, en français et en hongrois).

devant le désir de la théorie, l'envie des manifestes, le besoin de se sentir en groupe, de fonder des écoles et des chapelles, de pratiquer consécration et exclusions. Cependant, les forces centripètes restent toujours les plus puissantes. Les limites d'un petit pays, coincé entre ses nouvelles frontières, l'étranglement des cercles intellectuels de Budapest faisaient que tous se connaissaient, beaucoup s'estimaient, s'aimaient⁴. La lutte commune pour la langue, la culture hongroise et sa place dans un monde peu amical, la lutte permanente contre le pouvoir ennemi: la Terreur blanche et la réaction encerclant le pays, puis le fascisme local et le nazisme allemand, placent d'emblée dans le même camp les frères ennemis des diverses avant-gardes. La vision de Kassák lui-même, telle qu'elle est incarnée dans ses revues et dans *l'activisme*, est celle d'une fédération des avant-gardes, partant de l'expressionnisme et du futurisme jusqu'au surréalisme.

En France, à Paris, les grands mouvements s'opposent et se succèdent. Leurs différences, significatives et symptomatiques, occupent le devant de la scène. De Budapest, on les perçoit comme autant de tempêtes dans un verre d'eau: de Marinetti à Breton, d'Apollinaire à Tzara, en passant par Cendrars et Cocteau, Y. Goll, Aragon et Crevel. ... , ce qui réunit tous ces aventuriers des lettres du début du siècle s'impose, vu de Budapest, bien plus fort que ce qui les sépare, on met donc tout naturellement Cocteau et Tzara sous la même casquette «surréaliste» ou «surréalisante» ! Erreur, ignorance, manque de sens critique? Nous pensons plutôt à la vieille histoire des deux bouts de la lorgnette: la distance change les priorités, et ce qui domine de près, apparaît de loin tout juste comme une petite aspérité. Cela explique les difficultés rencontrées devant l'usage, pour nous d'une surprenante laxité, du terme même de surréalisme en Hongrie, et justifie le peu de cas que les écrivains hongrois semblent faire de l'orthodoxie de chaque *isme*. Enfin, cela peut nous servir de leçon si nous voulons jeter un regard plus frais, plus universel, plus débarrassé de clichés et de couches de patine, sur notre propre surréalisme franco-parisien.

2. Les expériences de forme, de technique, de méthodes même du surréalisme — du hasard objectif et du cadavre exquis à l'écriture automatique —, semblent avoir joué un rôle secondaire chez les Hongrois, rendant ainsi leur positionnement dans les catégories de l'avant-garde encore plus difficile. Ainsi — ceci n'est pas une contradiction — le fond fait toujours surface, la pensée philosophique, politique, affleure partout. On a remarqué, à juste titre, le caractère *messianique*, «sauveur du monde», des avant-gardes hongroises. On dit aussi — Illyés, Déry les premiers — la difficulté de faire abstraction d'une réalité sociale sordide, d'une oppression féodale dans les campagnes, d'une pauvreté désespérée dans les villes. Certes, à la naissance du surréalisme, personne n'est encore sorti du choc de la Grande Guerre, personne n'a pu oublier le bruit assourdissant des canons, l'amoncellement des cadavres inutiles, tandis que la crise économique mondiale tissait déjà ses rets de krach et de famine. Les tragédies

4 Ou aimaient la femme, la fille de l'autre - cela fait aussi partie de l'histoire...

individuelles, la folie, le suicide guettaient au tournant de l'art - Nijinsky et Artaud, Crevel et Jozsef. .. - soulignant les tragédies collectives. Mais il semble qu'en Hongrie le tragique soit plus tragique, l'espoir plus voilé qu'à l'Ouest. Fut-ce le caractère national des Hongrois, leur vin qui « rit-en-pleurant » (expression difficilement traduisible en français), leur fierté ombrageuse loin de toute frivolité, ou fut-cela conséquence des malheurs du pays qui ne prennent pas fin avec la guerre, le désespoir est plus persistant, l'appel à un Dieu, plus désespéré, l'espoir même dans l'homme et son avenir, plus lourd, plus dramatique chez les Magyars que chez leurs maîtres et amis occidentaux. Il n'est pas surprenant que toutes les avant-gardes aient, en Hongrie, un arrière-goût amer d'expressionnisme, qu'une sombre *Weltanschauung* traverse les écrits dada hongrois et laisse rarement la place à des jeux en apparence frivoles de « mangez du chocolat » et autres amusements provocateurs mais d'une folle gaieté de Dada en France. Sans jamais perdre de vue la réalité du pays et un humanisme, tout compte fait, plus classique que romantique, les avant-gardes hongroises oscillaient entre deux solutions extrêmes: ou bien le désespoir le plus complet, voire le nihilisme (auquel, cependant, leurs engagements politiques interdisaient aux jeunes amis de Kassák de succomber), ou bien l'espoir difficile, malgré et contre tout, d'une vie non pas qui continue mais qui change pour devenir meilleure, avec, au bout lointain du tunnel, le soleil de la Révolution. Peu de place dans tout cela pour la joie de vivre, pour l'oubli, pour l'épanouissement dans le présent, pour le bonheur de l'acte créateur sans ombre. L'amour, même l'amour, si omniprésent et salvateur chez Breton, prend le goût de la trahison chez Déry, chez son *Bébé géant* ou chez son héros Anis, percé qu'il est de déceptions essentielles, de doutes existentiels.

3. Ce n'est pas la première fois que la question d'une avant-garde teintée de nationalisme (dans le bon sens du mot !) se pose. Cependant, l'une des fiertés de tous les jeunes avant-gardistes, réunis à Paris, à Berlin, à Prague ou à Vienne, est leur mépris des frontières, politiques ou linguistiques, et des traditions momifiées qu'ils identifient aux vieilles badernes des gloires littéraires nationales. Ils ont mis en commun leur internationalisme, leur croyance en la valeur universelle de leurs idées et de leurs ambitions⁵ Mais ce qui représente pour eux, dans une nouvelle Europe à l'aurore des années vingt, des valeurs négatives, détestables et détestées, garde pour les Hongrois (comme pour des artistes d'autres pays d'Europe de l'Est, pays dont l'existence même vient seulement d'être affirmée par le traité de Trianon) malgré tout un ensemble de valeurs à forte charge positive: la langue, source d'identité nationale, la différence culturelle affirmée, la proximité aussi du peuple avec ses mythes et ses contes, chansons et artisanat. Le folklore en Hongrie reste vivant et proche des intellectuels (pensons en musique à Bartok, à Kodály, à leurs pèlerinages-collectes en Transylvanie et partout ailleurs chez les vieux paysans), d'où la forte présence, dans presque tous les textes hongrois d'avant-garde, d'une

5. Voir *L'Europe surréaliste*, Mélusine, n° 14, 1994, Paris, L'Âge d'Homme.

mythologie non pas passée par le moulinet de la culture européenne mais fraîche, en provenance directe du marché, proche des contes et chansons populaires, avec une imagerie de la campagne, des paysans, des champs et des forêts. Surréalisme folklorique — le terme est parfois d'une surprenante adéquation.

La question de savoir si la même réflexion s'applique à Lorca en Espagne, aux diverses avant-gardes à l'est de Vienne, au sud du Nouveau-Mexique ou à Haïti après la visite de Breton, dépasse largement le sujet de ce volume.

Martin, dans son essai qui fait suite à cette introduction, navigue, de son côté, entre deux pôles: d'une part, il met l'accent sur l'analyse du surréalisme hongrois, en donne une description et une analyse pénétrantes, de l'autre, il développe une réflexion originale sur le manque de ce surréalisme, s'affrontant ainsi à la démarche habituelle des spécialistes, d'où une certaine force dialectique qui traversera tout ce volume.

L'(in)hospitalité de Paris pour la littérature hongroise

L'intérêt porté en France à la chose littéraire et artistique hongroise se lève depuis des siècles par vagues successives, le regard attiré sur ce petit pays, marginal et hors normes, à la lisière de l'Occident, au centre d'une Europe qui n'ajamais trouvé ses limites orientales, avec une langue venue du côté de l'Oural qui a survécu on ne sait comment ni pourquoi, se prétendant langue de culture européenne mais sans racines dans les grands territoires qui l'entourent — latins, germains, slaves —, regard attiré donc brusquement mais d'une façon éphémère, non pas parce que le pays offre soudain à l'Europe un nouveau génie, une idée jamais conçue, une forme jamais vue, mais par le bruit qu'y font les canons et les mitrailleuses, le silence qui y règne après une révolution écrasée, ou, quelquefois, l'attrait du drapeau rouge qu'entrevoient de loin les taurillons intellectuels en quête ailleurs d'un bonheur politique qu'ils ne trouvent pas chez eux. C'est ainsi que les lumières hongroises brillèrent en Transylvanie pendant l'occupation turque, que le nom de Petöfi devint connu en Europe avec l'épidémie des révolutions de 1848, que la chute de la Commune en 1919 suivie par la Terreur blanche a fait dresser l'oreille d'une Europe déjà traumatisée, qui soudain y entendait un dernier couac, un bruit de pétard mouillé annonçant la fin des liesses victorieuses de 1918, pétard de mauvais augure faisant pressentir les abîmes à venir des années trente-quarante.

Plus près de nous, depuis la guerre froide jusqu'au triomphe de l'Europe consommatrice, l'ouverture culturelle vers la Hongrie et les Hongrois a eu trois sursauts. Pendant les années cinquante, des intellectuels français, communistes ou compagnons de route, se sont fait un devoir, de par leur engagement militant, de se tourner vers l'Est, vers le grand frère et ses petits satellites. Beaucoup parmi eux ont choisi la Hongrie et lui ont fait cadeau de traductions, d'adaptations, d'anthologies. Au risque d'omissions injustes, citons les noms de Guillevic, Rousselot, Gachot, Claude Roy,

parmi beaucoup d'autres, aidés dans leur travail par des Hongrois de Paris, Ladislav Gara et plus tard Georges Kassaï en tête. L'utopie de cette génération était de présenter sous la meilleure lumière les grands classiques hongrois, du moins ceux que l'alliage, régnant à l'Est, mêlant l'appropriation du passé par l'idéologie courante avec une fierté nationale - pour ne pas dire chauviniste -, avait désignés comme écrivains ou poètes « positifs », montrer comment ils ouvraient le droit chemin vers la « grande » littérature contemporaine, celle du réalisme socialiste, avant de couronner le tout par un hommage appuyé aux auteurs en honneur à la cour du PC, désignés par le Parti comme chantres de la classe ouvrière et de la révolution prolétarienne.

Il va de soi cependant que les Français, tout de gauche qu'ils fussent, tout à l'amitié franco-hongroise, n'étaient pas à la solde de Révai (petit Jdanov hongrois), et disposaient d'une certaine latitude dans leurs choix. Ainsi, on a vu des traductions en nombre de PetMi, d'Ady, d'Attila József, de Gyula Illyés⁶, mais aussi de *la Tragédie de l'homme* de Madách, peu en odeur de sainteté à Budapest des années 50 (par Jean Rousselot), et de ceux, comme Déry, dont les rapports avec le Parti furent souvent conflictuels ou orageux. Dès cette époque, où les avant-gardes du début du siècle furent considérées de « l'art pour l'art » et traitées d'« art décadent petit-bourgeois », condamnées par le bon sens du peuple et de la classe ouvrière (. . . quels relents de « l'art dégénéré », débusqué et brûlé par Goebbels !), quelques noms ont trouvé grâce à l'Est, sympathie à l'Ouest.

Cette présence, déjà assez confidentielle, de la littérature hongroise dans les librairies parisiennes, allait s'éteindre doucement quand éclata la révolution d'octobre 1956. L'Europe a ouvert les yeux - en louchant quelques temps entre Suez et Budapest - , accueilli un déferlement rarement vu de réfugiés hongrois, avec leurs intellectuels, leurs récits, hallucinants de vérité, du passé récent et du présent pas encore passé, quelques-uns les poches pleines de manuscrits, la tête pleine de mots. En France, un peu de *scoop*, des orages dans le Parti, des tempêtes dans les cafés Rive Gauche, une vague de publications, puis... d'autres préoccupations, d'autres champs de batailles, la satisfaction de voir la Hongrie évoluer vers un communisme de *gulyàs*, les écrivains emprisonnés retrouver la liberté (Déry amnistié en 1960, Göncz seulement en 1963), un *samizdat* se développer dans la clandestinité, avec quelques risques mais sans le danger d'y laisser sa vie. Les « vieux *saimiris* » (Illyés *dixit* dans sa jeunesse...) : Illyés, Déry, reprennent parole, se dépouillent de leur peau réaliste-socialiste. D'autres, Szentkuthy, Pilinszky, Weores, sortent de leur mutisme forcé. La France sommeille. Quelques passionnés continuent un travaillent - trop lent - de missionnaires de la culture hongroise.

Dernier épisode de ce feuilleton politico-littéraire : 1981 - Mitterrand arrive. Accompagné de son fidèle Jack, il se rend à Budapest - Pierre Joxe, qui est derrière, est depuis longtemps un grand ami des Hongrois. Jack Lang

6. Voir la bibliographie des traductions françaises en annexe de l'article de Martin.

promet qu'il fera éditer en France dix livres hongrois par an. Promesse tenue avec quelque retard. L'aide aux pays de l'Est se développe — beaucoup font leur trou dans le nouveau fromage, certains (rè)deviennent de vrais passeurs. On prête attention aux écrivains-publicistes (terme loin d'être péjoratif, qui désigne en Hongrie les — en principe bons — écrivains qui s'intéressent à la politique quotidienne, s'expriment régulièrement par la presse et font souvent la une des journaux), on découvre la nouvelle génération et ses ténors: Esterházy, Nádas, Komis, Spiró, on cherche à comprendre l'alliage de la politique, de l'absurde, du retour aux avant-gardes et l'échappée vers le post-moderne qui caractérise la nouvelle littérature hongroise. Enfin, des auteurs hongrois se font un peu plus présents dans les collections, chez les libraires, aux festivals de théâtre, et jusqu'à une série de lectures de pièces par les Comédiens français, une série de rencontres et de lectures sous l'enseigne des Belles étrangères, plusieurs séries enfin de Journées au Centre Georges-Pompidou.

La chute du mur de Berlin, où la Hongrie a joué un rôle pionnier et courageux mais vite oublié, l'ouverture de l'Europe politique — et des robinets de « phynances » de Paris et de Bruxelles — à ceux qui se tournent vers l'Est, ont donné une dernière impulsion à la levée des barrières qui défendaient la littérature parisiano-occidentale contre les « produits venant de l'Est ». Il reste à voir si ces nouvelles possibilités, y compris structurelles et économiques, perdurent ou se perdent au gré de l'actualité. Gardons l'espoir!

Cet aperçu rapidement esquissé des fortunes et infortunes en France de la littérature hongroise pêche peut-être par ses généralisations et laisse place à quelques injustices: des tentatives individuelles, des efforts héroïques, des hasards heureux, ont toujours existé. Cependant, il permet de mieux saisir pourquoi la perception et la connaissance de la littérature hongroise en français reste à ce jour non seulement incomplète mais d'une extrême partialité, déterminée par des événements historiques et politiques, soumise à des œillères, et où les avant-gardes en général, le surréalisme hongrois en particulier, ont dû mal à percer.

Ce que nous venons de dire reste vrai, *mutatis mutandis*, pour les arts plastiques. Si les tableaux se passent de traducteur, ils demandent des transporteurs, des expositions, des acheteurs, un marché. À tout cela, la politique n'est pas étrangère — pensons seulement à la flambée soudaine et éphémère des prix des tableaux russes du meilleur (c'est-à-dire du pire) réalisme socialiste... Il est vrai que, les peintres étant moins tributaires de la langue, on aurait pu s'attendre que le versant surréaliste des arts plastiques hongrois passe plus facilement les frontières. Pendant le règne des terreurs, blanche, verte ou rouge, les artistes furent moins directement menacés par les sbires des idéologies dominantes que les écrivains. Il ne leur en fallait pas moins vivre. Et exposer. Cela demandait de l'argent, des salles et, pour aller à l'étranger, des autorisations, encore de l'argent, des passe-droits de la douane... Nous pourrions donc compter sur les doigts d'une main les

expositions en France accueillant les peintres du surréalisme hongrois? Quelques bonnes volontés, un succès d'estime de Kassák, grâce en partie à la galerie Denise René⁸, les efforts tenaces de la petite galerie Franka Berndt⁹, d'autres encore... ne suffisent pas à briser la glace: le meilleur des avant-gardes hongroises, quand il n'est pas passé par le Bauhaus, l'émigration, en France (Vasarely...) ou dans d'autres pays occidentaux, est resté profondément, rigoureusement et injustement inconnu.

Enfin, de la littérature et même surréaliste...

Comme souvent dans *Mélusine*, la publication de textes d'époque revêt une importance particulière, donne sa raison d'être aux essais et analyses et, dans notre cas, permet au lecteur de se faire une opinion qui ne sera pas toujours celle des auteurs, quelquefois en désaccord entre eux-mêmes. Ce dossier est divisé en trois chapitres

1. Les débats théoriques sur la nature, l'esthétique et le rôle culturel, social et politique des avant-gardes ont commencé, en Hongrie comme ailleurs, en même temps que les avant-gardes. En premier lieu, ces débats servaient à présenter en Hongrie ce qui se faisait de plus nouveau, de plus révolutionnaire, en Europe - et à secouer les traditions, bien établies sur les branches de *Nyugat*¹⁰. Le mouvement baptisé *activisme* en faisait la synthèse. En français, on trouvera de nombreux manifestes, textes, œuvres graphiques de ce mouvement, ainsi qu'un ensemble d'études, dans l'ouvrage *L'Activisme hongrois*.¹¹ Quelques textes sont publiés également dans le livre de Krisztina Passuth¹².

À l'exception peut-être de l'introduction de Kassák à *Buch Neuer Künstler*¹³ et de sa conception des «Bildarchitekturs¹⁴», aucune idée entièrement nouvelle et révolutionnaire n'a émergé des avant-gardes hongroises qui, par leurs manifestes théoriques, ont simplement mais activement, souvent d'une façon originale, rejoint le grand chœur européen des *ismes*. Avec une modestie relative, les Hongrois se sont contentés d'être présents dans le groupe des pionniers, toujours au courant de tout, toujours

7. Longtemps restée unique, l'exposition « L'Art en Hongrie 1905-1930 » à Saint Etienne en 1980.

8. Expositions Kassák à la galerie Denise René (Paris) : en 1960 et 1967.

9. Expositions et catalogues à la galerie Franka Berndt à Paris: « L'Avant-garde en Hongrie 1910-1930 », en 1984, et « Beothy et l'avant-garde hongroise », en 1985.

10. *Nyugat* [Occident], la revue dont le poids moral réglait la vie littéraire hongroise.

11. *L'Activisme hongrois*, op. cit.

12. Krisztina Passuth, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale, 1907-1927*, Paris, Flammarion, 1988.

13. L. Kassák et L. Moholy-Nagy: *Buch Neuer Künstler*, « Livre des Nouveaux Artistes », 1922, Vienne, *Ma*. Un extrait de l'introduction à ce livre par Kassák est publié en français dans K. Passuth, op. cit. pp. 264-266.

14. Lajos Kassák, *Bildarchitektur*, [Architectures d'image], in *Ma*, Vienne, 1922, trad. française in *L'Activisme hongrois*, op. cit., p. 133.

ayant leur mot à dire, toujours de « qualité internationale », bouleversant au passage le paysage littéraire et artistique de la Hongrie. Ils se donnèrent aussi, comme mission supplémentaire, d'amener sur le terrain de jeu européen, avec une réelle générosité, les artistes et écrivains des pays limitrophes, les minorités hongroises comme les ex-minorités, slaves et roumaines, de l'ex-Monarchie. Ce dernier rôle était évidemment politique - pensons aux éditions de *Ma* où le hongrois côtoyait le croate, le serbe, le slovaque, le roumain¹⁵... (Il reste à faire la carte du tendre des relations entre tous les créateurs qui, reconnus ailleurs mais Hongrois de langue maternelle ou de langue d'enfance, communiquaient, par là, à travers divisions politiques et par-dessus les frontières. L'avant-garde hongroise a fait des vagues et des remous jusqu'au cinéma de Paris, de Londres et de Hollywood - Alexandre ex-Sándor Korda, Joseph ex-József Kozma Alexandre ex-Sándor Trauner...- et de Prague à Stockholm - Nemes.)

Dans ce volume, nous abordons deux débats qui se sont succédé de quelques mois et qui montrent bien comment l'intrusion soudaine du surréalisme avait tenté, plus brutalement que la « Poésie Nouvelle » des avant-gardes immédiatement antérieures, de renverser le jeu de quilles des traditions poétiques. Il est intéressant à cet égard de rechercher des similitudes et des divergences, mais aussi de constater la différence des niveaux énergétiques, le glissement des rapports entre négation du passé, révolution des arts et préparation d'un avenir, entre les textes, qui précédaient, entouraient ou suivaient *Les Oiseaux du sablier* de Déry. A cet égard, le premier numéro de *Dokumentum* marque un tournant décisif. Dans les mois suivants, *Dokumentum* à Budapest, *Korunk* à Kolozsvár (Cluj) en Transylvanie - remarquons en passant que ce n'est pas la première fois que la Transylvanie devient un centre-refuge d'une culture hongroise attaquée en Hongrie même - se placent au cœur d'une polémique importante¹⁶. Martin et Tverdota analysent dans ce volume ces deux débats, leur position dans l'histoire littéraire et dans la politique culturelle de la gauche.

Nous présentons ici quelques textes des plus caractéristiques (dans l'ordre chronologique à une exception près: nous mettons en tête le texte très court d'Illyès : *La Littérature hongroise dite jeune*, écrit et publié directement en français, touchant par son enthousiasme juvénile et par son désir de convaincre ses amis français, restés à Paris, auxquels ces deux pages sont sans doute destinées).

15. Lajos Kassák: *Tisztaság Kbnyve*, «Le livre de la pureté». 1926, Budapest, Horizont. Edition fac similé: 1987, Budapest, Helikon. Ce livre de *Ma* est exemplaire en ce sens: à la suite de poèmes et de courtes proses de Kassák, on trouve des traductions de ses poèmes en français, anglais, allemand, croate, slovaque, roumain, suédois (?), parues dans des revues d'avant-garde des années 20 : *Broom*, *Contimpuranul*, *Zenit*, *Dav*.

16. Outre les textes publiés dans les ouvrages cités ci-dessus, on lira en français Tibor Déry: *Le Nouveau Poème* (traduit par Mireille T. Toth à partir de l'article original *Az Új Versrbl* paru dans *Dokumentum*, mai 1927, p. 24), in *Arion* 16, ed. Gy. Somlyó, 1987, Budapest, Corvina, pp.282-283. Le même volume contient des traductions de poèmes de Kassák, de nombreuses œuvres graphiques, ainsi que le frontispice de *Réveillez-Vous!* de Déry.

En ce qui concerne le surréalisme, c'est Déry qui déclenche véritablement la polémique dans un article qui a donné son titre à l'ensemble du second débat: *Les Oiseaux du sablier*¹⁷, une apologie de l'écriture surréaliste.

C'est encore lui qui conclut, répondant aux réponses, avec les *Gazouillis. Dokumentum* en faillite, *Korunk* sur le point de prendre une autre orientation, les débats s'arrêteront donc là. Les débats, pas la littérature¹⁸ !

Pour évoquer le sujet même de ces débats: les œuvres à défendre ou à critiquer, en attendant que le lecteur francophone puisse prendre connaissance d'un ensemble de textes, nous présentons ici un échantillonnage en trois services.

1) Cinq auteurs du premier *Ma*, édité à Budapest, pendant la guerre. Très marqués par l'expressionnisme, visiblement à la recherche de nouvelles formes d'expression, ils sont bien sûr encore loin du surréalisme mais ils montrent d'où est parti le mouvement de *Ma*.

2) Kassák, plus connu en France par ses revues et par sa peinture constructiviste, est avant tout poète. Son écriture est marquée par deux fidélités contradictoires: l'une à lui-même, à ses origines sociales et à ses convictions politiques, à son style personnel, quelque peu messianique, à sa vision poétique; l'autre à son désir d'être en phase avec les expériences sans cesse renouvelées, les victoires et l'apparente défaite des avant-gardes. Les cinq poèmes choisis couvrent vingt ans, ils laissent à deviner l'évolution de Kassák entre avant-garde et tradition, entre recherche et réalisme, avec ses changements de cap (jamais de trahison), ses expérimentations formelles qui quelquefois forçaient sa nature, ses tributs payés à Paris, à Berlin et à la profonde réalité hongroise.

3) Quoiqu'il observât avec sympathie et suivît avec beaucoup d'espoir le surréalisme parisien, Kassák ne s'y adonnait pas — ou peu — dans ses propres écrits. Le *corpus surréaliste* hongrois¹⁹ est représenté par cinq de ses amis: Barta, Zelkovitz, Németh, Illyés et Déry, dans des écrits datant tous de la courte période de 1926-29.

17. Henri Béhar nous fait remarquer que le titre fait écho à *De nos oiseaux* de T. Tzara (1923, il! Arp) — lequel à cette époque était proche des surréalistes et l'un des meilleurs « passeurs » vers l'Est et notamment la Hongrie.

18. Voir Marc Martin dans ce volume et Judit Karafiàth : « Le surréalisme français et un surréalisme hongrois », in *Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis, 1989-90*, vol. 19, Budapest, pp. 87-92 ; et « À la recherche du surréalisme hongrois », in *Les Avant-Gardes nationales et internationales*, éd. J. Karafiàth et Gy. Tverdota, 1992, Budapest. Argumentum, pp. 65-72.

19. Présenté dans la « bibliographie hongroise » établie par Martin en annexe de son article.

• *Gyula Illyés au service du surréalisme*

Des cinq auteurs présentés, Illyés est le plus souvent cité dans le contexte du surréalisme hongrois, celui aussi qui a approché les surréalistes parisiens - il fut témoin privilégié sinon de la naissance du moins des premières années de la vie du groupe autour de Breton²⁰. Son rôle de passeur (l'expression est d'Henri Béhar), facilité par ses connaissances du français, devait beaucoup à ses contacts avec Tzara, lui-même sur la même ligne que Breton vers 1925, et membre du groupe surréaliste entre 1929 et 1935. Les trois lettres qu'Illyés a adressées, après son retour à Budapest, à Tzara, témoignent de l'intérêt qu'il portait au surréalisme (puis de sa déception amère de voir l'insuccès de toute avant-garde en Hongrie) et de la place de plaque tournante qu'occupait alors Tzara²¹.

Sub specie aeternitatis, texte bref paru dans *Dokumentum*, est présenté d'habitude comme la principale sinon l'unique tentative d'écriture véritablement surréaliste d'Illyés, considérée par les spécialistes hongrois comme un véritable «manifeste 22», bien que le mot surréalisme n'y soit pas prononcé. Seul un petit paragraphe évoque l'écriture automatique, sans la nommer, mais soulignant le «courage» et la «fierté» d'avoir obtenu trois pages sans une rature. Absence de correction n'est pas absence de réflexion ! Illyés, d'ailleurs, avoue plus tard à plusieurs reprises les difficultés qu'il éprouvait à s'adonner à l'automatisme.

Tout le monde semble d'accord sur la profonde inspiration qu'exerçait son ami Eluard sur le surréalisme d'Illyés. Quant à moi, je ne déchiffre dans *Sub specie aeternitatis* aucun effort théorique mais peut-être un goût de cadavre exquis, de Dada, de non-sens surgi des profondeurs de l'inconscient, sans passer par la censure, et surtout un poème-confession où le poète, d'abord angoissé devant la feuille blanche, la remplit des émanations de son imagination fébrile, pour arriver à une expression morcelée d'une philosophie et d'une cosmogonie personnelles, constater que la logique, cette isabelle, est morte de ses propres excès, et pour s'arrêter, enfin, respirer et contempler l'avenir rêvé de la poésie. Certes, cela n'est pas dit dans un discours structuré, policé, raisonné - non, on marche sur la parole en braise, incandescente, d'un lyrisme rayonnant et brûlant, sur la lave des mots fondus par les déflagrations des abîmes de l'âme. Mais, en même temps, la phrase est cristalline, transparente et coupante comme le quartz («un acteur on le voit comme à travers des cristaux» - disait Artaud), les mots coulent avec une souplesse miraculeuse, dans le cheminement d'une pensée exaltée, les images amènent l'image secrète cachée-choyée au

20. Pour un survol rapide des relations entre les surréalistes français et le petit groupe de Hongrois qui les connaissait, voir Judit Karafiàth : « La tentation du surréalisme: le cas de la Hongrie », in *Mélusine*, n° 14, pp. 197-207, 1994, Paris, L'Âge d'Homme.

21. Voir aussi Gyula Illyés: « Visite chez Tristan Tzara » (court extrait du roman *Les Huns à Paris*, inédit en français), in *Mélusine*, n° 7, 1985, Paris, L'Âge d'Homme, pp. 285-288, commenté par János Szàvai, op. cit., pp. 227-283.

22. Karafiàth le souligne dans ses articles cités plus haut.

tréfonds du poète. Manifeste? Que non! Poème surréaliste, parmi les plus beaux... Poème sous influence? Sans doute... mais sous l'influence de cette comète annonçant le surréalisme que fut Lautréamont. Chaque phrase, chaque image, évoque les incantations de Maldoror, toute la respiration du texte d'Illyés est à l'unisson avec le souffle maldororien. Il suffit de voir, d'écouter: l'impatience et le désespoir fébrile de celui qui n'a rien à perdre, l'épouvantable volupté d'atroces souffrances, l'annonce fière de sa propre immortalité — voilà pour les sentiments sulfureux de ce texte. Pour les images: roc et poignard, larmes et lames, sang, vermine et monstres, dents qui grincent et se déchaussent, ongles raclant le mur... — et qui sait quel sort atroce attend la jeune fille qui avance vers le poète. Dans un rictus aux lèvres fendues, Maldoror opine au détour des lignes, dans les plis des images d'Illyés. Pour s'en persuader, je propose au lecteur de lire à haute voix alternativement les deux textes: le paragraphe d'Illyés «Prends garde !...» puis les lignes de Lautréamont: «Eloignez, éloignez de moi... » (dans la dernière strophe du Quatrième chant), ou encore chez Illyés: «Je sens à un frémissement... » puis, dans Maldoror, «Cependant, mon cœur bat... » (dans la quatrième strophe du même chant). Une telle lecture parallèle donnera à l'oreille attentive la certitude d'un même rythme, d'une même scansion, d'un même halètement, où la phrase s'essouffle à suivre le labyrinthe des images et des fantasmes. Hypothèse arbitraire, mais non gratuite: et si Illyés, qui voulait se laisser aller à l'automatisme de l'écriture, entendait les chants de Maldoror tinter dans son oreille? (En français: Maldoror ne fut traduit en hongrois qu'en 1981²³, bien qu'Illyés en ait déjà donné deux longs extraits.) (Le jeu des reflets de rythmes, le style maldororien ne sont pas surajoutés par l'excellente traduction de Martin, ils se trouvent bien dans le texte hongrois.) L'intertextualité, on doit la chercher ici non pas entre Illyés et Éluard mais en plongeant vers les racines du surréalisme, vers «le comte impensable de Lautréamont» (Artaud *dixit* 24).

Tibor Déry - le vrai réveil au surréalisme

L'habitude veut que Déry figure, chez les critiques et historiens hongrois de la littérature surréaliste, en troisième et modeste position, après Illyés et le jeune József. Cependant, non seulement il se trouve au cœur du débat théorique par ses *Oiseaux* mais il est le créateur d'une œuvre impressionnante, sans doute l'une des plus pétries de surréalisme, dans trois registres: théâtre, nouvelle (ou long récit) et poésie. Il est vrai, tout cela est resté, à quelques exceptions près, inédit pendant quarante ans.

Les circonstances de la création de cette œuvre et de sa publication — ou présentation scénique — tardive. le séjour parisien de Déry suivi par les mois de solitude si fertiles à Pérouse, la nature même du *Bébé géant* et des

23. Lautréamont: *Maldoror énekei*, trad. Robert Bognár, 1981, Budapest, Europa.

24. Antonin Artaud: «Lettre à Lautréamont », Gallimard, Paris, O. C. XIV-1, p. 32.

poèmes des *Animaux des nuages*, le surréalisme de Déry et son jeu ludique avec les *ismes* - tout cela a été amplement discuté^{25,26}.

Réveillez-Vous !, publié en 1929, donc deux ans après la polémique des *Oiseaux* et la défaite apparente du surréalisme, est, du moins pour nous, un *récit surréaliste*, point culminant de la période surréaliste de Déry qui, peu après, s'attellera à son grand roman réaliste *La Phrase inachevée*. Il est aussi sentinelle, guetteur au-dessus d'une mer de critiques déchaînées contre les avant-gardes. *Réveillez-Vous!* est un parcours, voyage initiatique du jeune héros, Anis, à travers des pays merveilleux, des paysages de montagne et de mer, en lutte avec les éléments et les hommes, proie de l'amour, des rêves, des cauchemars et de la haine, ordonnateur et victime de métamorphoses... surréelles, aimé et délaissé de son amoureuse, Mousse. Le monde que Déry crée est un monde sauvage et cruel où chacun est à son tour bourreau et victime, où le temps, l'espace, la vie même, cessent d'obéir aux lois de la logique. Monde parcouru par des animaux extraordinaires, survolé par des villages qui ont lâché leurs amarres. Déry écrit en poète, mais en poète sous influence - celle des images. Son texte semble sortir tout droit des tableaux surréalistes, on y retrouve Dali et Max Ernst ou, pourquoi pas, le Hongrois Nemes. En incrustation, comme toujours chez Déry, apparaissent, éclatées et recomposées, les grandes questions morales, éthiques, politiques et philosophiques de l'époque et du pays, sous le regard de la figure caractéristique des contes hongrois, le voyageur: étrange étranger, révélateur de la vie, catalyseur des amours.

Dernière image de *Réveillez-Vous!* 27: Anis - *l'alter ego* du jeune Déry? - s'en va vers des terres inconnues, à la recherche d'un avenir incertain. Il garde ses souvenirs - nous ignorons s'il garde aussi l'espoir. Reste le vent. Déry ne peut pas ne pas sentir que ce vent emporte au loin, peut-être à jamais (mais *jamais* n'est jamais du langage du poète !) les effluves des avant-gardes, la fragrance du surréalisme. Désormais, l'âtre odeur d'encore plus âpres réalités régnera, avant que le monde ne sente le roussi puis le brûlé, l'odeur de la chair en décomposition recouverte des cendres des ruines.

25. Dans ce volume, voir Martin et Kassai.

26. Tibor Déry, *Le Bébé géant*, éd. par Georges Baal, in *Organon* 83, éd. Université Lyon-2, Bron, France, 1983, 292 pages; Georges Baal, « Hungarian Avant-Garde Theater in the Twenties and Three Unknown Surrealist Plays by Tibor Déry», in *Theater Research International*, Oxford, 1984 (1), pp. 7-16; Georges Baal: « Ils chantent et ils meurent ». Éruption et chant du cygne du surréalisme hongrois (Tibor Déry à Pérouse en 1926), in *Arion* (édité pour l'Unesco), Corvina, Budapest, 1988, vol. 16, pp. 266-285, avec, en appendice: Quatre poèmes de T. Déry, adaptation française de G. Baal; Georges Baal, « Multiples ouvertures» (in *Les Avant-gardes nationales et internationales*, préface au 2e colloque sur les avant-gardes en Hongrie), Argumentum, Budapest, 1992, p. 9-15.

27. « Il s'en va vers la mer. En deux pas il atteint la rive, entre dans l'eau. [...] Anis se rappelle. Il sourit puis repart. Il va vers l'Ouest... » /n Tibor Déry: *Réveillez-Vous!* dans ce volume.

Hommage à Kassàk

Nous n'aimons pas les hommages. Kassàk lui-même aurait tenu sans doute plus à être lu, vu, suivi, qu'à être célébré. Malgré cela, nous présentons quelques textes qui lui sont consacrés, et cela avec deux intentions. Premièrement, pour montrer (ce qui n'est pas toujours évident à Paris), l'importance de Kassàk, de son mouvement, de ses revues, aux yeux de ses pairs, ses contemporains, jeunes créateurs des mouvements européens des avant-gardes. Arp dans son poème, le Hongrois parisien Szélpál dans ses vers et ses mémoires et l'historien Fejtő, compagnon de jeunesse d'Attila József, dans sa lettre, enfin le grand Seuphor (qui a beaucoup en commun avec Kassàk) de vive voix, nous disent la même chose: à de rares moments de ce siècle, un représentant d'un petit pays-carrefour, parlant européen dans une langue barbare, a joué son rôle dans l'avènement d'une révolution artistique, non pas comme curiosité, spécimen exotique, mais comme créateur de plein droit, magyar et universel à la fois. Mais tout cela (c'est notre deuxième) ne s'est pas fait dans une tour d'ivoire aseptisée: les mémoires qu'on garde de Kassàk donnent aussi une certaine idée de son personnage, de son caractère, des conditions de sa vie, voire de ses problèmes matériels. Nous préférons le petit homme passionné à l'image d'un pape, même d'avant-garde.

Que sont nos jeunes poètes devenus?

Dans la grande épopée macabre du siècle, le sort des jeunes membres du cercle de Kassàk, regroupés pendant et après la Première Guerre autour des deux séries de *Ma* puis de *Dokumentum*, est un roman prenant force de symbole. Kassàk, pour commencer par le premier, le pur, le rigoureux, jouissant d'une réputation inattaquable, depuis son retour de Vienne a vécu à Budapest. Il a évité le pire pendant le fascisme comme pendant le stalinisme, sans être acculé à l'opportunisme, à l'autocritique, à la trahison. Après une courte période de parole libre, d'honneurs et de rôle actif dans la vie littéraire d'après guerre, il resta condamné au silence par la politique culturelle communiste, et sa véritable reconnaissance n'arriva que par les festivités de son centenaire, en 1987, avec une grande exposition et la publication de plusieurs livres, recueils et essais. Palasovszky, à un moment plus proche du parti communiste, a été nommé, pour peu de temps, directeur d'un grand théâtre, avant de retomber dans le silence. Déry, Illyés, les plus connus, ont suivi, à peu de choses près, des lignes parallèles à celles d'Aragon et d'Eluard: clandestinité pendant la guerre, «compagnonnage» avec le Parti, non sans orages ni compromis, reconnaissance internationale, mort recouverte d'honneurs officiels, l'estime à peu près unanime de leurs pairs. Mais pour ces parcours apparemment rectilignes, combien de destins tragiques, combien de pièges, de détours, de croche-pieds du sort? S'il Ya un ciel (ou un enfer) des avant-gardistes, les amis de Kassàk auront de quoi

se raconter pendant les longues soirées de gel et de dégel. Trouveront-ils un nouveau Déry pour écrire le roman-fleuve traversant le siècle, les chassés-croisés des jeunes créateurs qui, vers 1915 ou 1920, naïvement croyaient changer le monde, sans pressentir celui qui les attendait, et qui, avec leur maigre bagage d'art et de poésie d'avant-garde, se sont retrouvés entre les meules d'Hitler et de Staline, les yeux fermés par la mort ou par la peur, frères devenus ennemis, avec cependant toujours quelque chose de précieux, gardé bien caché au fond des mémoires, au plus secret des consciences : une perle de nacre de la blessure des avant-gardes?

Après la chute de la Commune et la grande dispersion, l'installation provisoire à Vienne, à Berlin, à Paris mais aussi à Pozsony et à Prague, voici donc ceux qui sont revenus dès que possible. Puis voici aussi ceux qui sont partis pour ne plus revenir : Moholy-Nagy, au Bauhaus puis, fuyant les nazis, installé et célébré aux États-Unis, Szélpál qui a fini sa vie à Paris, dans l'anonymat presque complet. Voici ceux qui, croyant à la Révolution avec une majuscule et écrite en cyrillique, sont partis en Union soviétique. Barta y est mort en 1938, victime des grandes purges, comme Béla Kun. Mácza, Kahàna, Uitz, eux, ont réussi leur intégration dans le monde stalinien, réussi aussi (je me demande comment) à ne pas tomber victimes des purges, et ont occupé des positions respectables dans la vie artistique moscovite où l'on ne parlait certainement pas beaucoup des avant-gardes passées. Németh, lui, a redoublé: interné comme « ennemi » en France pendant la Première Guerre, il s'y est encore retrouvé pendant la seconde. Voici aussi Attila József: tourmenté, au bord de la folie, il se jette sous un train en 1937. Quel sort l'aurait attendu? Voici ceux qui, après les grands soubresauts, ont retrouvé sur le tard, sinon leurs pays, du moins leur terre natale, qui la Transylvanie, qui ce qui devint la Yougoslavie. Sans oublier ceux qui ont péri sur les champs de bataille de la Russie, au travail obligatoire ou dans les camps... ni celui qui a survécu à Mauthausen (Nàdass).

Il y a aussi celui, Révai, qui, jeune collaborateur éphémère de la revue *Ma*, devint, après son séjour en URSS, dictateur absolu de la culture hongroise, numéro 4 du régime de Ràkosi, avant d'être déchu et renvoyé, dans le processus de déstalinisation.

Quelques-uns sont restés fidèles au communisme jusqu'aux excès de Staline, jusqu'à faire disparaître de leur mémoire même l'avant-garde, comme des « historiens » ont fait disparaître des photos officielles certains dirigeants du Parti devenus « traîtres », d'autres - fidèles jusqu'au bout à leur engagement artistique du début du siècle, passant par les longs détours du réalisme plus ou moins socialiste, devenus quelquefois boomerang dans les mains du pouvoir politique, purs et incorruptibles ou prêts à des compromis - l'histoire ne nous dira jamais quel choix était le plus juste. Deux choses sont certaines: les routes et dédales du petit groupe réuni autour de Kassàk à Budapest puis à Vienne ont reflété jusqu'à l'obsession, jusqu'au symbole, les convulsions de l'époque et le sort de la société hongroise, et personne, vraiment personne, n'a fait fortune de son avant-gardisme. Le surréalisme, en particulier, pouvait mener à tout, en Hongrie - même à la gloire -, en sortir à temps, le quitter au bon moment n'était

pas une question de choix mais de nécessité imposée par l'histoire, une question de survie ou de mort.

Le Carnet d'Idées libres - *une éruption secrète*

S'il Ya un texte qui restera toujours atypique, exceptionnel, jamais à sa place dans aucun corpus, c'est bien le *Carnet d'idées libres* d'Attila J6zsef. Nous connaissons les accointances de J6zsef avec le surréalisme à Paris en 1926-27, vite abandonnées. Ensuite, c'est la poésie lyrique et/ou engagée, les amours et les désamours, le Parti, la maladie, le fantôme de la folie, les sanatoriums et les psychanalystes. C'est en 1936, à la sortie de chez sa psychanalyste, dans un café, qu'il écrit en deux séances - sur la demande de son analyste, dit-on, mais celle-ci dément - ces textes qui officiellement pour des raisons déontologiques (mais quand le grand poète du Parti et du prolétariat use de la liberté pour associer mots et pensées, et n'exclut ni sexe ni scatologie, ne s'agit-il pas plus de politique que de déontologie? n'en déplaît à M. Szabolcsi, académicien...) restent longtemps secrets et inédits. Ils seront publiés, 46 ans plus tard, en français, dans une édition incomplète, nantis d'un commentaire psychanalytique²⁸, et enfin, avec encore dix ans de retard, en hongrois, en 1990 et 1992²⁹. Ce long texte de plus de 40 pages (auquel on devrait joindre des lettres, des textes « psychanalytiques » et un dialogue imaginaire, à plusieurs voix, avec sa psychanalyste) a déclenché en Hongrie un débat qui est loin d'être terminé³⁰: certains le qualifient d'ordre strictement privé et hors du domaine de la littérature, écrit sous le sceau de la folie, tandis que d'autres y voient un grand poème surréaliste (encore que, du point de vue purement stylistique, on y verrait autant de Dada - les commentateurs semblent confondre, sous le vocable d'une supposée écriture automatique, association libre d'idées et association induite en rafales de mots). Quoi qu'il en soit, ce texte, resté inconnu jusque dans les années quatre-vingt, ne change en rien les avatars du surréalisme en Hongrie. Il apporte en revanche énormément à ceux qui s'intéressent aux rapports du surréalisme avec l'inconscient (« normal » ou en débâcle), la psychose, la folie³¹.

Des palettes surréalistes chez les peintres hongrois

L'un des grands mérites des avant-gardes du début du siècle fut la création de passages, de ponts, d'une circulation intense entre les diverses

28. *Le Coq Héron*, 1982, n0 84, pp.30-46.

29. Attila J6zsef: *Szabad-otletek jegyzéke, Carnet d'idées libres*, Budapest, 1990, Atlantisz, et édition critique dans *Miért fáj ma is ?*, « Pourquoi j'ai mal même aujourd'hui »? éd. Ivàn Horvàth et Gyorgy Tverdota, Budapest, 1992, Balassi.

30. Regards sur Attila J6zsef, *Cahiers d'Etudes hongroises*, 1994, n06, éd. Gy. Tverdota, Budapest, Balassi.

31. Georges Baal, « Folie Parler... », in réf. précédente, pp.103-112.

formes des arts et, avant tout, entre littérature et arts plastiques. Tous ceux qui honorent l'œuvre de rassembleur de Kassák, insistent sur le fait que, poète dès ses débuts (avant de devenir aussi peintre constructiviste), dès ses premières revues et ses premiers groupes, il a donné autant de place et d'importance au dessin et au graphisme, à la peinture, à tous les beaux-arts, qu'à l'écrit. Le terrain était donc bien préparé pour que, avec l'arrivée du surréalisme, s'épanouissent côte à côte et étroitement emmêlées, une littérature et une peinture surréalistes, comme cela s'est fait autour de Breton à Paris. Pourtant, cela ne s'est pas réalisé. En littérature, le surréalisme, venant de Paris et déferlant rapidement sur les cercles poétiques et littéraires avant-gardistes, se retirait aussi rapidement, tandis que les choses prenaient leur temps dans le monde de la peinture où, au cours des années trente, on reparlera de sa présence (ou plus précisément, d'une forte influence surréaliste) et où cette tendance persistera, referra surface, s'affirmera pour porter encore aujourd'hui ses fruits, sans ostentation ni rupture ou solution de continuité.

En 1992, quatre spécialistes sont venus de Budapest pour présenter un panorama très complet de la présence du surréalisme dans la peinture hongroise, de ses racines à nos jours, présentation rendue convaincante par la projection de plus de cent diapositives, dont beaucoup sans doute jamais vues auparavant en France³². Les quatre articles regroupés ici dans la section « Peinture » en témoignent³³. Mezei s'est concentré sur un problème particulier qui marque en profondeur l'œuvre de Csontváry, peintre qui, longtemps méconnu, est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands annonceurs de l'art moderne en Hongrie, et l'un des plus proches du surréalisme. Pataki se place au cœur de la période la plus productive du surréalisme dans la peinture, tandis que Beke et András - dans un survol rapide, par crainte de se noyer dans les flots de multiples courants - s'approchent de la création d'aujourd'hui. Que dire d'autre, sinon que la grande exposition des surréalistes hongrois n'a pas encore eu lieu, même en Hongrie...

Remarquons, ici encore, les problèmes de terminologie et de classification: comme en littérature, l'accord n'est pas toujours parfait avec le discours français. Il est vrai que même les bons connaisseurs du français n'avaient pendant longtemps accès qu'à des sources limitées (d'où sans doute la référence réitérée à Carrouge chez Mezei), et souvent les nouvelles des mouvements sont arrivées de Paris par le biais et le filtre de l'allemand.

32..Centre G.-Pompidou, 1992, réf. des manifestations en fin de cet article.

33. Avec moins de force, peut-être, pour deux raisons: l'impossibilité d'illustrer ici leurs thèses avec l'abondance requise, ou du moins par des références à des albums ou catalogues - il n'y en a pas -, et le fait que les auteurs, dont plusieurs travaillent loin des milieux universitaires, manquaient de temps et de moyens pour transformer leurs conférences en essais écrits.

Endre NEMES: un vrai peintre surréaliste

Un grand absent de ce volume est le peintre Endre Nemes, dont la seule, minuscule, exposition en France a eu lieu au Centre G.-Pompidou en 1992³⁴. Impossible d'enfermer Nemes dans une école esthétique voire l'attacher à un seul pays, donc personne ne le revendique, sinon en Scandinavie³⁵. Pas assez Hongrois puisqu'il a fait son œuvre loin de Budapest, pas assez Scandinave puisque l'esprit de l'Europe centrale transpire dans chacun de ses tableaux, franchement surréaliste (et appartenant, lui, à des groupes structurés) mais sans liens personnels avec Breton, développant un style personnel marqué aussi par le baroque, par une profonde connaissance d'autres époques, se tournant aussi bien vers la nature que vers la ville moderne, Nemes reste inclassable et orphelin³⁶.

Hongrois par sa langue maternelle, par son lieu de naissance, par ses racines et son attachement à la Hongrie où cependant il a peu vécu, né en 1909, il traverse la première guerre en Slovaquie, puis étudie à Budapest, à Vienne, à Bratislava et à Prague où il passe cinq ans à l'Académie des beaux-arts. Après avoir été critique et caricaturiste, il se consacre à la peinture. En 1933, il fait un voyage d'études à Paris. Ses années d'apprentissage l'amènent à rejoindre le groupe surréaliste de Prague, mais, en 1938, il fuit le fascisme et s'installe d'abord en Finlande, puis, à partir de 1940, en Suède où il vit et travaille jusqu'à sa mort, en 1985. À Stockholm, il fait partie du groupe surréaliste Minotaure. C'est ainsi que le Hongrois Nemes, marqué par le surréalisme tchèque, apporte une impulsion décisive au groupe surréaliste suédois. L'Europe des avant-gardes précède bien l'Europe politique!

En Suède, Nemes acquiert, dans les années cinquante, une réputation internationale. Il expose d'abord en Scandinavie puis en Europe, au Canada, aux Etats-Unis, gagne un prix au Japon. Il voyage en Amérique, en Chine. En même temps, il déploie une intense activité pédagogique.

Passionné dès ses débuts par les techniques, utilisant la tempera, fabriquant souvent lui-même ses couleurs, Nemes s'épanouit dans les formats et les supports les plus divers: dessins, aquarelles, collages, huiles de grand format et, après guerre, des œuvres monumentales et l'expérimentation de techniques variées: émail, marbre, fresque, tapisserie, tissage, souvent en collaboration étroite avec des architectes, ainsi que des

34. Le catalogue du Musée Endre Nemes de Pécs a été diffusé, en 1992, avec un insert de présentation en français, par le Centre G.-Pompidou. Voir aussi Georges Baal: «Endre Nemes », in *Le Magazine*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1992, n° 68, p. 22.

35. Jan-Gunar Sjölin: «Surréalisme sous roche: la Suède après 1945 », in *Mélusine*, n° 14, *op. cit.*

36. Vivant surtout de commandes d'œuvres monumentales et de son travail de pédagogue, ennemi du commerce dans l'art, Nemes a peu vendu dans sa vie, il préférerait réunir et conserver son œuvre qui se trouve, actuellement, dans des musées des pays scandinaves, de Tchécoslovaquie, d'Israël, de Yougoslavie. En 1984 s'est ouvert le Musée Endre Nemes à Pécs, (Hongrie), situé dans un magnifique bâtiment historique, exposant une fabuleuse collection de 250 œuvres couvrant 50 ans de travail (1932-1982).

décors et des costumes pour un ballet de Tudor, etc. Nemes n'oublie pas qu'il est aussi artisan, et artisan méticuleux, scrupuleux et inventif.

L'œuvre de Nemes prend son élan à Prague, sous l'influence de l'impressionnisme, de Cézanne, des expressionnistes, mais aussi des cubistes et des abstraits. L'influence la plus forte est cependant celle du surréalisme. On aimerait bien le comparer à Ernst et à Dalí, à Magritte et à Tinguely. Cependant, on évoque aussi à son propos la peinture métaphysique, l'influence de la Renaissance, du gothique, du baroque et même le symbolisme. (Plus tard, certains de ses tableaux s'inscrivent dans la mouvance de l'abstraction lyrique.) Tant de références pourraient faire croire que Nemes a manqué de personnalité. Tout au contraire, son œuvre entière suit un fil conducteur et témoigne d'une homogénéité, d'une cohésion exemplaires. Mais - en cela, et non dans sa peinture, Nemes ressemble à Kassák - il reste très attentif à tout ce qui se fait en Europe, ouvert aux influences les plus variées, sans jamais se renier. Il aime aussi expérimenter, découvrir, se remettre en question.

L'univers de Nemes est un univers surréaliste où s'élabore un monde d'associations inattendues, de rencontres contre nature, de confrontations dramatiques. Plusieurs grands thèmes parcourent cette œuvre. Il y a les corps, souvent hybrides, mi-homme mi-automate, où les peaux, les chairs, la mystérieuse anatomie des entrailles s'opposent à la mécanique, aux armures, aux boulons et aux vis. Et ces corps s'ouvrent, laissent entrevoir les plans cachés des secrets de l'inconscient, les échappées d'un au-delà métaphysique, où l'on devine les rêves et les cauchemars. Parfois, ce sont des motifs gais de l'imagerie populaire, des contes, des animaux poétiques de Chagall (encore une référence !) qui apparaissent: châteaux enchantés, cavalier sur son cheval blanc, oiseau fabuleux, animaux surnaturels. L'appel de la poésie, l'élément lyrique marquent aussi profondément ses figures humaines, clowns ou voyageurs dans des paysages romantiques éclatés. (Certaines de ces images pourraient illustrer *Réveillez-Vous!* et les poèmes surréalistes de Déry.)

Avec le temps (et sensible sans doute aux malheurs et aux tourments du monde qui l'entoure), l'œuvre de Nemes se laisse envahir par la civilisation moderne, le monde du métal et du câble, des robots et des usines. Monde qu'il ressent dans sa chair, qui le blesse, lui fait peur, comme en témoignent des titres des tableaux: *Idylle menacée*, *Idylle effrayante*, *Cauchemar*. Les machines y jouent un rôle important, non pas comme les machines en mouvement perpétuel de Tinguely mais par leur dureté, leur consistance compacte, leur lourd impact psychologique.

Nemes donne champ libre aux images des rêves, à l'invention, à la fantaisie, aux visions. Il n'exclut pas pour autant la réflexion: la métaphysique est omniprésente, des idées philosophiques, psychologiques, sociales se tissent dans l'imagerie. Difficile d'y voir seulement un esthétisme de *l'art pour l'art* d'une tour d'ivoire !

Le surréalisme de Nemes n'est ni une recette ni un label de fabrication. Il est à la fois théorie et école, air du temps et air de famille, mais aussi technique, morale et philosophie. Là où Chirico casse ses colonnes et

visages classiques, là où Dali oppose à la solidité du réel la fluidité d'un surréel qui ramollit et fait fondre les objets, là où Magritte traque le secret de l'image la plus modeste d'un chapeau, d'une pipe, et cherche la mer derrière le mur, l'oiseau dans le roc, Nemes laisse éclater une richesse complexe où s'entrechoquent les milliers d'éclats d'une réalité à retrouver, à recomposer.

Surréalisme sur scène? Le théâtre et la danse des avant-gardes

La connaissance en France du théâtre surréaliste hongrois se résume à une seule pièce: *Le Bébé géant* de Tibor Déry, traduit, publié et présenté dès 1984 en lectures-spectacles, analysé dans un volume collectif, objet d'une série d'articles³⁷. Personnellement, je suis toujours persuadé que ce *Bébé* est l'une des meilleures pièces d'inspiration et d'essence surréalistes de la scène européenne où il tiendrait (tiendra ?) sa place, non comme curiosité historique ou exotique mais par ses qualités toujours actuelles. Citée à plusieurs reprises dans ce volume, déjà commentée dans *Mélusine*³⁸, qu'il suffise ici de noter que le *Bébé* brille aussi par les grandes difficultés qu'il offre de se laisser caser dans le tiroir, aussi capitonné et luxueux qu'il soit, du théâtre surréaliste. La critique hongroise l'a qualifié de « dadaïsto-surréaliste » ou « d'avant-gardiste », avec l'adjectif intraduisible: « ce-qui-fait-éclater-d'indignation-Ie-bourgeois » (*polgárpukkasztó*), tandis que les commentateurs français évoquent à peu près tous les genres possibles, de la tragédie philosophique au théâtre de l'absurde, en passant par le romantisme... En quoi ils n'ont pas complètement tort !

Avec son *Bébé*, flanqué de ses deux jumeaux en théâtre (*Que prenez-vous au petit déjeuner?* et *le Vélocypédiste bleue*), même s'il est sous l'influence immédiate des expériences théâtrales qu'il a sans doute connues pendant son séjour à Paris, Déry ne se trouve pas isolé parmi ses compères hongrois.

Dès le début de *Ma*, Kassák et ses amis incluent le théâtre dans le vaste champ de leurs intérêts. *Ma* publie régulièrement des critiques (acerbes) de la scène hongroise et, quelquefois, de courtes piécettes avant-gardistes. Mácza fait figure de théoricien de théâtre chez les activistes. A Vienne, Kassák consacre l'un des derniers numéros de *Ma* au théâtre et à la musique³⁹, avec

37. Tibor Déry, *Le Bébé géant*, éd. par Georges Baal, in *Organon* 83, éd. Université Lyon-2, Bron, France, 1983, 292 pages.

38. Georges Baal: « Fringale théâtrale chez le Bébé Géant du surréalisme hongrois : trois pièces "d'avant-garde" écrites par Tibor Déry en 1926 », in « L'Âge d'Or - L'Âge d'Homme », *Mélusine*, n° 7, L'Âge d'Homme, Paris, 1985, pp. 289-318, avec en appendice: Tibor Déry: « Textes pour le théâtre » ; et Georges Baal: « Amour noir, humour rose ». Vie des bébés et mort des femmes sous les mamelles de Tibor Déry, in *Mélusine*, n° II, pp. 277-284. Ed. L'Âge d'Homme, Paris, 1990, avec en appendice: T. Déry: « Le barbier à tête de verre », poème. Adaptation française de G. Baal. *id.* pp. 285-291; Georges Baal, « Postword to Tibor Déry: The Giant Baby », *Theatre Studies Publication*, Glasgow, 1993.

39. *Ma*, Vienne, n° de sept. 1924.

des textes de lui-même, Marinetti, Walden, Schwitters, El Lissitzky, Prampolini, Tairoff, des courtes pièces de Nádass et de Suschny, un scénario de Moholy-Nagy, tandis que Budapest devient le lieu d'un bouillonnement que l'on peut qualifier de théâtral (bien que le théâtre structuré par son écriture, inscrit dans un bâtiment, sur une scène et dans une troupe n'en soit pas la vertu principale). L'article de R6zsa Kocsis⁴⁰ donne une présentation générale des théâtres qualifiés d'avant-gardistes pendant les années vingt. Ce texte est d'autant moins centré sur le surréalisme qu'il a été écrit et présenté en 1987, pour le colloque du centenaire de Kassák. Son auteur a eu le mérite d'être le premier, à une époque où le sujet n'était pas encore en odeur de sainteté et la nostalgie des expériences passées n'était pas de mise, d'y consacrer un ouvrage important, aujourd'hui encore œuvre de référence par le rassemblement exhaustif des faits objectifs⁴¹. Malheureusement, ce livre porte encore fortement les stigmates d'une époque où, si le contenu échappait déjà aux critères idéologiques, le vocabulaire utilisé en était encore tributaire, avec des coups de chapeau obligatoires au marxisme, au peuple, à la littérature « positive ». Notons que Kocsis aussi montre à quel point Budapest ne s'occupait pas de l'appartenance précise des maîtres de Paris à une école: ici encore Cocteau figure parmi les surréalistes, à côté de Tzara...

Une remarque pour compléter ce tour de piste: s'ils ont peu ou prou abandonné les avant-gardes, Kassák, Illyés, Déry ont gardé toute leur vie leur intérêt pour le théâtre et s'y faisaient jouer (Kassák seulement quand il a pu, après guerre, Illyés et Déry régulièrement, dans les grands théâtres de l'État communiste, surtout des pièces historiques, quelquefois des satires).

Enfin, on ne peut pas passer sous silence un phénomène hors-théâtre: dans les réunions politiques, lors des excursions dominicales des ouvriers, puis dans les fêtes obligatoires du communisme, un mode d'expression pour ainsi dire inconnu en France mais d'une grande force expressive en Hongrie (comme en Russie) occupait une place de premier choix: les « chœurs de déclamation » – le terme n'a pas là-bas le sens désuet et péjoratif de chez nous. Pas vraiment du théâtre, mais non dépourvu d'une mise en scène, ces chœurs, souvent formés de jeunes ouvriers, disaient, clamaient, psalmodiaient, non seulement les poètes classiques ou populaires mais aussi Kassák, Tzara, Aragon, peut-être Breton. Ils suscitaient aussi le mouvement, le geste, jusqu'à se marier avec la danse. Cela nous amène à la dernière ouverture de notre panorama théâtral: l'évocation du corps, de la danse libre. Le surréalisme, nous semble-t-il, avait du mal à intégrer le corps: oui à la parole, à l'image, oui à l'amour comme texte, discours ou

40. R6zsa Kocsis (qui nous a donné l'autorisation de remanier, recouper et utiliser librement son texte) est décédée, sans avoir l'occasion de remettre son ouvrage sur le métier. Tel quel, son article éclaire les diverses entreprises et expériences des avant-gardes hongroises du côté du théâtre, durant, mais aussi avant et après la courte période surréaliste. Nous avons dû, cependant, exclure de ce volume un tiers de l'article, consacré à A. Tamási et à l'émergence d'un théâtre populaire, proche de l'âme paysanne mais qu'on pourrait difficilement attacher à un surréalisme même folklorique.

41. R6zsa Kocsis, *Igen és Nem* [Oui et Non], 1973, Budapest, Magvetb.

même désir, oui encore à la sexualité comme sujet d'enquête, comme pensée, idée ou même comportement, mais que faire du corps - et surtout du corps de l'acteur, du danseur? Cependant, l'avant-garde - ici dans le sens le plus large du terme - n'était étrangère ni aux ballets russes et à Nijinski (qui a vécu des années, malade, à Budapest), ni au retour aux sources d'une danse primitive, avec Isadora Duncan. L'étude de Júlia Lenkei trouve sa place ici à plusieurs titres. Elle montre l'une des faces les plus attachantes mais les moins connues en France de la constellation des avant-gardes, le mouvement de la danse libre⁴² qui, plus que d'autres, a pu assurer sa survie et trouver son prolongement, qui a su aussi étendre son influence à des domaines autres qu'artistiques: la santé, la renaissance du corps brisé par le travail, la pédagogie, les rapports humains. En apparence, nous nous éloignons du surréalisme. En réalité, des liens étroits existaient entre les créateurs, poètes, peintres, indéniablement d'avant-garde, et les inventeurs ou acclimateurs de la danse libre, ne serait-ce que par leur engagement politique, leurs luttes communes et leur voisinage sur les scènes non conventionnelles. Nous pensons aux expériences pionnières de Palasovszky : réunir dans un spectacle total la parole et le geste, la représentation et le symbole. L'esprit même qu'avait la danse libre de toucher au corps, de le montrer dans sa presque nudité expressive avant de le vêtir de gestes abstraits et de paroles non narratives, retrouvait et exprimait, à notre avis, la profonde philosophie du surréalisme. Aujourd'hui, nous en sommes persuadés, c'est dans la danse-théâtre⁴³ que l'on trouve les forces les plus novatrices, les énergies les plus révolutionnaires que le surréalisme fermente encore dans le domaine des arts.

Impossible de terminer ce chapitre sans évoquer le livre de János Pilinszky: *Conversations avec Sheryl Sutton - le roman d'un dialogue*⁴⁴. Sheryl Sutton est l'actrice principale de Robert Wilson, l'Américain qui, travaillant d'abord avec des sourds-muets, a créé un théâtre d'images bouleversant les scènes du monde entier pour des décennies, et dont Aragon a dit que c'était la plus belle chose qu'il ait pu voir de sa vie. Jamais scène de théâtre ne rendait à ce degré d'incandescence l'Autre Scène de Freud, celle de l'inconscient. Jamais spectateur ne s'est trouvé aussi nu devant des images de rêves (rêves de l'auteur, de l'acteur, du spectateur?). En un mot, jamais théâtre n'a été aussi surréaliste. Pilinszky, l'un des « grands vieux » de la poésie hongroise, a été, par la rencontre fortuite de Sheryl Sutton, mis en face des mystères du silence de la scène. Dans ces dialogues imaginaires, œuvre d'une structure et d'un ton exceptionnels, se rencontrent, s'embrassent et s'entrechoquent poésie, théâtre et danse, parole et silence, au

42. L'équivalent exact de ce terme n'existe pas en hongrois où on parle plutôt de « l'art du mouvement ». La fluidité des frontières entre cet art, la danse libre ou spontanée ou encore l'école de la danse moderne ou la danse-théâtre retrouve les conceptions surréalistes.

43. Mouvement dont le nom souligne plus la théâtralité de la danse moderne qu'une fusion des deux formes d'expression.

44. János Pilinszky, *Beszé/getések Szery/ Sullonna/ [Conversations avec Szery/ Sulton]*, Budapest, 1977, Szépirodalmi. En anglais: Budapest, 1992, Corvina. En français: Paris, 1995, éd. Vallorgues, sous presse.

cœur même du surréalisme.

Sous les cendres ou loin des frontières...

En admettant que le surréalisme ait fait en Hongrie, vers 1927, une apparition fulgurante, ayant sa courte heure de gloire disputée, mais qu'il ait définitivement « disparu », dès 1929, où est-il passé, qu'est-il devenu ensuite? Gardé dans le secret de quelques rares mémoires et tiroirs? Certes: Déry a soigneusement conservé (où? comment? dans quelle cachette? avec quel courage?) sa production surréaliste, pour n'en publier la plus belle part que quarante ans plus tard. Certes, les inédits, les « perdus-et-retrouvés » continuent de faire surface. On n'a pas fini d'ouvrir et de dépouiller les correspondances et les mémoires, les vieux journaux oubliés et les notes inédites. Mais, hélas, les rares survivants disparaissent, ceux qui restent ont la mémoire vacillante. Trouvera-t-on encore des trésors dans les héritages, dans les malles des greniers, sous la poussière des archives, peut-être même dans les cachettes de l'ex-KGB et d'autres polices de l'alphabet? Le sort a déjà joué de ces tours inattendus! Enfin, on ne serait pas surpris de déterrer des textes dignes du plus grand intérêt, là où beaucoup de Hongrois se sont retrouvés à partir des années trente ou après la guerre, de l'autre côté des frontières, là où le dégel était encore plus tardif, l'intérêt pour un passé surréaliste encore moins éveillé: en Transylvanie, en Slovaquie, en Yougoslavie, et partout où le vent de l'émigration a déposé des Hongrois: à Moscou et à Prague, à Stockholm et à New York.

Cependant l'ouvrage du surréalisme ne s'est pas vraiment interrompu en 1930: il a changé de nom, souvent de pays, il s'est mélangé avec d'autres courants. En Hongrie même, il y eut l'immense travail de Szentkuthy, entrepris à la fin des années trente et longtemps condamné au silence, polygraphie impossible à qualifier, à classer, d'un baroque foisonnant mais qui doit beaucoup au surréalisme (n'a-t-il pas trouvé l'un de ses premiers partisans en France dans la revue surréalisante *Pleine Marge* 45/46?). À Londres, parurent les trois douzaines de volumes à couverture dorée/noire de Victor Hatàr, aussi baroque, défiant également toute étiquette - Hatàr qui, fuyant le pays en 1956, écrivit la plus belle part de son œuvre en émigration et l'édita à compte d'auteur, avant de retrouver d'abord une réputation clandestine, ensuite les honneurs de son pays qui ouvrait ses frontières et ses bras. Hatàr qui a mis le surréalisme tantôt au service d'un Jeu de Passion démesuré, croyant autant aux vertus de la langue qu'à celles de la Vierge (*Golgheloghi*), tantôt à la solde de la pensée philosophique, de l'histoire

45. *Pleine Marge*, n° 3, Cognac, Ed. Le Temps qu'il fait, 1986.

46. Voir dans la revue à diffusion confidentielle *Textuerre*, n° 62, Montpellier, 1988, pp. 38-88, un dossier réuni par Anne-Marie Jeanjean et Georges Baal: « Trois écrivains du pays magyar: L. Kassák, V. Hatàr, M. Szentkuthy », avec une présentation de leur œuvre, des poèmes et des passages de romans en traduction française, des extraits d'articles de presse, etc.

politique. Inconsciemment peut-être mais profondément marqué par le surréalisme est aussi *Karneval*, l'unique roman (près de mille pages) du grand penseur Béla Hamvas, publié après sa mort, en 1985.

Après la guerre et plus encore après l'émigration de 1956, des foyers dispersés ont tenté de garder le culte, en hongrois, des avant-gardes, certains comme des vestales d'une religion en voie d'extinction, d'autres en suivant des chemins personnels et solitaires, d'autres encore en faisant le grand écart entre Kassák figé dans sa rigueur classique et le post-modernisme déferlant sur l'Occident⁴⁷, tous dans un difficile équilibre entre la politique et l'esthétique, entre l'enfermement de la vie d'émigré et la tentation d'une ouverture internationale, entre la proposition «je suis Hongrois donc contre la Hongrie - celle du pouvoir communiste» et le désir de garder prise, à distance, sur la réalité hongroise, ne serait-ce que par les passages secrets et souterrains qui communiquaient avec la clandestinité, la dissidence interne et des samizdats.

En Hongrie même se levaient les grandes voix longtemps condamnées au silence - cela devient le refrain de cet essai - des poètes qui, fuyant les projecteurs et les rentes d'une place officielle dans le monde littéraire, lentement mais sûrement marqueront le siècle hongrois: Sándor Webres (1913-1989) et János Pilinszky (1921-1981) suivant de près en âge József et Illyés mais n'émergeant que sur le tard. L'un trop jeune, l'autre à peine né au moment des débats autour du surréalisme, ils n'adhéreront à aucun mouvement, ne se revendiqueront d'aucune École. Leur œuvre est pourtant profondément enracinée dans le pays du surréalisme, donnant à ce mot ici son sens le plus philosophique, celui qui s'occupe moins de la forme (encore que...), plus de la prise de la poésie sur la réalité. Le sens le plus bretonien...

Malgré et contre tout: du stalinisme au dégel. Le cas de Déry

Avec l'avènement du stalinisme, ceux des jeunes poètes et écrivains d'entre-deux-guerres qui à l'époque adhéraient aux avant-gardes, flirtaient avec, voire s'opposaient à elles, devaient, pour satisfaire à leur engagement politique, travesti par l'idéologie communiste, et encore plus pour occuper une position de premier (ou même de second) rang dans la vie culturelle des années cinquante, faire l'impasse sur leur passé. L'un des exemples typiques en est Zoltán Zelkovits qui, après avoir publié dans *Dokumentum*, est devenu, sous le nom de Zelk, chantre officiel du prolétariat. A-t-il gardé quelque chose du surréalisme? Les quelques strophes qui suivent⁴⁸ sonnent aujourd'hui comme une caricature, mais n'étaient que le devoir du moment:

{..}

Engage-toi, poète, prends parti

47. À Paris, mentionnons le groupe et la revue *l'Atelier hongrois - Magyar Műhely*.

48. Zoltán Zelk, *A pártos éneke* [La Chanson de l'engagé], in *Hét évszázad...* vol. 3, pp. 646-647, Budapest, 1966, Magyar Helikon.

*De celui qui tresse des bouquets de flammes
Qui son poumon souffle
Pour vitrer tes fenêtres!*

{ ... }
*Prends parti de celui
Qui arrache le Soleil
Pour l'épingler sur le pur ciel
Le faire briller sur l'ouvrier !*

{ ... }
*Engage-toi, poète, prends parti
S'il le demande, pour le Parti,
Parti de notre patrie
Et de la patrie de tous!*

On peut y remarquer comment des images à l'origine surréalistes - le bouquet de flammes, le soleil arraché, le poumon soufflé en verre - , peuvent prendre une odeur de moisi, de cliché éculé, pour se mettre au service de la pire rhétorique. En cela, Zek n'était pas le seul, loin de là.

Le cas le plus parlant est peut-être celui de Déry: le plus incontestablement surréaliste en 1927, le plus grand maître officiellement reconnu des romans-fleuves socio-réalistes dans les années cinquante, perpétuellement à côté du PC - à côté compris dans les deux sens du terme - , à côté aussi mais jamais loin de ses plaques d'ancien avant-gardiste, à plusieurs reprises soumis aux attaques féroces de son grand ami Gyorgy Lukács. Ses rapports le plus souvent orageux avec la ligne du Parti pouvaient servir de témoin des virages de la politique culturelle officielle. Kassai, dans son article, s'intéresse aux relations complexes entre engagement politique, ligne officielle du Parti et l'âme teinté de surréalisme de Déry. Ce dont il parle, nous serions tentés de le reformuler comme suit: peut-on extirper le surréalisme du cerveau d'un écrivain engagé ?, peut-on guérir du virus des avant-gardes ?, et si oui, la blessure ne risque-t-elle pas de s'ouvrir, même des années plus tard ?, ne retrouve-t-on pas, jusqu'à la mort, des résurgences inattendues d'une jeunesse plongée dans l'élixir bretonien ?

Dans une conférence de 1992⁴⁹ Georges Kassai a parlé « d'éléments surréalistes dans les derniers romans de Tibor Déry » pour conclure qu'un surréalisme sous-jacent émergeait progressivement dans ses romans réalistes et revenait au galop dans les écrits de ses dernières années.

Il est certain que Déry - comme Aragon en France, Illyés en Hongrie, les exemples fourmillent dans la littérature mondiale - était fort influencé par le surréalisme des années vingt. Il est aussi certain que - contrairement à Aragon - Déry a vite perdu l'intérêt juvénile qu'il portait à la théorisation. Si dans sa jeunesse il était - et, dès que les circonstances le permirent de

49. « La Revue Parlée », Centre G.-Pompidou, 1992, réf. en fin de cet article.

nouveau, dans ses vieux jours, il redevenait - toujours prêt à expérimenter avec les formes, il ne tint jamais à illustrer par ses écrits une théorie littéraire abstraite. Enfin, il est également certain que, dès les années trente, son engagement politique l'a poussé à tenir compte des recommandations et des oukazes du Parti : le réalisme socialiste.

La critique littéraire et le pouvoir culturel, quand ils n'ont pas fait subir à Déry des attaques féroces, se sont soigneusement abstenus de relever le moindre signe d'influence « petit-bourgeoise », « décadente », c'est-à-dire avant-gardiste dans l'œuvre de Déry. Il est vrai que l'expression «dadaïste-surréaliste» était, à l'époque, une injure, voire une accusation qui pouvait mener celui qu'elle désignait en prison, avant de (re)devenir un fourre-tout réunissant Cocteau, Tzara, Breton...

Quand l'écriture a retrouvé en Hongrie, durant les années soixante-soixante-dix, une liberté de plus en plus grande de forme (allant avec une liberté du contenu), peu d'auteurs ont eu souci de se placer sous la bannière, obsolète, des avant-gardes de l'avant-guerre. À ce manque de déclaration de principe de la part des auteurs - Déry souligne, dans toutes ses interviews données à la fin de sa vie, le peu de cas qu'il fait des catégorisations d'École - , s'ajoute la confusion de la terminologie utilisée par la critique, allant de l'emploi des termes dans le sens usuel en France jusqu'à la conservation, sans doute involontaire, de leur travestissement stalino-jdanovien.

Ceci explique cela: à ce jour, à notre connaissance, la science littéraire hongroise n'a pu conduire une analyse rigoureuse et percutante de la résurgence, pourtant reconnue par tous, des meilleures veines des *ismes* passés. C'est pourquoi, à notre avis, quand Georges Kassai est à l'affût du surréalisme chez Déry, survolant un demi-siècle de son œuvre, dans l'impossibilité de s'appuyer sur la littérature spécialisée hongroise, il ne dispose pas toujours de tous les outils nécessaires pour faire la part, sur la palette du vieux Déry, des couleurs du surréalisme et de celles qui viennent des vieilles palettes de l'expressionnisme, de Dada, voire de chez Proust ou Kafka. Parlant du surréalisme de Déry, Kassai pense ainsi tantôt à des éléments rares franchement bretoniens, tantôt à une liberté de l'écriture, à une forme débarrassée du strict réalisme imposé, à l'influence diffuse mais contagieuse du surréalisme sur toute la civilisation de notre époque, tantôt encore à l'usage, volontaire ou inconscient, des techniques développées par les *ismes*, sans y faire le tri précis des mouvements et des Écoles. D'où sa conclusion sur le retour du refoulé, qui nous semble juste et fertile, d'où aussi pour nous une certaine difficulté à identifier ce refoulé avec le surréalisme (qui, on le sait, cherche à atteindre l'inconscient, mais n'est pas le seul à s'y frotter), d'où, enfin, notre certitude que le sujet appelle d'autres travaux pour éclairer d'une lumière plus contrastée non seulement cette époque de la littérature hongroise mais encore l'image générale du surréalisme vu d'une certaine distance culturelle, linguistique et temporaire.

Et aujourd'hui?

À l'aurore des années soixante-dix, au moment de la libération lente, progressive, quelquefois contradictoire mais certaine et irréversible de la culture hongroise, voici donc résumée la place du surréalisme.

La critique et l'histoire littéraire hongroises acceptent enfin qu'il y eut une « tentation », une « influence », une vague « présence » du surréalisme, qu'elles intègrent, sans faire de la dentelle, à l'activisme kassàkien, sur un pied d'égalité avec tous les *ismes*. Elles sont prêtes à rendre hommage, mais non à chercher, à creuser. Pour Kassàk lui-même, le centenaire est l'occasion d'une célébration plus hagiographique qu'analytique, où l'on paie son tribut en prélude à un nouvel enterrement de première classe. Déry, moins chanceux, est pour ainsi dire privé de centenaire: en 1994, on a d'autres morts à réhabiliter, d'autres passés à s'approprier pour une célébration... Budapest a d'autres chats à fouetter.

La recherche, la réédition, la reconsidération des jugements passés, marquent le pas. *Ma*, édité sous forme de *fac similé* par l'Académie des sciences, est aujourd'hui aussi introuvable que l'original. *A Tett, Dokumentum* n'ont pas eu l'honneur d'une réimpression. Une anthologie des manifestes et documents théoriques sur les avant-gardes, prête et en attente pendant de nombreuses années, a paru enfin en 1988⁵⁰. Depuis - rien, ou presque. Toujours pas de véritable anthologie, de nombreux textes, parmi les meilleurs, sont inaccessibles, surtout quand il ne s'agit pas des grands ténors, morts en odeur de sainteté et jouissant d'une édition « l'oeuvre-de-sa-vie⁵¹ ». Côté arts plastiques, toujours pas de rétrospective ayant le surréalisme pour focus, seulement la vague reconnaissance d'« éléments » ou d'« influences » surréalistes. Quant à la création contemporaine, les forces vives qui cherchent, aujourd'hui, leurs marques pour se placer (c'est à la mode... et c'est absolument indispensable !) sur l'échiquier européen, le surréalisme n'est pas une valeur porteuse. Il est présent comme courant souterrain, affleurant partout pour celui qui sait le voir. Si on leur pose la question, les auteurs, les artistes d'aujourd'hui se rappellent les surréalistes avec affection, comme des arrières-grands-oncles connus sur de vieilles photos sépia, avec nostalgie mais sans bien savoir qui ils étaient, ce qu'ils faisaient. Si l'on ne pose pas de question, ils n'y pensent pas...

Cependant les plus forts courants littéraires et artistiques des dernières décennies ont un parfum subtil, peu soucieux de préciser ses ingrédients mais où l'on décèle le surréalisme français, le dérisoire de la *Mitte! Europa*, la révolte politique habituée à se cacher sous les oripeaux de l'ironie, de la satire, un œil toujours ouvert sur la réalité, même si l'autre louche vers des

50. *Jelzés a világha (Signaux vers le //londe)*. éd. Miklós Béládi et Béla Pomogáts. Budapest, Magvetb, 1988.

51. Spécialité hongroise, « életművek » en de nombreux volumes mais sans appareil critique, remarquable par le fait que l'éditeur ne se croit obligé ni d'inclure l'ensemble des écrits connus, ni même de signaler et justifier les omissions.

recherches formelles, et, enfin, bien sûr, le postmodernisme qui, lui-même, est une nouvelle façon de faire la synthèse - et accomplir la rumination - de toutes les avant-gardes de la première moitié de notre siècle.

Les Hongrois à Beaubourg

Nous avons organisé, à quatre reprises, au Centre Georges-Pompidou à Paris, les Journées ou Semaines consacrées aux avant-gardes hongroises⁵². La première, en 1984, dédiée au théâtre, confrontait, par des lectures-spectacles, deux chefs-d'oeuvre que tout semblait opposer: La Tragédie de l'Homme d'Imre Madách, drame philosophique classique longtemps jugé injouable, et Le Bébé géant de Tibor Déry, perle du surréalisme où perce cependant la classique dérision du non-sens de la vie, pièce non jouée pendant quarante ans. En 1987, c'était le centenaire de Kassák: une exposition (à l'institut hongrois) complétée, au Petit Foyer du Centre, par un ensemble d'objets, tableaux, sculptures et affiches d'artistes hongrois de Paris. À cette occasion, la pièce de Déry, Que prenez-vous au petit déjeuner? fut jouée, et des soirées consacrées à Kassák et à ses amis mais aussi à Szentkuthy et à Határ (lui-même présent). Ce programme se voulait interdisciplinaire et international. Ainsi, le grand poème de Cendrars, le Transsibérien, lu par Richard Fontana, répondait à Le cheval meurt les oiseaux s'envolent de Kassák à qui l'inoubliable Alain Cuny prêtait sa voix. Aux poèmes et textes hongrois ont répondu fraternellement, devant le public parisien, rarement spécialisé, souvent enthousiaste, des textes de Breton, de Tzara, Goll, Artaud. Rarement sans doute un événement parisien correspondait autant aux ambitions nourries 70 ans plus tôt par Kassák! Ces journées, complétées par un colloque scientifique conjoint du CNRS et de l'Académie des sciences de Hongrie, proposait une première introduction sérieuse aux avant-gardes hongroises, mais où une place importante fut ménagée aux pays voisins, de la Russie à l'Autriche, de Prague à la Roumanie. Ambition trop grande, trop œcuménique peut-être pour nos jours étriqués...

En 1989, les Hongrois ont repris la balle par un colloque à l'Académie des sciences (accompagné d'une présentation de l'œuvre surréaliste de Bálint dans la galerie-cave de l'Institut français, organisé par Ferenc Bodri). Les actes de ce colloque ont été publiés en français⁵³

Enfin, en 1992, avec l'aide de nombreuses institutions et le soutien actif de M. Arpád Göncz, président de la République de Hongrie mais, avant tout, écrivain, auteur dramatique et notre ami, nous avons pu organiser la

52. Quinzaine du Théâtre hongrois, 1984, Les Avant-gardes en Hongrie - autour de Lajos Kassák, 1987, Scènes Hongroises d'avant-garde, 1992. Brochures-catalogues rédigés par Georges Baal et diffusés par La Revue Parlée du Centre Georges Pompidou, Paris.

53. *Les Avant-gardes nationales et internationales*, éd. Judit Karafiáth et György Tverdota, Budapest, 1992, Argumentum.

Quinzaine, Scènes hongroises d'avant-garde, de nouveau complétée par un colloque scientifique et, cette fois-ci, une exposition d'Endre Nemes. Ici, nous avons voulu mieux nous concentrer sur le surréalisme hongrois. Les difficultés rencontrées dans ce projet furent nombreuses. Pour le fond, c'était l'impossibilité de bâtir le travail autour d'un consensus sur la nature même du surréalisme hongrois, son existence, ses frontières, sa terminologie (qui est encore fortement contaminée d'idéologie, voire de politique). Dans la pratique, finis les problèmes de censure. Des problèmes financiers insurmontables, comme d'habitude, mais surmontés par la lutte acharnée des organisateurs, la générosité de quelques-uns, le fait que le gouvernement hongrois de l'époque, bien que se situant du côté « national-populaire », contre la gauche et peu attiré par les avant-gardes, a tenu tous ses engagements, (– ce n'était pas aussi vrai, hélas, quant au ministère de la Culture de M. Lang...), l'effort soutenu de tous les participants, et, avant tout, grâce à l'enthousiasme d'une vingtaine d'acteurs français mettant leur talent au service des textes hongrois. Une partie de cet ouvrage – les quatre textes sur les arts plastiques et celui de G. Kassák – viennent de cette Quinzaine où, sur le plan littéraire, Déry eut la place d'honneur, avec la lecture « mise en espace vocale », par douze acteurs, de Réveillez-Vous! Pour le théâtre contemporain, Árpád Göncz nous a fait l'honneur de nous donner sa pièce, peut-être la plus belle – parcourue en profondeur par des vagues telluriques d'un surréalisme subconscient que lui-même ne se reconnaît pas –, La Comédie pessimiste, dont nous avons fait la création mondiale.

Hélas, l'édition française ne nous a pas suivi dans ces aventures, et nous avons dû renoncer à la publication de nombreux textes qui auraient pu constituer un corpus des avant-gardes de la Hongrie et des alentours. Raison de plus pour remercier Henri Béhar qui a participé à toutes ces manifestations, ainsi que Mélusine et L'Âge d'Homme qui nous offrent ce porte-voix dont nous avons tant besoin. Reste à souhaiter que bientôt voie le jour, en hongrois ou peut-être directement en français, la grande anthologie des avant-gardes hongroises des années vingt, réunissant non seulement Kassák, Ma et les surréalistes d'un moment, mais toute la constellation de créateurs, découvreurs, expérimentateurs, devenus célèbres ou restés à peine connus, et dont l'œuvre est dispersée dans de vieilles revues, dans les éditions introuvables. Il nous tarde de voir se multiplier, dans les librairies, des réimpressions, rééditions, éditions, critiques, travaux de recherche. Nous attendons toujours, à Budapest et/ou à Paris, l'exposition qui lèvera définitivement la malédiction des censures, forclusions et oublis et ouvrira enfin les fenêtres de la cage où le surréalisme hongrois est toujours enfermé.

Les éditeurs remercient M. Marc Martin qui a assuré le travail enthousiasmant et minutieux de traduction de certains articles, l'adaptation et la correction d'autres, et apporté son aide généreuse à Georges Baal pour la coordination de ce volume.

L'ensemble des manifestations consacrées aux avant-gardes hongroises au Centre Georges-Pompidou, à Paris, en 1984, 1987 et 1992, ont été

subventionnées et soutenues par : l'Académie des sciences de Hongrie, le Ministère de la Culture hongrois, l'Ambassade de Hongrie et l'Institut hongrois à Paris, le Centre national de la recherche scientifique, le Ministère de la Culture français, l'Association française d'action artistique, l'association «Scènes hongroises d'avant-garde» (Paris) et la Fondation Balassa pour les avant-gardes (Budapest).

*

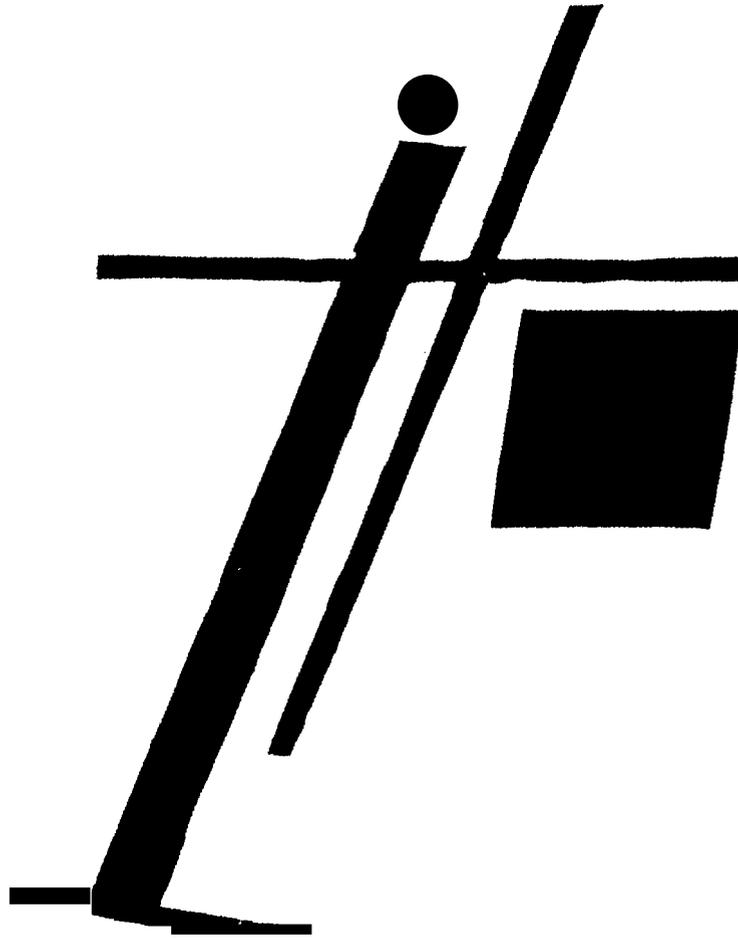
Les journées Scènes hongroises d'avant-garde ont eu lieu sous le haut patronage de M. Àrpád Góny, Président de la République de Hongrie.

CNRS
Paris

En hongrois les voyelles existent en forme courte (sans accent ou avec tréma: a, e, i, o, ö, u, ü) et longue, avec accent aigu, vertical ou double vertical:

á, é, í, ó, ő, ú, ü.

Pour des raisons techniques, nous n'avons pas pu reproduire ces accents et nous avons remplacé á par à, ö par ô et ü par ü.



Lajos Kassák, CompoSition, 1923.

UNE NOTE SUR L'AVANT-GARDE HONGROISE¹

François FEJTO

Cher Monsieur,

Je vous remercie de m'avoir demandé de contribuer par quelques mots, malgré mon absence de Paris en octobre, à la commémoration de l'avant-garde hongroise qui mérite qu'on attire sur elle l'attention de l'opinion occidentale un peu trop encline à oublier l'apport de l'Europe centrale, et notamment de la Hongrie, à la culture européenne moderne.

Je dois avouer que mes rapports personnels avec l'**avant-garde** de Hongrie qui, dans un certain sens, était déjà dans ma jeunesse plutôt une arrière-garde, n'ont pas été ce que j'aurais souhaité. Né en 1909, j'ai fait mon éducation sentimentale, esthétique et idéologique à une époque où le temps de gloire de l'avant-garde était déjà révolu, bien que certains de ses animateurs et protagonistes s'activaient encore et produisaient même quelques-unes de leurs œuvres les plus remarquables.

On sait que la naissance de l'avant-garde, quasi simultanément à Berlin, à Vienne, à Prague, à Munich, à Moscou et à Budapest, était étroitement liée aux profondes aspirations de renouveau pré-révolutionnaire qui ont entraîné l'élite européenne à la veille de la Première Guerre mondiale, qui étaient très actives pendant la guerre et ont survécu, à la fin de la guerre, à la défaite des révolutions, au triomphe des contre-révolutions fasciste, bolchevik et pseudo-démocratique. Parmi les survivants hongrois, j'ai connu Bortnyik, (mais déjà au moment de son déclin), Bebthy, j'ai connu l'homme délicieux que fut Tihanyi, mais déjà à Paris bien plus tard, et j'ai connu surtout Kassák, après son retour de l'exil. Mes rapports avec lui étaient complexes, ambigus, mélange d'admiration, de respect et de refus. Admiration pour le poète qui avait le souffle cyclonique de Walt Whitman comme s'il était né dans les immenses espaces ouverts à tous les vents des États-Unis. Mais en même temps, nourri de Baudelaire, de Heine et de Stefan Zweig, j'ai été

1. Lettre à Georges Baal à l'occasion du centenaire de Lajos Kassák, 1987.

nettement hostile au vers libre, pensant, comme Goethe, que la soumission aux contraintes des formes rigoureuses permettait à l'esprit de s'exprimer à la fois avec plus d'intensité et plus de liberté. C'était vers la fin des années vingt. Le vers libre me paraissait dépassé, démodé, étriqué, tout comme l'uniforme noir, ascétique, puritain, dans lequel j'ai vu Kassàk déambuler, le visage fermé et sévère, sur les grands boulevards de Budapest, comme une vivante protestation contre la société de consommation qui commençait à reprendre ses droits dans la Hongrie mutilée et ayant traversé de graves années de pénurie.

Admiration pour l'homme, son intégrité, sa fidélité à ses idéaux de jeunesse, à l'idéal révolutionnaire, à la défaite duquel il a refusé de se résigner. Admiration pour le peintre, mais dont je n'aurai connu que bien plus tard le message profondément original. Admiration pour le prosateur dont l'autobiographie, écrite avec une simplicité classique, opposée à tout expressionnisme à la mode, est un des plus beaux récits de la littérature hongroise et la première représentation d'une vie authentiquement prolétarienne.

En revanche je n'ai pas aimé les Manifestes de Kassàk, qui contrastaient avec sa prose par ailleurs dépouillée, concrète, refusant tout effet facile.

Et j'ai récusé Kassàk quand j'avais l'impression qu'il eût aimé que, comme tant de jeunes gens de ma génération, révoltée, je me joigne à sa cour, car il avait sa cour comme André Breton, et une secte où il cultivait l'esprit révolutionnaire avec un sérieux non conformiste que je ne pouvais pas ne pas respecter mais auquel je ne pouvais adhérer non plus. Après mon bref passage au marxisme, j'avais en horreur tout engagement dogmatique, toute soumission à un gourou quelconque, or il y avait du « gourou » en lui. Mais je l'ai considéré comme un des témoins de la grande époque où les lendemains chantaient encore, où l'on croyait à la capacité politique de la classe ouvrière. Or moi j'ai vu des masses ouvrières criant des slogans fascistes à Budapest et à Vienne.

Ce n'est pas un hasard si les grandes figures de l'avant-garde hongroise sont partis après 1919 en exil, et si ceux qui en sont revenus, ont perdu l'élan, l'inspiration, le génie.

L'art et la littérature ont connu dans les années trente une nouvelle période d'essor en Hongrie, mais le grand élan offensif, optimiste, enthousiaste, l'ardeur de démolition de l'ancien et de la construction quasi *ex nihilo* du nouveau monde leur ont fait défaut. Attila József a commencé à écrire sous l'influence de Kassàk, avant de devenir Attila József, qu'un monde a séparé de Kassàk. Beaucoup d'anciens avant-gardistes ont chuté dans la confusion expressionniste ou dans le réalisme socialiste, voire dans le post-impressionnisme.

La faveur dont jouit à présent en Hongrie et ailleurs l'avant-garde me paraît être l'hommage nostalgique d'une génération qui a perdu sa foi, à une grande génération qui a eu le bonheur de croire et d'espérer.

Paris

L'INFORTUNE DU SURRÉALISME EN HONGRIE

Marc MARTIN

On sait que le roi de Prusse Frédéric II a tenté des expériences d'accouplement de l'homme avec tous les animaux, expériences dont lui-même, dans ses derniers jours, a cherché à faire disparaître les résultats. Mais je tiens d'un de ses confidents intimes, le vivace B.D., que les essais avec le cochon et surtout avec la truie ont aisément réussi. [...] Le singe n'a rien produit avec une femme: la guenon avec l'homme n'eut qu'un avorton...

Restif de la Bretonne 1.

INTROÏT DE GUINGOIS

On a écrit des histoires du surréalisme (à la suite de Maurice Nadeau), et des philosophies du surréalisme (après celle de Ferdinand Alquié). On a publié des monographies multiples, des actes de colloques, des numéros spéciaux de revues. On a étudié la « civilisation surréaliste » (sous l'égide de Vincent Bounoure), rassemblé tracts et déclarations collectives (comme l'a fait José Pierre), scruté les archives, égrené des souvenirs, constitué des dictionnaires et des anthologies².

Certes. Mais l'écrasante majorité de ces travaux s'inscrit, au même titre que les études littéraires en général, dans les catégories positives de l'histoire de la littérature, ou si l'on préfère: leur champ d'investigation embrasse plus volontiers ce qui relève de la *manifestation ostentatoire*. Ainsi semble-t-il naturel de trouver une importante bibliographie critique sur la Tchécoslovaquie, puisque le surréalisme tchèque surgit dans l'histoire littéraire sous une forme on ne peut plus *manifestée* (existence d'un groupe et d'une revue surréalistes tchèques, rapports étroits entre Paris et Prague,

1. « Anecdotes sur les expériences physiques du roi de Prusse Frédéric II », *Physique*, paragraphe 83.

2. Alain et Odette Virrnaux, *La Constellation surréaliste*, Paris, La Manufacture. 1987, p.14.

tant au niveau politique que littéraire et pictural, etc.). Pareillement, rien ne surprend moins que l'absence systématique de l'entrée « Hongrie » dans le fichier « surréalisme » des principales bibliothèques parisiennes, et donc françaises³, attendu que jamais la Hongrie ne généra, dit-on, un groupe, un mouvement ou une presse surréaliste. A tel point que nonobstant quelques travaux magyars assez récents (permis par un adoucissement du paysage politique et un élargissement correspondant du champ du possible en matière d'études littéraires), le surréalisme hongrois semble ne pas constituer un sujet en soi. De fait, on ne l'étudie pas: à croire qu'une telle étude n'a pas lieu d'être. Néanmoins, une prompte incursion dans la littérature hongroise révèle aussitôt une réelle présence du surréalisme. Alors ?

SURVOL DE LA PRÉSENCE DU SURRÉALISME EN HONGRIE

Tenter d'apporter une réponse, fût-elle partielle, au pourquoi de ce silence implique un petit tour de reconnaissance susceptible de nous faire appréhender le degré de pénétration du surréalisme dans le paysage littéraire hongrois. Gardons donc la question bien au chaud, le temps de parcourir à grands pas les périodes concernées directement ou indirectement par le surréalisme. Vient en premier lieu l'époque de *l'édification de l'activisme hongrois*, que nous situerons de novembre 1915 (apparition de *A Tett* [«Action»], la première revue d'avant-garde hongroise) à 1925 (disparition de la revue *Ma* [«Aujourd'hui»], apparition d'une nouvelle génération au sein de l'avant-garde). Nous préciserons d'emblée qu'au cours de cette période jamais l'avant-garde hongroise n'a rejoint tout à fait tel ou tel « isme », et qu'elle ne présente par conséquent aucun caractère ismocentrique. Les adhésions successives à l'expressionnisme, au futurisme, au constructivisme ou au dadaïsme ne furent que partielles, du moins non exclusives, et semblent régies par une logique de filtrage et d'intégration. En d'autres termes, l'évolution de la poésie hongroise d'avant-garde ne peut se comprendre comme une succession de phases claquemurées, mais comme la conjonction ou la synthèse progressive de divers « ismes » (tant au niveau esthétique qu'idéologique). Quelles que soient les raisons de ce phénomène, comme peut-être « la position de carrefour de la Hongrie en Europe », laquelle « aboutit à réduire les différences existant entre les mouvements d'avant-garde qui se succèdent et s'opposent dans toute l'Europe, durant les années dix et les années vingt⁴ », mais aussi et surtout la volonté de créer une avant-garde acclimatée aux besoins et au contexte nationaux, cette synthèse donne peu à peu naissance à un nouvel « isme » : l'activismeS.

3. Cette absence de l'index ne signifie pas cependant une inexistence totale de travaux critiques (en français).

4. Jacqueline Chénieux, « Surréalisme français et avant-gardes hongroises (1915-1940) », in : *Bulletin de liaison* n° 6, 1977, *Revue et tracts surréalistes et de l'horizon surréaliste en France et dans le monde* (1919-1974), Paris, CNRS, p. 2.

5. À ce sujet, on consultera le très éclairant ouvrage: *L'Activisme hongrois*. sous la

Jusqu'en 1925, date à laquelle cet «isme» particulier va se teinter ou se mâtiner de surréalisme, Kassák et son groupe ont eu tout le temps d'élaborer une esthétique et une idéologie propres, jusqu'à atteindre un point de maturation⁶ qui fait que, désormais, le recours aux «ismes» étrangers (comme le surréalisme) *modifie*, certes, le visage de l'avant-garde, mais ne le bouleverse pas de fond en comble. Pour Kassák, le surréalisme ne sera qu'un «isme» supplémentaire - dont quelques fruits pourront être récoltés, mais non pas tous, et surtout pas à l'aveuglette.

Cette observation se répercute évidemment à un niveau plus large, celui de la réception, et concerne le statut général des avant-gardes sur l'échiquier politico-culturel national - déterminant dans le devenir du surréalisme en Hongrie. En 1925, les «ismes» ne représentent plus d'étranges nouveautés dont on ne sait quoi dire ni que faire. À une certaine perplexité de la critique et du public, caractéristique des années dix et du début des années vingt, (sans oublier l'attrait naturel du nouveau), à une certaine difficulté de positionner l'avant-garde sur la carte politique (ni la droite ni la gauche n'adoptaient encore un comportement tranché à son endroit), bref à une indécision générale succède une vague de polémiques dont tous profiteront pour prendre position. Comme aguerris par dix ans d'avant-garde, les critiques littéraires n'hésitent plus à formuler des jugements sans appel qu'ils peuvent maintenant se permettre d'étayer à l'aide d'arguments historiques. Depuis le bref épisode de la République des Conseils (qui n'aura duré que du 21 mars au 1^{er} octobre 1919), au cours duquel Béla Kun avait publiquement désavoué l'avant-garde kassákienne⁷, traitée d'antisociale et de bourgeoise, la gauche socialio-communiste, dont le quotidien *Népszava* [«La voix du peuple»] se fait le porte-parole, condamne unanimement toute forme d'expression moderne ne correspondant pas au programme et aux planifications dictés par le prolektult. Et depuis la chute de la République des Conseils, Kassák et son groupe, irrémédiablement compromis aux yeux de la droite pour leur tentative malheureuse de collaboration à un gouvernement révolutionnaire, ont dû fuir la Hongrie et les répressions sanglantes de la Terreur Blanche, relégués au rang de *personae non gratae*.

Débats autour de la « Poésie Nouvelle »

direction de Charles Dautrey et Jean-Claude Guerlain, Montrouge, Éditions Goutal-Darly, 1979, 327 p.

6. On peut situer ce point de maturation au tout début des années vingt. C'est alors que Kassák adopte une position qu'il ne quittera plus jamais d'un pouce - nonobstant certaines modifications circonstancielles. Cette position pourrait être définie comme suit: « La revue [*Ma*] devait mener une lutte contre deux excès: l'esthétisme tournant le dos à la société, et l'interprétation simplifiée de l'art engagé, ne tolérant que des sortes de fables à moralité socialiste. L'une et l'autre étaient bien loin de la conception de Kassák. Pour lui, individu et société, art et politique ne faisaient qu'un, théoriquement et sur le plan pratique [...] Kassák n'admettait aucun changement politique sans les artistes ni aucun changement artistique sans activités politiques.» József Vadas, «Ma», in *Arion*, Budapest, 1971, n04, p. 23.

7. Voir *L'Activisme hongrois. op. cit.*, pp. 142-143.

Avant même que Budapest ne redevienne le centre des avant-gardes hongroises, un débat était déjà engagé sur la « Poésie Nouvelle » (entendons par là : poésie d'avant-garde), principalement par le biais de deux polémiques importantes : celle de l'automne 1924, déclenchée après la parution d'une série d'anthologies de « Poèmes Nouveaux » publiés par *Ma* à Vienne, et celle de l'été 1925, dans les colonnes de *Népszava* le quotidien officiel du parti socialiste de Hongrie et porte-parole révolutionnaire infatigable. Qu'on ne s'y trompe pas : ces polémiques autour de la Poésie Nouvelle concernaient moins des questions esthétiques ou un étiquetage littéraire qu'une tentative de définir les rapports que l'art et la politique se devaient d'entretenir. Il n'y est donc jamais question de tel ou tel *isme* en particulier, mais de l'avant-garde en général, et du service qu'elle doit rendre ou non, et si oui, dans quelle mesure et jusqu'à quel point, à la politique. Comme en écho à la polémique Béla Kun/Lajos Kassák de 1919, la lutte faisait rage entre deux attitudes bien distinctes quoique se côtoyant sur le plan idéologique et politique : celle d'un assujettissement complet de l'artiste à la révolution, et celle qui n'admettait aucun changement politique sans les artistes ni aucun changement artistique sans portée politique immédiate. En 1925, Kassák, encore à Vienne, dans l'ultime livraison de *Ma*, réaffirme sa position : il fustige les épigones de l'avant-garde dénués de « socio-éthique » et inaptes à une « socio-révolution », tel le groupe théâtral *l'Âne vert*, dirigé par Ödön Palasovszky⁸ ; les « traîtres », tel Sándor Bortnyik, devenu membre de *Nyugat* ; et les vulgaires marxistes téléguidés depuis Moscou, tel Ivàn Hevesy, trois noms que Kassák accole dans le titre de son article polémique⁹.

Entre Paris et Budapest - les passeurs.

Jusqu'en fin 1926, certains Hongrois de la diaspora consécutive à la chute de la République des Conseils (août 1919) demeurent à Paris, où ils assistent (entre autres choses) à la naissance et à l'expansion du groupe surréaliste. Grâce à Gyula Illyés, Tibor Déry ou Andor Németh, le surréalisme est *très tôt* introduit dans la littérature hongroise, davantage il est vrai sous forme théorique (articles de présentation¹⁰) que par le biais de traductions ou de textes propres. Pourtant, aucun de ces Hongrois n'entretient une relation poussée avec l'un ou l'autre membre du groupe surréaliste. De ce point de vue, l'historiographie littéraire hongroise a trop tendance à exagérer l'importance des contacts d'Illyés avec les surréalistes¹¹,

8. Cf. l'article de R. Kocsis dans ce volume.

9. K-k L-s [Kassák Lajos], « Bortnyik Sándor és Hevesy Ivàn vagy az elővezetett zöld számár » [B.S. et H./ ou l'âne vert est avancé], in *Ma*, X, n°3-4, (15 juin 1925), p. 19.

10. Gyula Illyés, « Szürrealizmus », in *Periszkóp*, Arad, 1925. n° 4., pp. 32-33 ; Joseph Ernst, « Surréalisme », in *Ma*, Vienne, 1925. X. n° 3-4, p. 18 ; (Anonyme) « Szurrealizmus, a legujabb irodalmi forradalom » [Surréalisme, la toute nouvelle révolution littéraire], in *Kassai Napló*, 3 juillet 1925, p. 5.

11. Voir cependant dans ce volume les remarques de G. Baal (Introduction) et les extraits de la correspondance Illyés-Tzara.

qui se résument en fait à quelques rencontres avec René Crevel¹² et à de rares entrevues avec le groupe: par exemple, Illyés se trouvait dans le même bar que le clan bretonien le soir de la rédaction du tract *Un cadavre* (oct. 1924). Mais il ne leur parla pas, se contentant de les observer en parfait spectateur extérieur: « Alors quelqu'un leur jeta une poignée de cigarettes opiacées anglaises, un petit paquet de High Life qui ne contenait que dix cigarettes. Ils se ruèrent dessus comme poulets sur le grain; ils semblaient ne voir que ça... »¹³ De fait, lors de son séjour parisien (avril 1924-1925), puis bordelais (premiers mois de 1926) - une fois de plus, l'histoire ne retient que l'épisode parisien, Bordeaux et Cenon ne présentant sans doute pas un caractère assez valorisant - , Illyés ne signera aucun tract surréaliste¹⁴. On sait d'autre part, grâce à un témoignage de Soupault, que Déry, essentiellement germanophone, donc naturellement plus proche de Tzara, ne frayait pas dans le parage du groupe bretonien¹⁵.

Période Dokumentum - l'année du surréalisme conquérant

De décembre 1926 à avril 1927, la Hongrie assiste, impassible, à une activité que l'on pourrait qualifier de surréaliste: l'irruption du surréalisme dans un paysage littéraire et politique aux contours déjà fortement dessinés, avec la fondation de *Dokumentum* - la troisième revue de Lajos Kassák, « considérée comme le grand, sinon l'unique document du surréalisme hongrois¹⁶ » (cinq livraisons au total, de décembre 1926 à mai 1927) ; une esquisse de groupe (autour de cette revue), dont certains des membres (Tibor Déry, Gyula Illyés, József Nádass, Andor Németh, Zoltán Zelkovits) s'exercent à produire (mais d'abord à l'étranger, puis, souvent, hors groupe) des textes surréalistes de tous genres (poésie, prose, théâtre, théorie) ; et même un embryon de mouvement, puisque par la poursuite de diverses activités (conférences, polémiques, attaques, manifestes, manifestations culturelles, etc.), on décèle l'existence d'une action collective concertée

12. Notons tout de même qu'en 1933 Crevel rendra visite à Illyés dans la capitale hongroise - c'est là le seul voyage notable d'un surréaliste français dans la Hongrie de l'entre-deux-guerres, exception faite de Marcel Jean.

13. Gyula Illyés, *Hunok Parizsban*, [Les Huns à Paris], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970, p. 363 - Jamais traduit en français, bien qu'on en parle depuis vingt ans!

Sauf mention spécifique, toutes les citations de cet article sont traduites par moi-même.

14. Plus tard, depuis Budapest, Illyés signera le tract « Misère de la poésie », quand éclatera l'affaire Aragon (« Front rouge » - mars 1932). Mais ce document est signé par plus de cent cinquante personnalités venues des horizons les plus divers. La présence d'Illyés illustre davantage une prise de position politique qu'une empathie particulière pour le surréalisme.

15. Tibor Déry, « *Le Bébé géant* », traduit par Georges Baal, in *Organon* 83, Bron, Éd. université Lyon-2, 1983, p. 277 (« Tibor Déry à Paris, évocation par Philippe Soupault » - propos recueillis par G. Baal).

16. Judit Karafiáth, « La tentation du surréalisme: le cas de la Hongrie », in *Mélusine*, n° XIV, Paris, J'Âge d'Homme, p. 198.

tendant à imposer un bouleversement, une révolution. Il s'agit donc bien là d'un *mouvement* (contrairement aux idées reçues), tout au moins d'une *velléité de mouvement* - très vite frappée d'infortune¹⁷ ?

En guise de digression nécessaire, voici maintenant un portrait en six traits de *Dokumentum* (comme revue et comme groupe).

De retour à Budapest (quitté de 1920 à 1926), Kassák emménagea avec sa femme dans le une pièce-cuisine que louait sa mère, au 16 rue Sziget. C'est dans ces lieux qu'il entreprit la création de *Dokumentum*.. Près de cinquante ans plus tard, Zoltán Zelkovits se souvient encore de l'ameublement de la rédaction de la revue: « Deux lits vieillots, un divan, une table et trois chaises. Une lampe à pétrole pour l'éclairage. Dans la cuisine habitaient un pigeon et la mère de Kassák.¹⁸ » De quoi jalouser le Bureau central de recherches surréalistes, sis dans le luxueux 7^e arrondissement de Paris, au 15 rue de Grenelle¹⁹.

Pour constituer son équipe de collaborateurs, Kassák prit soin, nous l'avons vu, de s'entourer de Déry, Illyés, Nádass et Németh. En dehors de la vieille garde de *Ma*, il parvint à rallier à lui certains des jeunes poètes restés au pays pendant la période d'émigration et présentés dans « l'anthologie pestoise de *Ma* » (György Gero, Károly Kristóf et Imre Pán),²⁰ mais aussi Zoltán Zelkovits, découvert à Vienne quelques temps plus tôt, l'écrivain, dramaturge et poète Milán Füst, le peintre constructiviste Béla Kádár, le critique de film Lajos Gró, le psychologue Béla Székely, la danseuse Magda Forster, et parmi les jeunes compositeurs, Sándor Jemnitz, György Justus, Pál Kadosa, enfin, dans la nouvelle génération d'architectes,

17. « Nous sommes rentrés presque en même temps, Déry, Németh et moi-même. Nous croyions qu'il était possible de donner naissance à un mouvement grâce à une revue: une revue entièrement surréaliste, mais surréaliste même du point de vue social. Je réclamais des actions pareilles à la littérature. Mais il devint très vite évident qu'on ne pouvait atteindre cela avec le surréalisme. D'une part il n'y avait pas de public pour le comprendre, d'autre part il aurait dû véhiculer un message très sérieux. Quand je me rendis de nouveau dans la puszta et que j'y vis les conditions qui y régnaient, je ne pus plus m'empêcher de m'engager socialement. » Gyula Illyés, *Iranytűve/ I/* « À la boussole II », Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, p. 665, cité et traduit par Judit Karafiáth, art. cit., p. 201.

18. Zoltán Zelk, « Egyemberlátta matiné » [Une matinée vue de mes yeux], in *É/et és Iroda/om* « Vie et Littérature », Budapest, 31 janv. 1970, p. 4.

19. Dans son *Second Manifeste du surréalisme*, Breton malmène Naville pour son « inassouvisable goût de la notoriété » et pour sa fortune familiale: le siège de la nouvelle revue de Naville, *La Lulle des classes*, se trouve 15, rue de Grenelle, « dans une propriété de la famille de M. Naville, qui n'est autre que l'ancien hôtel des ducs de La Rochefoucauld ». Mais curieusement, Breton néglige de rappeler qu'à une date récente (1924-1925) ç'avait été aussi l'adresse du « Bureau de recherches surréalistes ».

20. *Ma* fit paraître un certain nombre d'anthologies ou de recueils au cours de sa période viennoise. Voici la liste de celles qui virent le jour en 1924 : *MA 2. /frai ant%giàja* [2^e anthologie poétique de *Ma*] ; *Fiata/ok Könyve* [Le livre des jeunes - fév.] ; *A MA pesti ant%giaja* (fév.) - Notons que ces publications furent l'objet d'attaques véhémentes de la part de *Népszava* ([La voix du peuple] - ou plutôt la voix du parti socialiste de Hongrie).

Pál Forgó et Farkas Molnár. Kassák, d'autre part, continua d'entretenir des relations (réseaux d'information et de collaboration établis pendant la période d'émigration viennoise) avec certains groupes ou personnalités de l'avant-garde européenne. La plupart des collaborateurs étrangers de *Ma* figurent ainsi dans *Dokumentum* 21. Ajoutons que certains des articles parus dans *Dokumentum* sont directement empruntés à diverses revues, comme *Lectevi* (Prague), *ABC* (Suisse) et *Literarische Welt* (Allemagne) ; il en va de même pour les photographies²². Enfin, *Dokumentum* souligne son caractère cosmopolite en publiant une partie de ses poèmes, études et articles en allemand ou en français, et en imprimant sur ses quatrièmes de couverture la liste internationale des revues « représentatives de l'art nouveau »²³. Ce panorama aussi furtif que purement factuel suffit à montrer que, d'une part, *Dokumentum* n'entretient aucun rapport privilégié avec le mouvement surréaliste français, du moins qu'il ne le favorise nullement par rapport à d'autres courants européens de l'avant-garde, et que d'autre part la revue de Kassák s'intéresse aussi bien à l'architecture qu'à l'alimentation du nouveau-né et à la typographie, en passant par la danse, le théâtre, la démographie, la peinture, le septième art, la culture physique, la publicité, la pédagogie sociale, à telle enseigne d'ailleurs que, contrairement au mouvement parisien, la curiosité internationale de *Dokumentum* embrasse tous les domaines d'activité contribuant à l'élaboration du visage matériel et spirituel du socialisme²⁴, comme en témoigne l'appel du premier numéro²⁵.

Kassák pratique une politique éditoriale plus souple que lors de la

21. Les membres du groupe *Das junge Schlesien* [La Jeune Silésie], Prampolini, Le Corbusier, Picasso, Eluard, Reverdy, Walter Benjamin, les compositeurs Georg Antheil et H.H. Stuckenschmidt, l'acteur Eman Freiberget, et, parmi les Hongrois installés durablement à l'étranger, László Moholy-Nagy et Marcel Breuer, qui enseignent alors au Bauhaus, sans oublier Kálmán Danziger (Vienne) et Agoston Erg (Italie).

22. Certaines proviennent par exemple du matériel-réclame de l'exposition d'ameublement et d'architecture modernes *Die Wohnung* (« Habitat »), tenue à Stuttgart en 1926.

23. « Les revues représentatives de l'art nouveau: *Der Sturm*, Berlin; *Noi*, Rome; *Stavba*, Prague; *Dav*, Bratislava; *Het Overzicht*, Antwerpen; *Kunstblatt*, Berlin; *Bauhaus*, Dessau; *Manomètre*, Lyon; *A.B.C.*, Basel; *Das Werk*, Basel; *Zenit*, Zagreb; *Conlimpuranul*, Bucarest; *Integral*, Bucarest; *La Révolution surréaliste*, Paris; *La Vie des lettres*, Paris; *L'Esprit nouveau*, Paris; *De Stijl*, Bruxelles; *Pasmo*, Prague; *Mavo*, Tokyo. »

24. Comme l'indique le sous-titre trilingue de *Dokumenlum* : « Művészeti és társadalmi beszámoló / Berichte über Leben und Kunst / Bilan de la vie sociale et artistique. »

25. Voici l'appel que l'on lit sur la couverture de la première livraison de *Dokumenlum*, dans sa version française, puis allemande (sensiblement meilleure), que je reproduis ici fidèlement: « Nous demandons à tous ceux qui s'intéressent au travail du *Dokumentum*, désireraient en prendre part, de mettre à notre disposition toute nouvelle, statistique ou photographie, caractéristique pour la vie sociale et artistique » ; « Wir ersuchen diejenigen, die am Dokumenlum Interesse nehmen, unsere Arbeit zu fördern, indem sie uns Berichte, statistische Ausweise, Pläne, Fotografien aus dem sozialen und künstlerischen Leben zur Verfügung stellen. »

période viennoise de *Ma*. Il paraît clair qu'il ne souhaite pas dominer à tout prix dans *Dokumentum*. Contrairement à *Ma*, écrit Pál Réz²⁶, *Dokumentum* n'est pas « le porte-parole de l'art et de la position d'esprit d'un seul poète », mais « la vraie revue de poètes aux personnalités divergentes ». Extrait de ses mémoires, l'avis d'Andor Németh ne fait que renforcer cette vision des choses: à la lumière de *Dokumentum*, l'admirateur d'Apollinaire voit dans *Ma* une revue « ennuyeuse et illisible²⁷. » D'où le caractère mêlé de *Dokumentum*, pour ne pas dire bipolaire, avec d'une part le pôle constructiviste de Kassák, et d'autre part le pôle surréaliste de Déry, Illyés, Nádass et Németh.

Malgré tout, *Dokumentum* manquait autant d'ennemis farouches et de défenseurs fanatiques que de lecteurs. Zelkovits raconte à ce sujet qu'un jour, à la demande de Kassák, il longea le grand boulevard (du pont Marguerite à la place Boráros), pénétra dans tous les cafés et bistros qu'il trouva sur sa route, se rendit à chaque table pour tenter de vendre des numéros - mais sans aucun succès. En dépit du faible tirage (cinq cents exemplaires), il reste un grand nombre d'invendus: nul ne veut la revue, ni les communistes, ni les tenants de l'establishment culturel, ni même la jeune génération sensible au modernisme, laquelle se tourne plus volontiers vers *Vj Föld* [«Terre nouvelle»], d'un avant-gardisme plus claironnant²⁸.

Bien des historiens de la littérature situent vers la moitié des années vingt un phénomène général de lassitude des « ismes ». Toujours est-il que la matinée littéraire du 27 mars 1927, tenue par le groupe *Dokumentum* au foyer ouvrier de Ferencváros (quartier populaire de Budapest), se déroula dans une salle absolument vide, exception faite des participants eux-mêmes et de la mère de Zelkovits, que celui-ci, fier d'être lu sur scène pour la première fois, avait cru bon de convier. Kassák ne se découragea pas et prononça son discours introductif devant un parterre désertique, « prenant à partie les ouvriers de la capitale, se demandant où ceux-ci pouvaient bien être à pareille heure, et quel match de football leur importait davantage que la poésie nouvelle²⁹ ». Puis, dans la salle vide, Jolán Simon et deux autres acteurs récitèrent des poésies de Kassák, Déry, Németh, Nádass, Zelk, Goll, Altomare, Lecomte et Eluard, Pál Kadosa interpréta au piano des

26. Pál Réz, « Németh Andor », in */rodalomtörténet* [Histoire de la littérature], Budapest, fév. 1971, p. 321.

27. Andor Németh, *A szélén behajta* [plié en marge], Budapest, Magvetb, 1973, p. 626.

28. Il convient cependant de relativiser ce constat déplorable à la mesure sclérosante des circuits de distribution et au faible degré général de diffusion des revues en Hongrie: Gyula Juhász se plaint de n'avoir trouvé qu'un seul numéro de *Dokumentum* dans toute la ville de Szeged, (Gyalu [Juhász Gyula], « Költői verseny » [Compétition poétique], in *Délmagyarország* «< Hongrie du Sud »), Szeged, 10 juill. 1927). Zelkovits, toujours dans le même article, rappelle qu'en 1924 la quantité de *Nyugat* livrée mensuellement dans la ville de Szatmárnémeti n'excède pas deux exemplaires, et que la même année on ne trouve qu'un unique abonné à *Ma* dans tout le comitat de Szatmár.

29. Zoltán Zelk, *Féktavo/sagon belül*, [À distance de freinage], Budapest. Szépirodalmi K6nyvkiad6, 1973, p. 190.

pièces de Bartok et de lui-même, avant que Németh ne prononce sa conférence sur « La classe ouvrière et l'art nouveau. » Qu'en fut-il des autres matinées organisées par *Dokumentum* ? Combien y en eut-il ? Faute de documents, nous l'ignorons.

Mais il y eut celle du 5 mars 1927, qui aurait dû se tenir à l'Académie de musique, et ne vit pas le jour, suite à une interdiction par les autorités policières. Première rencontre avec la censure, jusque-là discrète. Celle-ci pensait sans doute que les poésies de Kassák et de ses amis pourraient constituer une incitation à la haine contre la classe dirigeante, à « un bouleversement violent de l'ordre juridique de l'état et de la société³⁰ ». L'espace de réception de *Dokumentum* se trouve, dès lors, confiné entre le désintérêt, le mépris et l'interdiction — de fait, le courage, la résolution et l'argent viennent rapidement à manquer.

Quant à la réception des actes et farces dadaïstes et/ou surréalistes du groupe *Dokumentum*, bien innocentes pourtant en comparaison aux scandales parisiens, le moins que l'on puisse dire est qu'ils se heurtent, là aussi, à l'indignation et au mépris publics les plus absolus. À ce sujet, on ne dira jamais assez que le surréalisme parisien doit en partie sa formidable croissance et ses lettres de noblesse à un certain nombre d'opérations commerciales destinées à épater le bourgeois, qui ne refuse pas de l'être, du moins pas autant qu'on le prétend. En revanche, le bourgeois hongrois ne plaisante jamais en matière de dénigrement, ses valeurs sont saintes, pas question de consentir à se laisser épater. Ainsi, lorsque dans l'un de ses articles (in *Dokumentum*, janv. 1927, p. 40) Illyés qualifie le nouvel annuaire des postes budapestoises d'absolu chef-d'œuvre poétique (il étaye ses dires par une analyse littéraire on ne peut plus orthodoxe, avant de conclure qu'il s'agit du meilleur livre de l'année), le poète est immédiatement déclaré « ennemi de la ville³¹ ». Ainsi encore, lorsque le 28 janvier 1927, à l'occasion d'un concert de G. Antheil, l'enfant terrible de la musique américaine d'avant-garde « connu pour ne pas taper sur les touches du piano avec ses doigts seulement, mais aussi avec ses poings et ses coudes », tout le groupe de *Dokumentum* se mit à siffler bruyamment au beau milieu des applaudissements bienséants du public clairsemé, un homme « très bien vêtu » accusa les trublions de « compromettre la capitale hongroise³² ». Quant à l'expédition suivante, qui vise à troubler le succès d'une représentation théâtrale « jugée indigne », nos héros doivent y renoncer par... manque d'effectifs³³. Contrairement aux surréalistes français, eux-

30.« Simon Jolán, a Dokumentum művészcsoport elbadóestjének rendezbje... » [S. J., le metteur en scène de la soirée du groupe artistique de Dokumentum], in *Népszava*, Budapest, 4 mars 1927, p. 7.

31. László Gara, *Az ismeretlen Illyés* [Illyés, cet inconnu], Washington, Occidental Press, 1965, p. 52 - Cet ouvrage, jusqu'à une date récente, faisait partie du « catalogue fermé » (interdit de consultation) des bibliothèques hongroises.

32. J.S. [Jemnitz Sándor], « Antheil George », in *Népszava*, 30 janv. 1927, p. 8 ; et Zoltán Zelk, *Tegnap* [Hier], Budapest, Magvetb, 1966, pp. 162-164.

33. László Gara, *op. cit.*, p. 53 - Gara, malheureusement, ne cite pas le titre de la représentation en question.

mêmes très animés par une conscience de cohésion et de nombre, ils sont bien loin de pouvoir déclarer: « Monsieur, nous vous avertissons une fois pour toutes que si vous vous permettez d'écrire le mot « surréalisme », spontanément et sans nous en avertir, nous serons un peu plus de quinze à vous corriger avec cruauté. Tenez-vous le pour dit ! »³⁴ (D'ailleurs une intimidation de cet acabit aurait, à Budapest, entraîné des suites judiciaires.)

Il va de soi que l'irruption du surréalisme va relancer, à partir de 1926, le débat de la Poésie Nouvelle, sans se donner la peine de nommer les *ismes* dont il traite - ainsi le mot *surréalisme* n'y est presque jamais prononcé. Néanmoins, plus que d'un débat d'ailleurs bien restreint (nonobstant la polémique des *Oiseaux du sablier*, on ne trouve qu'une moisson famélique d'articles, un peu comme si la question, tenue pour résolue, n'avait plus à être débattue), nous devons cette fois parler de guerre de positions. Nul ne transige plus d'un pouce. Dans *100 %*, revue marxiste, Aladàr Tamàs déterre la vieille hache de guerre communiste contre Kassàk. Selon lui, *Dokumentum* « revêt un caractère tristement petit-bourgeois », la revue « ne comprend que dans ses extrêmes les problèmes d'aujourd'hui », « elle ne déchaîne les tempêtes que dans les verres d'eau des tables des cafés »³⁵. Plus à droite, un mépris identique (bien que puisant sa source à des eaux contraires) : le radical-bourgeois László Rubin, rédacteur de la revue *Làthatàr* [« Horizon »] dit n'avoir trouvé dans *Dokumentum* qu'un « embrouillamini de formes, une course aux curiosités »³⁶. Komlós, en passe de rejoindre *Nyugat*, tente de discréditer les membres du groupe *Dokumentum* en ces termes: « Moi je crois que la volonté de faire à tout prix du nouveau découle en petite partie d'un besoin intime, mais en grande partie de cette conviction de principe que sans cesse, à chaque nouvelle année il faut un art nouveau »³⁷. Quant à Dezső Szabó, rallié depuis peu à une idéologie de droite, il qualifie les œuvres littéraires parues dans *Dokumentum* « d'afféteries stériles »³⁸.

Nous voyons ainsi qu'en 1926 les détracteurs de cette nouvelle orientation surréaliste se serviront grossièrement des mêmes armes et de la même panoplie idéologique que lors des attaques précédentes, mais avec un entraînement et une résolution décuplés. Dans de telles conditions, on comprendra que c'est avec la même résolution que Lajos Kassàk, Tibor Déry, Gyula Illyés et Andor Németh vont tout d'abord défendre leur idée de la poésie nouvelle. D'où le caractère agressif, parfois dogmatique, mais

34. « À Monsieur Pierre Morhange... » (paru dans le *Journal littéraire* du 18 oct. 1924, et signé par Eluard, Aragon, Breton, Vitrac, « etc. »), in *Tracts surréalistes et déclarations collectives, op. cit.*, t. 1, p. 26.

35. Aladàr Tamàs, « Új valóság, régi irodalom » [Nouvelle réalité, vieille littérature], in *100%*, janv. 1927, p. 3.

36. László Rubin, « Új folyóiratok, régi hangok » [Nouvelles revues, vieilles voix], in *A Làthatàr*, [Horizon] fév. 1927, pp. 1-2.

37. Aladàr Komlós, « Új folyóiratok, régi hangok » [Nouvelles revues, vieilles voix] in *A Làthatàr*, [Horizon] fév. 1927, pp. 35.

38. R.M. [Rónay Mária], « Költők a költőkről - Négy szem kbzt Szabó Dezsővel » [Poètes sur les poètes - En tête à tête avec Sz.D.], in *Litera/ura*, 1927, II., p. 393.

toujours héroïquement décidé des textes qui vont suivre.

Attila József et Illyés en 1927: des désirs et des regrets.

Pour achever notre parcours autour de *Dokumentum*, abordons encore le cas d'Attila József. Pendant son séjour parisien (oct. 1926/juil. 1927), le jeune poète adhère à l'UAC. (Union-Anarchiste-Communiste), entre en étroite relation avec la section des travailleurs hongrois du PCP., et s'inscrit aussi en Sorbonne³⁹. On sait que le surréalisme ne lui reste pas inconnu. Il lui arrive même de le pratiquer, témoin le poème qu'il fit parvenir à Jolàn, sa sœur, au recto d'une lettre en date du 5 mars 1927⁴⁰,

*Petite Jeanette,
Floraison de cieux !
Je vous recherche toujours dans mon désir et dans
mon lit qui est encombré par M. Takács!
Toi mon matin le plus beau!
Eaufraîche, oiseau, miroir des aveugles!
Numéro de téléphone inoubliable!
Chameau d'or dans ma vie comme le Sahara
Des scarabées traversent mon cœur quand je ne
peux pas tenir tes mains!
Ô toi trois espoirs de ceux qui râlent!
Qui es-tu toi qui me remplis?
Qui es-tu toi qui ne me connais pas?
Je voudrais te donner quatre verres de mon vin de mon
eau de mon lait de mon sang!
Le Saturne doit planer au-dessus de ta tête toujours
toujours avec mes yeux qui te regardent
Il faudrait incendier Paris que l'on puisse te voir
en clarté divine!
Ô libation de rosées!
Toi ma portion la plus belle de pommes frites! -
Est-ce que vous savez déjà ce que veut indiquer le
mot: gentil? - Ehhez azt fűzöm, hogya kicsi tényleg*

39. Les registres de la Sorbonne nous indiquent qu'Attila József s'était inscrit au cours de Gustave Cohen sur la Chanson de Geste, à celui de F. Brunot sur la langue française et le mouvement des idées au XVIIIe siècle, et que dans la mesure improbable de son assiduité, il put bénéficier de l'enseignement du lexicographe E. Huguet (à propos de la langue française du XVIe siècle), de celui de F. Strowski sur *Manon Lescaut*, enfin des conférences d'E. Estève à propos des parnassiens, du *Père Coriot*, de Ronsard, de *Ruy Blas* et des fables de La Fontaine. Cf. Miklós Szabolcsi, *Érik a fény, József Attila élete és pályája 1923-1927* [La lumière mûrit. La vie et la carrière de J.A....], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, p. 608.

40. *József Attila válogatott levelezése*, [Correspondance choisie de A.J.], sous la direction d'Erzsébet Fehér, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976, pp. 139-141 - Le poème ci-après est retranscrit tel quel.

<i>Payen [sic]</i>	<i>nem tudta, hogya gentil, ndnemben</i>
<i>Votre payen</i>	<i>gentile és nem gentille (csinos,</i> <i>kedves)</i>
<i>ma petite</i>	<i>pogdnyt jelent ! /ch kann schon selbst</i>
<i>Je suis votre payen</i>	<i>die Franzosen verbessern !</i>
	<i>Szervusz A 41</i>

Enfin un poème surréaliste? Si l'on veut - mais à ce détail près que tout le long de la page manuscrite s'étale, en bordure droite, une large accolade à la pointe de laquelle on peut lire un mot que les rares commentateurs de cette perle rare, curieusement, passent à l'as⁴² : *connerie*.

Ce qualificatif, dont József taxe son poème comme pour se disculper d'avance, fait figure d'emblème. Car s'il est vrai que les «écrivains hongrois ne parvenaient que rarement et à titre exceptionnel à cet état de grâce où, se délestant du poids de la réalité, ils *pouvaient* se plonger dans l'extase du rêve⁴³ » et, plus largement, du surréalisme, ne manquons pas d'ajouter: ils se l'interdisaient eux-mêmes. Depuis l'aventure de *Dokumentum*, le surréalisme a gardé sa réputation « d'isme » incompatible avec le communisme, et, plus largement, avec le sens commun. Toujours dans la même lettre, Attila József explique qu'il n'accorde aucune confiance à *Dokumentum*, en raison de l'intempestive irruption du surréalisme dans une avant-garde que József voudrait révolutionnaire et pure, non troublée de subjectivisme ou d'instinct. De fait, il en vient à traiter Kassák de « renégat du mouvement ouvrier ». Oui, avouer en être passé par le surréalisme a quelque chose de dévalorisant, de honteux: le même Kassák, à quelques années d'intervalle, corrige les images trop libres de ses *Poèmes Chiffrés*⁴⁴.

41. «J'ajoute que vraiment, la petite ignorait qu'au féminin, «gentile» et non «gentille» (mignonne, gentille) signifie païen! Je peux déjà améliorer les français eux-mêmes! Salut, A. »

42. « [...] un poème dans toute sa splendeur! Une création certes non homogène, mais à laquelle, selon moi, il ne manque que les dernières retouches. On sent l'influence des surréalistes, il [József Attila] emploie les mêmes associations qu'eux, les même images époustouflantes, la même technique d'énumération, et il met à profit l'une de leurs principales inventions: l'écriture automatique [...] en dépit de quelques fautes, c'est une expérience digne d'intérêt, l'expérience d'un emprunt et d'une appropriation de la technique et de la vision surréalistes. » János Parancs, «József Attila ismeretlen verse », « Un poème inconnu de J.A. », in *Kortárs* «< Contemporain », 1970/ 3, p. 483 - De même que János Parancs, Imre Bori s'exalte mais néglige de commenter le mot «connerie». Voir Imre Bori, *A szürrealizmus ideje - a magyar szürrealizmus irodalma*, [Le temps du surréalisme - la littérature surréaliste hongroise], Újvidék, Symposium, 1970, p. 100.

43. Miklós Béládi, « Le surréalisme hongrois », in *L'Activisme hongrois, op. cit.*, p. 260.

44. Voici le début du Poème chiffré n070 tel qu'il se trouve dans la livraison de janvier de *Dokumentum*, à la page 33 : « La fleur a des défenses d'éléphant le nuage une barbiche de chèvre verte... » Mais en 1931, année de la parution de son recueil *35 poèmes*, Kassák modifie les images. Le vers devient « La fleur a une ombre et les nuages une couronne d'or. » Les quelques rares images « surréalistes » contenues dans les *Poèmes chiffrés*

Autour de la même époque, Illyés détruit l'immense majorité de ses productions surréalistes des années 1924-25 (et de son vivant, il ne fit jamais réimprimer ses poèmes avant-gardistes parus dans diverses revues, lors de son séjour français 45.)

Reste, bien entendu, le désir. Le désir qu'assouvit József en rédigeant un poème (mais en langue étrangère, seulement à sa sœur), un poème de la trempe de ceux qui lui permettent paradoxalement de taxer Kassák de renégat; le désir que József frappe, à peine assouvi non sans dérision, d'un discrédit catégorique (c'est de la connerie) - un peu comme si les jaillissements du moi et/ou de l'inconscient se heurtaient, à peine nés, au plafond bas du sur-moi; le désir violent et auto-destructeur d'Illyés, cherchant à corps perdu l'inspiration surréaliste, et détruisant ensuite son travail de création. Un peu comme si de la période *Dokumentum* à la période *post-Dokumentum*, nous assistions à la mise en conflit d'un désir (former un mouvement surréaliste, comme le dit Illyés) et d'une réalité (manque de lectorat, inadéquation du modèle surréaliste au contexte spécifique de la Hongrie), conflit dont la résolution consiste en un ralliement à des modèles plus adaptés aux circonstances. Bref, un peu comme si cette dualité représentait le passage d'un modèle *adéquat* (tourné vers le système-source) à un modèle *acceptable* (tourné vers le système-cible), ou, si l'on préfère, le théâtre de la rencontre « d'un appel social et d'une réponse littéraire⁴⁶ ».

Ainsi, le désir de József ou d'Illyés ne doit pas être interprété en termes de frustration. Il dénote au contraire un comportement on ne peut plus sain: savoir adapter ses désirs aux circonstances pour mieux atteindre ses buts; savoir pratiquer la littérature de telle sorte qu'elle ne reste pas un tracé noir inanimé sur de simples feuilles de papier:

Il s'avéra rapidement que la revue [Dokumentum] ne pouvait trouver le même public que A Tett et Ma. Non seulement le groupe des écrivains avait émigré et s'était dispersé aux quatre coins du monde, mais celui des lecteurs aussi. Après six mois, l'équipe de rédaction de la revue comprit que, depuis 1919, la situation avait radicalement changé en Hongrie, qu'on y avait détruit les anciennes possibilités, et que le combat devait se poursuivre sur d'autres terrains, avec d'autres

subissent le même sort. Les éditions ultérieures reprennent les versions de 1931.

45. József Izsák, *Illyés Gyula*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, p. 35 - pour faire un saut en avant dans le temps, cette production avant-gardiste ne figure toujours pas dans la toute récente édition de ses *Poésies* soi-disant *complètes* [Voir: Gyula Illyés, *Gsszegyűjtött versei*, [Poèmes réunis] Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 3 vol.) ; les rares déclarations d'Illyés relatives à une obédience surréaliste ressemblent plutôt à des réquisitoires dont l'argumentation principale s'articule autour du thème «.erreur pardonnable de jeunesse » ; pour Tibor Déry, la première édition du *Bébé géant*, composé en 1926, date de 1967, la première réédition du *Barbier à tête de verre* (1927), de 1970.

46. Paul Bénichou, «Réflexions sur la critique littéraire», in *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, édités par Marc Fumaroli, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 6.

Période post-Dokumentum : critiques et dislocation.

De mai 1927 à 1929, les critiques se multiplient à l'encontre des avant-gardes et du surréalisme en particulier. Contrairement à *A Tett* ou à *Ma 48*, tour à tour frappés d'interdiction, *Dokumentum* cesse de paraître à la suite de la perte totale de son lectorat et aussi de crédibilité. Devant l'échec de la revue (entendons: de l'introduction du surréalisme en Hongrie), se produit une dislocation des membres du groupe *Dokumentum*, qui en viennent à se rallier à d'autres étendards, certains tournant même résolument le dos au surréalisme, comme Illyés ou Zelkovits - ce dernier ne tardera pas à changer son nom en Zelk et deviendra, à l'époque stalinienne, l'un des chantres et poètes officiels du gouvernement communiste. Cette dislocation et ces ralliements nouveaux sonnent, pour un temps, le glas de l'avant-garde en Hongrie, et, *a fortiori*, celui du surréalisme⁴⁹. A tel point d'ailleurs qu'on peut raisonnablement se demander si ce n'est pas le surréalisme qui a précipité la mort de l'avant-garde hongroise.

Quelques remarques sur ce processus de dislocation, et sur ses acteurs-phares.

On a souvent noté la duplicité du surréalisme tel que le pratique le groupe *Dokumentum* : alors que les jeunes collaborateurs de Kassák développent des thèses d'un subjectivisme extrême, la revue observe avec beaucoup d'attention les évolutions et les développements scientifiques, techniques, sociaux et artistiques du monde réel, dans la voie d'une collaboration avec la masse ouvrière. Ainsi devra-t-on constater que, dès son apparition, *Dokumentum* recèle toutes les tendances qui le mènent peu après à un abandon du culte de l'instinct et de l'inconscient, et à un retour (ou une évolution ?) vers le réalisme.

Kassák n'avait pas attendu son retour de l'émigration pour opérer ce tournant vers le réalisme. Dès 1925, en accord avec son analyse de la situation historique et suivant ses propres penchants, il avait réglé son compte au dadaïsme et au surréalisme pour ne plus accepter et soutenir que les efforts de l'activisme pour édifier un ordre objectif rangé au poil près. Témoin *Le Livre de la pureté*, paru en 1926, dans lequel Kassák tend à un purisme moderne, par une synthèse de tous les « ismes » dont il a pu subir l'influence. On a donc dit avec raison que, de retour d'émigration, c'est

47. Lajos Kassák, *Az izmusok története* [L'histoire des ismes], Budapest, Magvet6, 1972, p. 290.

48 Il s'agit ici de la période hongroise de *Ma* (nov. 1916 / juil. 1919), avant l'émigration viennoise.

49. Cf. Gyorgy Tverdota, « La première mort de l'avant-garde hongroise », in *Les Avant-Gardes nationales et internationales*, actes du colloque international de Budapest (1989), Budapest, Argumentum, 1992, pp. 73-80. Il va sans dire que l'expression « mort de l'avant-garde », désormais courante dans la critique hongroise, ne doit pas être prise au pied de la lettre. Il s'agit davantage d'une manière de dire peu nuancée pour un phénomène qui l'est évidemment davantage.

involontairement que Kassàk se retrouve à la tête d'un embryon de mouvement surréaliste, en prenant Illyés, Déry et Németh pour premiers collaborateurs⁵⁰. Lorsque ensuite éclatent les débats sur le poème nouveau, Kassàk tente l'acrobatie complexe d'adopter une position qui lui permette de ne pas désavouer ses coéquipiers, tout en ne liant jamais parti avec le surréalisme. S'il concède en effet que le « nouveau poète » peut opérer un dépassement des domaines sclérosants de la logique, il ajoute aussitôt que l'artiste doit avoir une vision rationnelle du monde: le poète « façonne des phrases selon ses sentiments, souvent même des mots indépendants de tout sens », mais il n'empêche que « les mots et les phrases ont un sens dans la poésie nouvelle⁵¹ ». En dépit de quelques rares images que d'aucuns pourraient qualifier de surréalistes,⁵² nous retrouvons partout ce sens, comme par exemple au sein du poème chiffré n° 74, paru en février 1927 dans *Dokumentum*, lequel s'adresse directement à la jeunesse ouvrière et s'articule sur la volonté évidente de transmettre un message, une leçon à suivre, bref fait preuve d'un didactisme qui n'a plus rien de commun avec le surréalisme⁵³.

Les thèses surréalistes développées dans les articles théoriques de *Dokumentum* trouvent leur démenti le plus efficace dans les poèmes et proses de cette même revue. Ainsi qu'István Vas en fait la remarque spirituelle⁵⁴, Déry, Illyés et Németh ne cessent de violer les règles qu'eux-mêmes se sont et ont fixées. En quelque sorte, ils écrivent du surréalisme, mais à contre-courant de leur esthétique profonde⁵⁵. Un rien d'amertume dans la voix, Illyés nous raconte par exemple ses essais infructueux en matière d'écriture automatique, lorsqu'il se trouve encore à Paris:

En vain je réunissais toutes mes forces, je n'atteignais pas le but recherché [...] J'étais incapable de libérer mes phrases des lourds sacs de sable de la ratio, je volais en rase-mottes, à deux doigts du plancher des vaches. Parfois des minutes ou des nuits fiévreuses me laissaient croire au succès, parfois j'étais sûr d'avoir pris de l'élan, ma plume courrait d'elle-même, laissant des phrases telles que « lune: cadenas céleste », ou « le puits, ce cyclope, fixe le soleil ». Mais au réveil, je

50. V. Ferenc Csaplár, *Kassàk kbrei*, [Les cercles de Kassàk], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987, p. 110.

51. Lajos Kassàk, « Az új versrôl » [Sur la poésie nouvelle], in *Korunk* «< Notre époque »), mars 1927, pp. 209-210.

52. Voir ci-dessus note 44.

53. «Voici venir l'éveil des adolescents celui des adolescents qui nagent dans un lac / immobile et ne se souviennent encore de rien de bon / que leur dirai-je pour qu'ils soient dignes de remplir les lois / sociales / dans ma jeunesse je m'étais choisi une amante en rôtis / en eau-de-vie je dépensais mon salaire de la semaine / ce serait de la folie si vous faisiez de même.... »

54. István Vas, *Nehéz Szerelem*, [Amours difficiles], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, p. 18.

55. Sauf peut-être Andor Németh, avec *Eurydice útja az alvilàg Jelé*. [La route d'Eurydice aux enfers] , un texte automatique paru in *Dokumentum*, février 1927, p. 15.

*laisssais tomber la feuille de mes mains, déçu et amer. Tout revêtait un sens douloureux, surtout la lune et le puits. Mon esprit semblait reclus dans un cachot, chaque fois que j'étais sur le point de m'élever, les bergers primitifs me saisissaient à la cheville pour me ramener sur terre*⁵⁶.

Dans ces conditions, l'abandon du surréalisme, de sa pratique d'écriture pour ainsi dire « contre-nature », ne devra pas étonner.

Pour en rester à Illyés, dont le cas est déjà connu⁵⁷, nous ajouterons que ce personnage d'envergure fut sans doute incité à un dépassement du surréalisme par la rupture Breton-Aragon. Pour le Hongrois, la parution du *Paysan de Paris* et l'adhésion de son auteur au parti communiste français, comme il s'en explique dans un article de *Dokumentum* ⁵⁸, fournissaient autant de raisons de prendre position en faveur d'un nécessaire retour au réalisme⁵⁹... et de s'éloigner d'autant de la voie bretonienne. Pour ne pas sous-estimer le poids de cette prise de position, ajoutons qu'elle influença le jeune poète István Vas, lequel se déclarait jusque-là surréaliste, dans sa décision de renoncer à son tour au culte de l'inconscient⁶⁰. Quant aux autres, les Németh et les Nádass, ils suivirent la même voie⁶¹.

Bien entendu, la critique ne tarda pas à remarquer qu'un processus de dislocation venait de s'opérer dans les rangs du groupe *Dokumentum*. En juin 1928, Aladár Komlós, le détracteur le plus pénétrant et le plus assidu du surréalisme hongrois (côté communiste)⁶², résume ainsi la situation:

56. Gyula Illyés, *Hunok Párizsban*, [Les Huns à Paris], *op. cit.*, p. 130.

57. Cf. Judit Karafiáth, art. cit., pp. 201 et suivantes.

58. « Première pensée, donc, en coupant les pages de son livre fraîchement paru [...] : comment cette main qui n'a l'habitude que de détruire va-t-elle bâtir pierre à pierre son édifice, sur quel ton va-t-elle prendre la parole, cette bouche qui n'a su des années durant qu'opposer véto sur véto, hurler jusqu'à l'égosillement, railler haineusement, sans jamais s'effaroucher de la perspective des armes ou de la guillotine? » Gyula Illyés, « Aragon: *Le Paysan de Paris* », in *Dokumentum*, Budapest, février 1927, p. 34.

59. Même s'il est vrai qu'à cette date, le PC (et plus particulièrement le PCF) n'a pas encore choisi le réalisme socialiste en matière esthétique, option qui ne se fera qu'au début des années trente.

60. István Vas, *op. cit.*, pp. 14-22.

61. Dans *Népszava* du 9 février 1927, p. 8, Németh publie son poème « Le poète ». et inaugure par là un retour à la logique et au réel de la classe ouvrière. Inutile de préciser qu'une publication dans le quotidien socialiste (mais acquis au communisme et aux principes littéraires du proletkult) signifie un abandon radical des pratiques et des thèses du surréalisme. Quant à Nádass, il travaille à un roman réaliste et d'obédience kassákienne dès les premières livraisons de *Dokumentum*. Cf. « Új magyar regényfró » [Nouveau romancier hongrois], in *Literatúra*, Budapest, juin 1928, p. 184.

62. Après avoir traversé plusieurs phases (abandon du culte du beau pour le beau - 1920 -, ralliement à l'avant-garde en général, et à Kassák en particulier, brouille avec Kassák - fin 1925), Komlós conclut, dès les premiers mois de 1926, que le devoir de la littérature est la description et l'analyse de la réalité. Avant même la fondation de *Dokumentum*, il critique et condamne donc le surréalisme: « Dans son désordre absolu », déclare-t-il, « la poésie surréaliste est une construction au moins aussi fautive et frileuse

*Je considère que leur mouvement correspond à l'ultime vague de l'art subjectif, qui débuta avec l'impressionnisme, et qui voyait dans l'arbitraire individuel le seul critère de la réalité. Tous les signes convergent pour établir que cette vision des choses arrive à épuisement, ce que les avant-gardistes eux-mêmes sentent bien. Tout au moins, et constate qu'ils transigent toujours davantage sur leurs principes, et qu'abandonnant le front qu'ils se faisaient fort d'occuper, ils battent en retraite désordonnée pour rejoindre la voie royale, ou plutôt la ligne d'évolution naturelle de la littérature.*⁶³

Il n'est pas jusqu'à Kassák lui-même qui n'ait, quatre mois plus tôt, établi le même diagnostic, enfourchant son cheval de bataille anti-surréaliste, au nom du socialisme et dans la perspective d'une action humaine consciente, réfléchie - ainsi la nouvelle génération devait cesser de s'engager aux côtés de telle ou telle tendance de l'avant-garde, au risque de n'écrire que des «réquisitoires d'écoles», des «gesticulations dilettantes», des «crâneries», car le temps était venu d'opérer «une synthèse complète de tous les résultats obtenus jusqu'ici» :

*Tel qu'il nous est donné avec toutes ses lois matérielles, il faut accepter le monde comme matière à modeler. La fantaisie n'est pas faite pour inventer de nouvelles réalités, mais pour agencer la matière qui nous entoure, et lui donner une nouvelle physionomie sur le plan de l'art. Hier encore il était juste de fantasmer sur une réalité supérieure à la réalité, aux monstrueuses réalités qui nous entouraient, mais aujourd'hui (sans entendre par là que la moindre chose soit rentrée dans l'ordre), nous n'avons besoin que de fantaisie organisatrice. Car nous ne voulons pas fuir ce monde, mais le rendre meilleur et plus supportable pour nous*⁶⁴

La série d'attaques lancées contre les membres du groupe *Dokumentum* ne restera pas sans effet. Rejetés de toute part, en quête d'une place à

qu'une poésie classicisante outrageusement ordonnée; car si la vraie vie de l'âme ne répond pas à un ordre strictement géométrique, elle n'est pas non plus strictement chaotique; car dans cette vie-là et quoi qu'on en pense, il y a une force qui ordonne. Dans l'intérêt de la vie, la poésie surréaliste a cru bon de tuer l'esprit - sans se rendre compte qu'elle passait ainsi sous silence une des fonctions même de la vie. » Komlós, radicalement hostile à une prééminence surréaliste de l'irrationnel, conclut en prenant fait et cause pour une «réhabilitation de l'esprit», sans négliger d'annoncer qu'un artiste prétendant vouloir changer le monde - tel un surréaliste - , «ne saurait y parvenir en établissant que le monde est obscur et incompréhensible, et en renonçant au devoir de comprendre et de faire prendre conscience ». V. Aladár Komlós, *Az irodalom hukása*, [La ruine de la littérature], in *Korunk*, nov. 1926, p.619.

63.« Kritikusok és költők. Beszélgetés Komlós Aladárral ». [Critiques et poètes. Conversation avec K. A.], in *Literatura*, Budapest, juin 1928, p. 184.

64. Lajos Kassák, « Néhány megjegyzés az új líra fejlődéséhez » [Quelques remarques sur l'évolution de la nouvelle poésie], in *Szabadunk* [Notre siècle], mars 1928, pp. 191-195.

occuper, d'un rôle à jouer, Kassák, Illyés, Zelkovits et Németh vont abandonner peu à peu l'idée d'une poésie nouvelle que fonderait un culte de l'inconscient, ou tout au moins un refus de se soumettre au carcan du seul réel et de la seule logique. Dans les premiers mois consécutifs au retour d'émigration, si les membres de *Dokumentum* se montrent en effet optimistes quant aux relations du surréalisme et de la classe ouvrière, si Andor Németh soutient encore que les techniques surréalistes reflètent fidèlement la vision du monde de la classe ouvrière, ainsi que sa ferme intention de refaçonner la réalité⁶⁵, l'insuccès de la revue et de son implantation ont tôt fait d'ébranler cet optimisme somme toute naïf dans le contexte hongrois. Après cet abandon et face à la constitution d'un front commun *anti-Dokumentum*, seul Déry se lance à corps perdu dans la défense des thèses surréalistes, en cavalier seul.

À l'occasion d'un débat tenu le 18 avril 1928 devant un public nombreux, Déry eut tout le loisir d'exprimer ses vues précédemment exposées dans *Dokumentum* et dans *Korunk*, et de se mesurer de vive voix avec Komlós⁶⁶. Mais depuis la cessation de *Dokumentum*, les avis avaient divergé entre les membres de l'ex-groupe: durant le débat, Kassák et Nádass prirent la parole pour s'inscrire en faux contre les idées de Déry, ainsi résumées dans le compte rendu de *Pesti Napló* [Journal de Pest] : « Ce n'est pas avec la raison, mais avec des moyens poétiques propres que la poésie veut agir sur les passions et les instincts⁶⁷. »

Désormais, il n'est pas jusqu'à la critique qui ne trace une ligne de démarcation rigoureuse entre Kassák et Déry, D'après Gábor Gaál, Kassák, « après les si belles années de sa révolte », arrive maintenant à « un état de sérénité » qui lui permet une analyse et une vision juste « du sens, du destin et du contenu de l'époque actuelle », « de ses impératifs et de ses devoirs », en revanche l'art « expérimental » de Déry témoigne encore et toujours d'une instabilité malséante⁶⁸. Imre Nyigri, d'obédience marxiste, renonce à toute pondération critique pour émettre son jugement relatif au recueil de Déry, *Ils chantent et ils meurent*, paru quelques mois après la polémique des *Oiseaux du sablier*. Il qualifie l'ensemble des productions d'avant-garde de « finasserie inconsistante », de « négoce à ciel ouvert avec des mots, des théories et des absurdités fanatiques », de « comédie », avant de déclarer:

Bon, Lajos Kassák, le maître incontesté des tentatives littéraires les plus modernes, a lui-même abandonné ces phases rudimentaires de l'évolution pendant lesquelles il jonglait encore avec des lambeaux de sens dans des poèmes numérotés, Tibor Déry a passé assez rapidement

65. Andor Németh, « Új folyóiratok, régi hangok », in *A Látfalár*, fév. 1927, p. 35.

66. « Legyen-e értelmű a verseknek vagy ne ? » [Les poèmes doivent-ils avoir du sens?], in *Pesti Napló*, 19 avril 1928, p. 8.

67. *Ibid.*

68. Gábor Gaál, « Az új magyar líra arcvonaláról », [Le profil de la nouvelle poésie hongroise], in: *Korunk*, juin 1928, pp. 476-477.

de Nyugat au groupe de Ma. Permettez-nous de remarquer qu'à présent, c'est à la vitesse de la tortue qu'il s'efforce de revenir vers l'intelligibilité⁶⁹.

Kassák lui-même avait profité de la parution de *Ils chantent et ils meurent* pour régler les divers conflits responsables de l'éclatement de *Dokumentum*⁷⁰. Déry y est qualifié d'écrivain « attardé » et « engoncé » dans une « phase d'évolution antérieure », et se voit accusé de « se complaire dans des bizarreries de la pensée et de l'expression », de « céder à un esprit d'aventurier », et de « s'enivrer des résultats de l'instant ». Kassák avait clos sa critique meurtrière sur une note optimiste, ou plutôt une sommation: le classicisme des plus récents poèmes de Déry, leur « simplicité », leur « pureté », leur « objectivité architectonique » laissent présager un abaissement de l'auteur, que le journaliste Pál Szegi se plaît lui aussi à souligner: « les poèmes de Déry contiennent un noyau humain [...], il n'a pas pu extirper de lui cette couche de réel qu'il a coutume de nier dans ses théories relatives à la Poésie Nouvelle⁷¹. » Au même moment, Illyés, qui voit dans le chemin parcouru par sa propre génération après la guerre et la révolution - aventure surréaliste incluse -, l'expression « d'un socialisme individuel intrinsèquement contradictoire et disparate », n'hésite plus à tirer à boulets blancs sur les quelques « attardés » qui « se complaisent » encore à produire des textes d'avant-garde⁷². De même pour Nádass lequel déclare que « l'époque des *ismes* est révolue », et que l'art, « après sa quête difficile d'une voie », doit s'appuyer désormais sur « des valeurs bien assises »⁷³.

Pris entre les feux de la critique et des membres de l'ex-groupe de *Dokumentum*, Déry, loin de poser les armes, tente alors une nouvelle expérience plus suggestive encore que les précédentes, et dont le but consiste à montrer le lien capable d'unir surréalisme et lutte sociale (de la classe ouvrière, cela s'entend) : *Réveillez-Vous!* Mais rien n'y fait. Au moment où paraît *Réveillez-Vous!* (qualifié par certains de « petit roman », par d'autres de « nouvelle » ou de « poème en prose », par d'autres encore « de récit initiatique » ou même « d'évangile »), les anciens compagnons de Déry multiplient les déclarations hostiles. Tel Nádass qui tient, une fois encore, à réaffirmer ses thèses anti-surréalistes :

69. Imre Nyigri, « Déry Tibor: Énekelnek és meghalnak » [D.T. : Ils chantent et ils meurent], in: *Népszava*, 17 juin 1928, p. 14.

70. Lajos Kassák, « Néhány megjegyzés az új líra fejlődéséhez » [Quelques remarques sur l'évolution de la nouvelle poésie], in *Szabadunk* [Notre siècle], mars 1928, pp. 191-195.

71. Pál Szegi, « Énekelnek és meghalnak » [Ils chantent et meurent], in *Nyugat*, 1928, II., pp. 135-137.

72. Gyula Illyés, « Fenyb László : Fojtott virágzás », [Fleuraison étranglée] in *Együtt*, [Ensemble] avril 1928, p. 8.

73. József Nádass, « Mérieg az 1928. év ígéreiteiről » [Bilan des promesses de l'année 1928], in *Korunk*, fév. 1929, p. 159.

Certes tu as raison, réveillez-vous! Mais pourquoi ne donnes-tu pas du pur éveil à la place du rêve mensonger, et qui plus est hallucinatoire? Pourquoi ne donnes-tu pas une vraie loi à la place de la loi mensongère? On ne peut remplacer la vraie loi par un manque de loi, ni se contenter de détruire l'ancienne loi infâme. Il faut détruire et construire. La seule destruction ne suffit pas. Tu as raison de nier la réalité, celle d'aujourd'hui... Mais alors instaures-en une autre à la place. Il faut une loi pour la vie, et une réalité pour le monde! [...] Tibor Déry ne nous donne pas de nouvelle réalité. Au lieu de transformer la réalité, il prend la fuite. Il se réfugie dans le fantastique, dans le merveilleux, et de sa langue haute en couleur, de son impressionnante fantaisie, bâtit un monde inconnu. Mais celui qui combat le monde actuel, celui-là doit changer ce monde-là, et pas un autre. [...] Et le devoir d'Anis ne consiste pas à conduire le peuple hors des villages et des villes, à guider les pauvres sur des voies célestes, mais à parvenir à ses fins ici même, sur cette terre, et à changer la patrie⁷⁴.

1930/1945: dans le tunnel.

Au-delà de 1930, et jusqu'en 1945, on ne rencontre plus que des auteurs disséminés, en absence de groupe, sans aucun lien concret avec le surréalisme français ou même international, et dont l'écriture, sporadiquement empreinte de surréalisme, semble avant tout influencée par le groupe Kassák et par l'application spécifiquement hongroise du surréalisme entre 1925 et 1929. Cette période pose d'importants problèmes méthodologiques: la multiplicité des expressions empêche d'établir un modèle plus ou moins net comme dans le cas du groupe *Dokumentum* ; de plus, nul ne se réclame du mouvement, auquel on ne se réfère plus, et dont on cesse quasiment de traduire les textes. La génération d'Illyés a totalement abandonné les rangs de l'avant-garde, comme apparemment Kassák, qui n'a pas hésité à proclamer la mort des « ismes » au cours de l'année 1932.

Vient s'ajouter à cela que la « troisième génération », comme on la nomme habituellement, présente un caractère relativement passif quand on songe à l'activisme des années précédentes:

À leurs yeux, l'attitude bourgeoise s'imposait, naturelle, comme un fait acquis, ils s'inscrivaient dans la continuité de Nyugat, et évoluaient dans un système contre-révolutionnaire bien établi, que les crises économiques successives avaient certes parfois ébranlé, mais non pas annihilé⁷⁵.

En d'autres termes, le militantisme combattant et programmatique de l'avant-garde n'intéresse pas la troisième génération: celle-ci vient d'assister à la bataille acharnée entre l'avant-gardisme et la tradition (d'où son dégoût

74. József Nádass, « Ébredjetek föl », [Réveillez-Vous !] in: *Korunk*, avril 1929, p. 318.

75. Imre Bari, *op. cit.*, p. 153.

pour la polémique), mais surtout à la défaite sanglante du kassàkisme (d'où sa tendance à pratiquer une littérature dite bourgeoise, ou purement socialiste). Quelques auteurs semblent néanmoins très influencés par le surréalisme - mot que, soit dit en passant, nul d'entre eux ne prononce. Soit: Miklos Szentkuthy, dont le premier roman, *Prae* (1934), est unanimement interprété par la critique comme une recherche sur l'inspiration surréaliste, ou d'autres auteurs moins marquants comme István Sinka ou András Komor.

Enfin, on pourra se faire une idée du degré de diffusion des livres ou des revues surréalistes dans la Hongrie de 1942 à la lecture édifiante d'une page de Marcel Jean:

On en vint à ébaucher le projet d'une histoire, ou d'un précis du surréalisme, à publier en hongrois. Nous manquions de documentation. Chez un bouquiniste, je tombai sur un exemplaire de Nadja dédié par Breton à l'écrivain Marcel Sauvage - comment cet exemplaire était-il arrivé là ? (Breton ne sut me le dire lorsque, plus tard à Paris, je lui parlai de ma découverte.) Un bibliophile m'ouvrit sa bibliothèque, immense salle tapissée de livres du parquet au plafond où, en fait de surréalisme, il ne découvrit que la brochure Violette Nozières à laquelle j'avais collaboré en 1935.

Gyula [sic] Ilyés, écrivain et poète, très ouvert et faisant autorité dans les cercles qui pouvaient se dire avancés, avait connu à Paris des membres du groupe surréaliste [...] il me prêta quelques numéros dépareillés du Surréalisme au service de la révolution. Nulle part, je ne pus mettre la main sur La Révolution surréaliste ou Minotaure.

On abandonna le projet d'une histoire du surréalisme⁷⁶.

L'École européenne (nov. 1945 - nov. 1948).

Au terme de la Seconde Guerre mondiale, l'avant-garde littéraire et artistique se manifeste à nouveau, cette fois encore dans la perspective de créer un mouvement, une école: les conditions historiques s'avèrent meilleures, la libération de la Hongrie, son régime calqué sur les démocraties occidentales ne peuvent qu'apporter de l'air frais (rare dans ces contrées), propice à la constitution d'un groupe d'expression avant-gardiste. En effet, le 13 octobre 1945, au lendemain de la libération de Budapest et sur l'exemple de l'École de Paris, Imre Pán, Árpád Mezei, Pál Kiss, Ernő Kállai et Kassák fondent l'École européenne («*Europai Iskola*»). À de nombreuses reprises, les fondateurs tiennent à exprimer le besoin pressant d'établir la synthèse des tendances modernes et des traditions séculaires, pour réduire la tension pressentie comme néfaste entre modernité et tradition⁷⁷. Ainsi, la volonté de synthèse entraîne l'École européenne dans

76. Marcel Jean, *Au galop dans le vent*, Paris, J.-P. de Monza, 1991, pp. 83-84.

77. Imre Pán, *Bevezetés Európába* [Introduction à l'Europe], Budapest, Művészbolt, «*Európai Iskola Könyvtára 3-4*», «*La bibliothèque de l'École Européenne 3-4*»),

deux directions simultanées: tenter de s'approprier les tendances modernes de l'art et de la littérature, pour une évolution esthétique sinon monolithique, du moins homogène et cohérente; faire en sorte qu'entre les murs imaginaires de l'École, la culture hongroise puisse rencontrer véritablement l'Europe, « si l'Europe est véritablement plus qu'une somme disparate de générations, si la culture européenne est véritablement plus que la somme des cultures nationales diverses» ; bref opérer l'unification « de la tradition et de la révolution, du présent et du futur»⁷⁸.

Dans ces conditions, le surréalisme trouvera sa place dans le mouvement. L'École européenne lui consacre des articles, traduit certains de ses textes, et le pratique en littérature, mais surtout en peinture. C'est à cette date que la peinture surréaliste refait surface en Hongrie, et touche à son prompt apogée⁷⁹. C'est à cette même date que le poète Sándor Weores traverse sa période dite surréaliste⁸⁰. Pour très relatif qu'il puisse paraître, ce regain d'intérêt doit être apprécié à la mesure des relations longtemps inexistantes entre Budapest et Paris:

Ainsi, lorsqu'on examine la place tenue par le surréalisme dans l'École européenne, n'oublions pas que depuis la cessation forcée de Dokumentum l'art hongrois n'avait entretenu aucun contact effectif avec le surréalisme, et que les artistes isolés n'avaient obtenu que par hasard et « sous le manteau » des informations sur le devenir du mouvement⁸¹.

Pour autant, et comme au cours de la période, *Dokumentum*, le surréalisme ne constitue qu'une pierre de l'édifice. L'École européenne lit *Minotaure*, l'un de ses membres, Árpád Mezei, connaît bien le mouvement français par l'intermédiaire de Marcel Jean⁸², et tente même un

[1946], pp. 27-32.

78. Cité par Imre Bori, *op. cit.*, p. 277.

79. Surtout par l'intermédiaire de Dezső Komiss, Lili Orszàg, Margit Anna et Lajos Vajda.

80 Voir Zoltàn Kenyeres, *Tündérsíp - Weores Sándorral*, [Flûte de fée - À propos de S.W.], Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, pp. 96-123.

81. Péter György - Gábor Pataki, *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja* [L'École européenne et le groupe des arts abstraits], Budapest, Corvina, 1990, p. 60.

82. Marcel Jean vécut à Budapest de septembre 1938 à 1945, où il travailla pour le compte d'une usine textile. Pendant cette période, il n'eut aucun contact avec les surréalistes français. Pour des raisons multiples et en dépit de certains efforts avortés, le seul surréaliste français ayant longuement séjourné à Budapest ne put contribuer à la diffusion du surréalisme en Hongrie (V. Marcel Jean, *Au galop dans le vent*, [autobiographie largement consacrée à la période hongroise], *op.cit.*). De retour à Paris, il ne contribua pas davantage à la diffusion française de l'avant-gardisme hongrois (par exemple son *Histoire de la peinture surréaliste*, parue au Seuil en 1959, et pourtant pensée et rédigée en collaboration avec Árpád Mezei, un Hongrois qu'il avait connu à Budapest et en compagnie duquel il écrira aussi *Genèse de la pensée moderne* - Paris, Corrèa, 1950- et *Maldoror, étude sur Lautréamont et son œuvre* - Paris, Le Pavois, 1947 - , ne comporte aucun article ou commentaire sur la peinture hongroise).

rapprochement (tout à fait avorté) avec Breton, mais les peintres (sans parler des poètes et plus généralement des hommes de plume) :

[...] f n'entretenaient aucune relation proche avec Breton et les membres de son groupe [...] f et Breton ne manifestait pas un intérêt particulier envers les productions de l'art hongrois. [...] f Il est indéniable qu'un surréalisme en relation directe avec les principes bretoniens ne constitua ni un mouvement ni même une tendance dans l'art hongrois de l'entre-deux-guerres et de la période ultérieure ⁸³.

Une fois encore (pensons à Kassák dans les années vingt), l'effort synthétique aboutit à une réduction des différences et des clivages, tant sur le plan pictural que sur le plan littéraire (à cette restriction supplémentaire près que l'École européenne compte un nombre très réduit de poètes et d'écrivains⁸⁴).

*Bien sûr, ce vaste programme naquit aussi par la force des choses, puisqu'il fallait démontrer au public artistique désinformé et déformé pendant plus de vingt ans, que ces tendances n'étaient pas « étrangères » à l'art hongrois, et qu'elles avaient même joué un rôle important dans son évolution. De sorte que ce programme s'avère conséquent et logique, à savoir qu'après 1945, il aurait été stérile autant qu'infructueux de limiter à une tendance unique les pratiques d'un groupe en contact avec l'Europe moderne et contemporaine. Car n'oublions pas qu'à l'époque, nulle tendance ne régnait en maître sur l'Europe, d'où un certain pluralisme, que les Hongrois ne pouvaient manquer d'adopter*⁸⁵.

Voilà donc esquissés (à grands traits) les principaux actes de l'infortune du surréalisme en Hongrie, de ses débuts jusqu'au seuil des années cinquante. On verra sans peine que la période la plus intéressante reste celle de *Dokumentum*, dans ce sens où le surréalisme donne lieu à des discussions et des polémiques, mais aussi et surtout à des textes, et que donc nombre de traces de lectures demeurent, capables de mettre en branle la

83. Otto Mezei, « Szürrealizmus és szürrealista látásmód a magyar művészetben » [Surréalisme et vision surréaliste dans l'art hongrois], in René Passeron, *A szürrealizmus enciklopédiája*, (« Encyclopédie du surréalisme »), trad. Péter Balabán, Budapest, Corvina, 1984, p. 267.

84. Seuls quelques textes sont à retenir entre 1945 et 1948 : deux traductions (un texte d'André Breton, une étude sur le surréalisme par H. Read), une narration de Milán Füst (*Sur la tombe du père d'Aladin*), deux recueils de poèmes, l'un par Sándor Weores (*Le i Toupeau sans corps*), l'autre par Imre Pàn (*Metapoezis*), une conférence par Miklos Szentkuthy, (« Shakespeare surréaliste »), et enfin un essai très discutable de Béla Hamvas et de Katalin Kemény (*Révolution dans l'art. Abstraction et surréalisme en Hongrie*).

85. Péter György - Gábor Pataki, *op. cit.*, p. 58.

toupie littéraire dont nous parle Sartre⁸⁶. Plus tard, ces discussions réintégreront pas à pas le champ purement littéraire et esthétique: leurs implications et leur enracinement politiques seront moindres (après la Seconde Guerre mondiale, l'avant-garde en passe de devenir postmoderne a considérablement perdu de son pouvoir révolutionnaire, qui n'est plus - au mieux - que formel). Ainsi, dans la mesure où l'on peut dire de la période *Dokumentum* qu'elle est le théâtre vivant de la rencontre d'un appel social et d'une réponse littéraire (même si la rencontre aboutit à un raté, même si la réponse s'avère inadaptée, il y a bien *rencontre*, concrétisée par des conflits, des réactions diverses), les périodes ultérieures font figure de théâtre désaffecté, où nulle rencontre n'a lieu, fût-elle conflictuelle.

SURRÉALISME - MANQUE DE... : PETITE MÉTHODOLOGIE DE POCHE

Fort de ce tour d'horizon, il est temps de revenir à nos premiers moutons: pourquoi ce silence de la critique française face au surréalisme en Hongrie, en dépit du réel intérêt de ce sujet, et des recherches remarquablement complètes qui font que, dans l'hexagone, la question du surréalisme a pour ainsi dire été explorée de fond en comble? Nous soulignons, au seuil de cet article, l'attrait presque exclusif que manifeste la critique à l'égard des manifestations littéraires ostentatoires.

Pour expliquer ce phénomène, on rappellera d'abord une condition *sine qua non*: l'existence nécessaire de documents (littéraires, paralittéraires ou artistiques). Difficile par exemple de parler de la fortune littéraire de Marc de Papillon de Lasphrise en Hongrie, quand ce poète remarquable y est parfaitement *inconnu* (personne n'en a parlé, personne ne l'a traduit, personne ne semble l'avoir lu, son influence est nulle). En revanche, on se doute que le mouvement surréaliste, avec toute l'ampleur internationale et toute la puissance qu'on lui connaît⁸⁷, n'a pas pu ne pas être introduit en Hongrie et n'a donc pas pu ne pas laisser de traces et ne pas engendrer diverses manifestations. Cependant on reste frappé par le fait que, même à l'heure actuelle, les grands textes du surréalisme français ne sont toujours pas traduits en

86. «Car l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier. [...] C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit.» Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/ essais», 1991, p. 48-50.

87. «On ne peut guère discuter le fait que parmi les vagues et les mouvements d'avant-garde - et quelle que soit la manière d'en analyser et d'en hiérarchiser les phénomènes particuliers -, le surréalisme a la vie la plus longue, l'influence la plus persistance et une continuité presque ininterrompue de sa création jusqu'à nos jours.» Miklós Szabolcsi, allocution liminaire au colloque «A magyar szürrealista irodalom» [La littérature surréaliste hongroise], tenu à Budapest le 5 et 6 déc. 1977, in *HWIgarológiai Közlemények*, 1978, X, 36-37, p. 7.

hongrois (presque rien de Breton, de Desnos ou d'Artaud et, magnifique exemple de coupe sombre littéraire, tout d'Aragon *sauf* ses productions surréalistes⁸⁸. Il faut encore noter que, pour la plupart, ces traductions virent le jour à la fin des années 80, suite, sans doute, au bouleversement politique et au souffle de liberté qui en résulta⁸⁹. En tout cas, cette observation, purement théorique, puis confirmée par une recherche empirique (dont on vient de lire les grandes lignes), annihile l'invocation à un manque de documents et nous conduit à dégager une deuxième cause. Que je résumerai d'un mot: *ethnocentrisme*. Il me semble en effet que la France a tendance à ne parler d'un pays ou d'un auteur étranger que lorsque le rapport de l'un à l'autre présente un haut coefficient d'auto-valorisation⁹⁰. C'est-à-dire, pour reprendre et modifier la formule de Gide, qu'elle manifeste une sensibilité exclusive à l'égard des *réceptions d'élection* - quand du moins elle introduit la notion d'élection dans ses méthodes, renonçant enfin, du bout des lèvres, à croire en une fallacieuse influence qui serait, comme elle le dit si souvent, un rayonnement, un retentissement, une irradiation, tous mots niant *l'activité de l'autre*. Cela car elle n'ignore pas que parmi les activités de l'autre figure aussi la *réception par protestation*, dont une des formes peut être un silence, une méfiance, un dédain - toute remise en question de sa croyance pathologique en une prééminence radieuse et absolue de sa propre culture.

En se gardant bien de tomber dans la stérilité d'une pure critique de la critique, ces considérations ne sont pas tout à fait indifférentes: par exemple, elles expliquent assez bien le silence français face au surréalisme hongrois, ou plutôt face au rapport du surréalisme et de la Hongrie, (et, plus généralement, face aux cultures dites petites), mais elles nous éclairent aussi sur telle ou telle démarche méthodologique de la critique magyare. Témoin, entre autres, la monographie que consacre Imre Bori au surréalisme hongrois⁹¹.

Quand ce livre paraît, en 1970, Bori est le premier chercheur à s'être jamais penché d'abondance sur ce sujet (date bien tardive et fortement révélatrice, encore qu'une circonstance importante intervienne dans

88. Voir en appendice la bibliographie des traductions de surréalistes français en hongrois.

89. L'attrait de la curiosité, des considérations commerciales, l'arrivée en force du capitalisme sauvage dans l'édition et la diffusion ont aussi joué leur rôle dans la courte vague des traductions et dans son reflux. Nous avons même vu, dans les souterrains d'une gare de Budapest, une édition de *L'Histoire de l'œil* de G. Bataille sous couverture criarde morbido-pomo, dans une série de romans érotiques... (Note de G. B.).

90. Pour reprendre les catégories qu'Yves Chevrel dégage à partir de la formule « X et Y », « dont les deux inconnues peuvent désigner, au choix, des œuvres, des écrivains, des pays, tandis que la copule est infiniment riche de tous types de mise en relation possible », [pour plus de détails, voir Yves Chevrel, « Les études de réception », *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunei et Yves Chevrel, Paris, PUF, 1989, pp. 179 et suivantes] ; il me semble que la « catégorie centrée sur l'attitude de "Y": réaction, opinion, lecture, critique, orientation » ne caractérise pas précisément les études littéraires françaises.

91. Imre Bori, *op. cit.*

l'élaboration de cette étude: Bori, Hongrois vivant dans la Slovaquie de Tito, pouvait traiter son sujet avec plus de libertés qu'un Hongrois de Hongrie). *A szürrealizmus ideje* [Le temps du surréalisme] consiste en une très consciencieuse et laborieuse énumération de poètes et de prosateurs, traités chronologiquement un à un, sans qu'aucune périodisation ou synthèse ne vienne ventiler la somme confondante des manifestations littéraires que l'auteur juge, parfois de manière très surprenante, surréalistes. Confronté à la difficulté de traiter un sujet tout en sourdine et circulations souterraines⁹², Bori en arrive même à parler de textes «surréalistiques», «surréalismifiés», «dadaïsto-surréalistes» (!) ou «surréalistoïdes», sans jamais prendre la peine de définir ce qu'il entend par de tels dérivés, dont on goûtera peut-être l'inventivité, mais certainement pas la confusion qu'ils ne manquent pas d'engendrer dans les esprits⁹³. Cette confusion affecte gravement la pertinence de l'ouvrage au niveau de la théorie littéraire (en fait Bori voit du surréalisme partout, et intègre à son corpus des textes tels que plus on lit son livre, moins on comprend la place et l'expression du surréalisme en Hongrie). En ce qui concerne l'histoire littéraire, notre auteur en occulte tant la portée qu'il s'expose à l'absurdité de traiter un aspect de l'avant-garde (le surréalisme) hors de toute implication politique et sociale. Ainsi, *A szürrealizmus ideje* constitue moins une monographie raisonnée qu'une preuve supplémentaire de la confusion des commentateurs hongrois face au surréalisme.

Pour revenir à notre point de départ, l'ethnocentrisme, (et/ou l'égocentrisme - un certain conditionnement psychique des critiques serait à l'origine de leurs options méthodologiques), il nous semble que, ulcéré par la relative infortune hongroise du surréalisme, d'où naîtrait un sentiment amer de dévalorisation, Bori reproduit, mais à l'envers, le comportement de la critique française: par désir d'auto-valorisation, il tend à vouloir nous (et se ?) faire accroire que bien sûr, comment donc, le surréalisme occupe une place considérable et même insoupçonnée dans la littérature hongroise. Nanti de telles convictions - trop empreintes d'un subjectivisme douteux -, il en vient alors à édifier un système critique propice à ses vues, c'est-à-dire prompt à écarter les objections de la théorie et de l'histoire littéraires.

D'où l'on conclura que pour aborder la question du surréalisme en Hongrie, la première précaution méthodologique consiste à s'écarter des deux ornières antithétiques mais corollaires que représentent, à mon sens,

92. Que l'on pourrait ainsi résumer: « Enfin nous aborderons le surréalisme hongrois. Mais y en a-t-il vraiment ? Non, si l'on considère que chez nous il n'y eut jamais de groupe, de mouvement ou de presse surréaliste. Mais oui aussi - comme à peu près partout -, si l'on songe à l'influence et aux points de contact. » Endre Lázár Bajomi. *A szürrealizmus* [Le surréalisme], Budapest, Gondolat, 1968, p. 108.

93. Notons tout de même que parmi tous ces termes, le vocabulaire de la critique littéraire et de la critique d'art a retenu durablement l'étiquette « szürrealisztikus » (= qui comporte des traits ayant des ressemblances plus ou moins vagues, plus ou moins lointaines avec le surréalisme), et la très surprenante appellation « dadaïsto-surréaliste ». Pour plus de détails, voir Judit Karafiáth, « La tentation du surréalisme: le cas de la Hongrie », art. cit., p. 206.

Bori et une partie de la critique française: ne pas parler en Français secrètement indigné d'une absence apparente de surréalisme en Hongrie; ne pas céder à une « magyaromanie » et ne pas jouer au redresseur de torts, tout aiguillonné par ce sentiment cuisant d'infériorité dont on découvre toute l'étendue au contact des Magyars, et qu'un chercheur pourrait très bien contracter par suite d'une empathie pathologique. Bref, trêve de sentimentalisme ethno(ego ?)centrique.

Cela dit, il y a lieu de se poser de sérieuses questions sur la pertinence d'un sujet dont on devra majoritairement parler en négatif (*il n'y a pas eu*) plutôt qu'en positif (*il y a eu*). Une réflexion de type général ouvre la voie d'une justification possible. La voici: de même que les études littéraires, la vie ne veut s'occuper que de ce qui arrive, alors que tout ce qui n'arrive pas occupe dans nos vies une place immense. En effet, si quelque chose ne nous arrive pas, ce manque de quelque chose, lui, peut très bien arriver. Ainsi, les conséquences de ce qui n'arrive pas peuvent être aussi violentes et décisives que ce qui nous arrive. Si l'on admet une transposition possible des termes de cette réflexion à un système littéraire quelconque, nous dirons donc que la non-pénétration, *l'infortune* de tel ou tel écrivain ou mouvement littéraire dans tel ou tel pays d'accueil devrait revêtir au moins autant de sens et comporter au moins autant de conséquences que dans le cas contraire d'une *fortune*. Si toutefois, répétons-le, le sujet de l'infortune représente un mouvement ou un écrivain important, ou, plus largement, tout sujet ayant laissé de nombreuses traces littéraires et paralittéraires au moins inférables dans le système d'accueil. Une théorie naîtrait de ce postulat: *la théorie du manque* (et de ses conséquences). En voici très schématiquement une application possible.

Pour des raisons qu'il reste à établir, la littérature et l'art hongrois sont quasiment dénués de précurseurs surréalistes, à savoir de ces textes ou de ces œuvres antérieures au surréalisme dont, disons, le mouvement français aurait pu se servir dans l'élaboration d'une esthétique propre. Ce pressentiment pourrait être étayé par une série d'analyses.

La première consisterait à examiner le sort hongrois des auteurs cités dans la déclaration collective de 1932, « Lisez/Ne lisez pas⁹⁴ », laquelle déclaration contient la plupart des références essentielles du surréalisme (et donc une partie inférable du *modèle* surréaliste). Le recours à la méthodologie classique des études de réception (traductions, influences, etc.) permettrait d'établir le degré de pénétration de ces références essentielles dans le système littéraire hongrois. Dans les années vingt et trente par exemple, parmi certains des écrivains de la colonne « Lisez », Allais, Jarry, Huysmans, Swift, Lewis (et le roman gothique en général) ou Sade (et plus généralement les libertins français) ne sont pas traduits et restent sans influence. Pour évaluer ce manque de terreau surréaliste, la colonne « Ne lisez pas » peut également servir: Balzac, Mérimée,

94. In *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, présentation et commentaires de José Pierre, Paris, Eric Losfeld, 1980, T. 1, p. 202 et 454-455.

Verlaine, Verne ou Rostand jouissent en Hongrie d'une aura particulière bien alimentée par de nombreuses traductions de qualité⁹⁵. L'influence de Voltaire (« Ne lisez pas ») l'emporte largement sur celle de Rousseau (« Lisez »).

Une autre analyse reviendrait à examiner la littérature hongroise depuis son apparition (xve siècle), sous l'angle du modèle et des thèmes surréalistes. C'est, cette fois, se placer dans les catégories internes du système littéraire. Par ce biais, une série de manques (recoupant sans doute la nature des manques de traductions de textes étrangers) pourrait être mise à jour. Par exemple:

L'érotisme. Peut-être à cause de l'immense place que la politique et la religion occupent dans la littérature hongroise, celle-ci ignore ostentatoirement toute pratique littéraire ou picturale de l'érotisme, même hétérosexuelle, tout au moins à partir du début du XVIIe siècle: à quelques rarissimes exceptions contemporaines près, jamais elle n'est descendue en-dessous de la ceinture. Bien sûr, des textes érotiques ou pornographiques existent, mais loin d'appartenir au panthéon littéraire, ils sont confinés dans les zones malsaines de la littérature sous le manteau. Il en découle un manque frappant de culture érotique, dont une des preuves les plus récentes est la parution en collections honteuses de la *Justine* de Sade et de *l'Antijustine* de Restif de la Bretonne (titré *Le Grand Litfrançais* - seule traduction hongroise de l'immense Restif). On ne s'étonnera donc pas de ne trouver qu'une unique « étude » consacrée à la littérature érotique hongroise - encore que cette étude ou torchon se résume à un manifeste catholique intégriste et un immonde pamphlet antisémite où, en fait d'érotisme, dont il n'est question à aucun moment, on ne trouve qu'une liste risible d'atteintes aux préceptes jésuitiques de la morale catholique (fornication anté et extra-maritale, divorce...)⁹⁶.

95. Le bruit court encore à Budapest que la traduction hongroise de *Cyrano* - la pièce - surpasse l'original français; le nom magyarisé de Jules Verne - Verne Gyula -, ainsi qu'un grand amour pour ses textes traduits (jamais perçus comme des traductions), font croire à beaucoup que l'auteur est hongrois.

96. Irén Zoltvány, *Erotika és /roda/am*, [Érotisme et Littérature], Budapest, Szent István Társ, 1924, 221 p. L'auteur part du principe que 1. un ras de marée érotique est en train de pervertir la littérature hongroise, et qu'il serait temps de faire un grand nettoyage dans ce nid à turpitudes indigne de la nation magyare, 2. que plus de 70 % de ces textes ignobles proviennent de plumes juives. Sans doute investie du rôle de démasquer les Juifs assimilés, Zoltvány, outre qu'elle indique systématiquement si tel ou tel auteur est, ou non, Juif, déclare que les Israélites envahissent la capitale (plus connue sous le sobriquet de « Judapest »), prennent possession des organes de la presse, de l'édition et des finances, et, comble d'horreur, magyarisent leur nom, « si bien que le public s'y laisse tromper. » Pour lever toute ambiguïté et en véritable agent proleptique de la Gestapo, elle se met alors à indiquer non moins systématiquement le nom des écrivains avant magyarisation, comme par exemple: « Emil Mahai (Fischer), fils de l'ex-rabbin de Makó [...] Tamás Kóbor (de son vrai nom Adolf Bermann) ; Ede Kabos (nom d'origine: Rosenberg) [...] Dezső Szomory (originellement Mór Weis) » etc. Après avoir dressé sa liste « d'auteurs israélites mâles », elle s'attaque à la littérature érotique de femme, « car - chose bien étrange en vérité - il y en a désormais, et plus qu'il n'en faudrait... », non sans ajouter: « c'est une triste consolation de constater que plus de la moitié ne sont pas d'origine

À ce comportement culturel d'ensemble viennent s'ajouter des conditions plus circonstancielles, mais non moins déterminantes, comme le prude ascétisme de Kassák, homme de tant d'influence au sein des avant-gardes hongroises. Ainsi dans la troisième revue qu'il fonda et dirigea, le fameux *Dokumentum*, prendre la sexualité comme sujet restait inconcevable, alors que le 15 mars 1928 paraissait le premier compte rendu des «recherches sur la sexualité» dans le numéro onze de *La Révolution surréaliste*⁹⁷.

Dégager de la sorte une série de «manques» (qui concernent également la psychanalyse ou le jeu) reviendrait finalement à postuler que leur conséquence équivaut à une inadéquation entre le système littéraire d'accueil (la Hongrie) et le modèle fourni par le surréalisme français. On arrive finalement à une relation de cause à effet: *puisque* d'une part la littérature hongroise (en général) et Kassák (en particulier) ignorent toute forme d'expression littéraire érotique, et que d'autre part la culture et les techniques présurréalistes semblent lui faire défaut⁹⁸, le modèle français du surréalisme ne pouvait s'y implanter, *puisque* lui-même tire une partie de son existence de Maldoror et de l'érotisme (comme esthétique et comme philosophie).

Dans un même ordre d'idées, mais cette fois en termes de réception, on pourra tenter d'expliquer l'absence presque totale de textes automatiques⁹⁹ en répétant que puisque nulle esthétique d'avant-garde hongroise n'a jamais cultivé le hasard, l'hypnose ou l'inconscient, les trois mamelles de l'écriture automatique, sans lesquelles celle-ci se vide de sens, elle ne pouvait être perçue que comme un simple jeu absurde autant qu'abscons, d'un dilettantisme mièvre (de l'avis général de l'establishment littéraire et de la droite), voire nuisible (de l'avis des théoriciens et des épigones de la littérature dite engagée).

Reconnaissons tout de même que cette théorie du manque se heurte très vite à la limite de l'inférable. Au-delà de cette limite, nous tombons dans la fiction, tout au moins dans un jeu de déductions et une logique de causalité sans fondement, car dénués de critères d'appréciation objectifs (l'absurdité d'un sujet tel que «L'infortune de Marc de Papillon de Lasphrise en Hongrie» saute aux yeux). Notons aussi, s'il en était encore besoin, que le fait de manquer ne signifie jamais quelque grave insuffisance de choses nécessaires. Au-delà de la logique négative des manques (tels que l'érotisme

chrétienne. »

97. Outre la réédition de tous les numéros de *La Révolution surréaliste* (Paris, J.-M. Place, 1975), on pourra se reporter au livre *Recherches sur la sexualité janvier 1928-août 1932*, présenté et annoté par José Pierre, Gallimard, 1990, 211 p. (Archives du surréalisme, 4).

98. En Hongrie et contrairement à la France, pas de Maldoror à la fin du XIXe siècle, aucun groupe littéraire du début du siècle qui se soit adonné à des expériences d'écriture automatique ou de sommeil hypnotique. Voir Léon Somville, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Droz, 1971.

99. En ce domaine, *La Route d'Eurydice aux enfers* de Andor Németh fait figure d'exception.

ou le culte de l'inconscient), dont l'analyse quelque peu hasardeuse ne saurait d'ailleurs nous conduire qu'à l'appréhension d'un certain degré de prédestination quant au succès ou à l'insuccès, ou si l'on préfère, d'un certain *posse* du système littéraire, nous sommes face à des textes et à des hommes qui agissent dans une logique positive, celle de *l'esse*. En effet, s'il paraît évident qu'à un moment historique donné, on ne peut dire n'importe quoi n'importe comment, et que la littérature est soumise à des modèles répertoriés (*posse*), le devenir du surréalisme en Hongrie dépend aussi et surtout de la volonté et du choix motivés de chacun, entendons par là : de l'individu (*esse*). Ainsi, affirmons encore que s'il s'inscrit effectivement dans des courants, dans des genres et dans des contextes historico-sociaux contraignants, l'individu, par le moyen de la création littéraire, a le pouvoir de dépasser ces courants, genres et contextes.

Munis de tels garde-fous méthodologiques (pour ne pas dire éthiques), et figurant un axe de réception dont les deux pôles antithétiques seraient d'une part la vogue, la mode, l'enracinement, et d'autre part l'imperméabilité, le rejet ou le mépris, l'analyse de l'infortune du surréalisme en Hongrie devrait finalement questionner et concerner autant le fait littéraire dans ses diverses implications (politiques, sociales, esthétiques et philosophiques), que l'analyse d'un quelconque cas contraire de fortune. Une telle analyse devrait nous permettre d'appréhender un système littéraire dans une de ses activités naturelles et pourtant trop souvent rejetée hors du champ d'investigation des études littéraires: la réception défavorable. Car il faut partir du principe qu'une vision globale des échanges et des circulations d'influences littéraires ne saurait être élaborée sans la prise en compte du *pôle négatif de réception*.

Parlons de politique.
Parlons de désir.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

Annexe:

BIBLIOGRAPHIES

établies par Marc Martin

I. Traductions de textes surréalistes français en hongrois

C'est pour se faire une idée du degré de pénétration du surréalisme dans le paysage littéraire hongrois que nous présentons ici une bibliographie des traductions hongroises de poèmes et autres textes surréalistes français. Jusqu'aux années trente, la moisson reste proprement familiale: un poème d'Eluard et de Soupault dans le numéro anniversaire de *Ma* en 1925, trois poèmes d'Eluard dans *Dokumentum* de janv. 1927. Nulle part aucun texte de Breton, Artaud, Crevel ou Desnos (pour ne citer que les auteurs les plus marquants des débuts radieux du surréalisme). Si textes de Tzara il y a, ceux-ci sont dadaïstes. Nous avons trouvé Eluard et Tzara dans une anthologie:

MOLNÁR Tamás, TAMÁS Aladár, *Újfrancia költők*, [Nouveaux poètes français], Budapest, Uj *Föld*, (Terres Nouvelles), 1927, 71 p.

Après le silence complet des années trente, ce n'est qu'à partir de 1947 que nous rencontrons de nouvelles traductions. Pour la période 1947 - 1990, voici notre liste:

a) Anthologies de poèmes:

GEREBÉLYES László, *Francia Ének. Mai francia versek*, [Chant français. Poèmes français d'aujourd'hui.], Bp., Athenæum, 1948, 87 p. [Aragon, Desnos, Eluard, Prévert, Tzara]

DOBOSSY László, *Mai francia költők*, [Poètes français d'aujourd'hui], Hp., Magvető, 1958. [Eluard, Reverdy, Aragon, Artaud - mais pas de l'époque surréaliste - , Césaire, Char, Desnos, Michaux, Prévert, Queneau]

WEORES Sándor, *A lélek idézése*, [L'Évocation de l'âme], Hp., Magvető, 1958, 904 p. [Artaud, Breton, Césaire, Char, Eluard, Jarry, Michaux, Reverdy, Tzara...]

Francia költők antológiája, [Anthologie de poètes français], trad. : Webres, Illyés, Rónay ... Bp., Európa, 1962, 2 vol. [Desnos, Eluard - mais pas de leur période surréaliste - , Max Jacob, Jarry, Reverdy...]

SOMLYÓ György, *Szélrózsa II*, [Rose des sables 2], Bp., Magvető, 1965. 219 p. [Aragon, Césaire, Desnos, Eluard, Lautréamont. Tzara...]

BAJOMI LÁZÁR Endre, « A Szürrealizmus dokumentumai », [Les documents du surréalisme], in: *A Szürrealizmus*, Bp., Gondolat, 1968, pp. 149-299. [Aragon, Breton, Dali, Eluard, Queneau, Soupault, Tzara]

TAMK6 SIRAT6 Károly, *A hegedű vologénye*, [Le fiancé du violon], Bp., Európa, 1971, 288 p. [Aragon, Breton, Char, Desnos, Eluard, Jarry, Lautréamont, Michaux, Péret, Picabia, Picasso, Queneau, Reverdy, Soupault, Tzara...]

Századvég és avantgarde. A modern [ra néhány stflusirányzata, [Fin de siècle et avant-garde...], choix de traductions de Weöres, Bajomi Lázár, Somlyó..., Bp., Európa, 1968, 328 p., (rééd. en 1972) [Aragon, Arp, Breton, Desnos, Eluard, Tzara]

PARANCS János, *Fekete ezüst*, [L'Argent noir], Bp., Magvető, 1973, 211 p. [Aragon, Breton, Char, Péret, Soupault]

RÁBA György, *Idegen ünnepek*, [Fêtes étrangères], Bp., Magvető, 1974, 219 p. [Artaud, Breton, Char, Desnos, Eluard]

T6TFALUSI István, *Bukfencezo múzsa* [La muse fait la culbute], Bp., Kozmosz, 1976, 357 p. [Aragon, Arp, Dali, Duchamp, Eluard, Ernst, Picasso, Tzara]

ILLYÉS Gyula, *Nyitott ajtók*, [Portes ouvertes], *Osszegyűjtött versfordítások*; Bp., Szépirodalmi, 1978, 2 vol. [Aragon, Eluard, Tzara]

Ars poeticak a Xx. századból. [rodalom, képzoművészet, zene, [Ars poéticas du XX^e siècle. Littérature, arts, musique], sous la direction de Csaba Sfk, Bp., Gondolat, 1982, 418 p. [Aragon, Arp, Dali, Eluard, Ernst, Picasso, Tzara]

SOMLYÓ György, *Az utazás. Francia költők antológiája Charles Baudelaire-től Marc Cholodenkőig*, [Le voyage. Anthologie de poètes français de C.B. à M.C.], Bp., Magvető, 1984, 694 p. [Aragon, Artaud, Desnos, Eluard, Mansour, Tzara]

«Surrealismus», numéro spécial de la revue *Műhely*, 1990, 102 p. [Aragon, Arnaud, Arp, Artaud, Baron, Breton, Char, Crevel, Dali, Desnos, Duchamp, Eluard, Ernst, Mansour, Picasso, Prévert, Tzara]

b) **Volumes:**

[Les nombreux volumes d'Aragon et d'Eluard ne concernent pas la période surréaliste. Nous les mentionnons quand même, en guise d'illustration à la « coupe sombre » par la censure littéraire, comme nous mentionnerons les ouvrages non surréalistes d'auteurs anciennement liés au groupe parisien.]

BRETON, André, *M. de Sade*, trad. : Éva Erdély, Bp., Európai Iskola Könyvtára, 1947, n° 10

ARAGON, Louis, *Nincs többé római jog*, [Plus de droit romain], trad. : Imre Keszi, Bp., Hungaria, 1948, 62 p.

ARAGON Louis, *Válogatott versei*, [Poèmes choisis], trad. : István Békés, Gábor Devecseri, Bp., Parnasszus, 1948, 223 p.

ELUARD, Paul, *Quatre Poèmes pour le Festival international de la Jeunesse*, Bp., Franklin, 1949, 15 p.

ARAGON, Louis, *Művészetrol, művészekrol*, [Sur les arts, sur les artistes], essais choisis), trad. : János Csatlós, Bp., Magvető, 1956, 218 p.

ARAGON, Louis, *Befejezetlen regény*, «Le roman inachevé », trad. : György Somlyó, Bp., Magyar Helikon, 1958, 193 p.

ELUARD, Paul, - - *Versei* [Poèmes de], trad. : Gyula Illyés, ill. : Picasso, Matisse, préface: Aragon, Bp., Magyar Helikon, 1960, 346 p.

ARAGON, Louis, *Válogatott versei*, [Poèmes choisis], trad. : György Somlyó, Gyula Illyés, György Rónay, ill. : Gyula Hincz, Bp., Európa, 1964, 452 p.

ELUARD, Paul, *Nappalunknál jobb az éjszakánk*, [Nos nuits sont meilleures que

- nos jours) poèmes choisis, trad. : Gyula Illyés, György Rónay, György Somlyó, ill. : Gyula Hincz, Bp., Magyar Helikon-Európa, 1967, 141 p.
- ARAGON, Louis, *A kolázs*, [Le collage], trad. : Endre Bajomi Lázár, Bp., Corvina, 1969, 96 p.
- ARAGON, Louis, *A költő és a valóság*, [Le poète et la réalité], essais choisis, trad. : Endre Lázár Bajomi, Klára Csűrös, Bp., Gondolat, 1970, 381 p.
- ARAGON, Louis, *Beszélgés Dominique Arbannal. Interjú*, [L.A. parle avec D. Arban. Interview], trad. : János Szavai, Bp., Európa, 1971, 188 p.
- ELUARD, Paul, *A körülmények és a költészet* [Les conditions et la poésie], choix d'écrits sur l'art - Picasso, Dali, Arp - avec le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, trad. : Klára Csűrös, Sándor Kiss, Árpád Vigh, Bp., Gondolat, 1972, 461 p.
- ELUARD, Paul, - - *Versei*, [Poèmes de..], trad. : Gyula Illyés, György Rónay, György Somlyó, Bp., Európa, 1977, 216 p.
- LAUTREAMONT, *Maldoror énekei*, [Les Chants de Maldoror], trad. : Robert Bognár, Budapest, Europa, 1981.
- ELUARD, Paul, - - *Valogatott versei*, [Poèmes choisis de..], trad. : Gábor Garai, 1982, 300 p.
- ARAGON, Louis, - - *Versei*, [Poèmes de..], trad. : László Gerebélyes, Bp., Európa, Lyra Mundi, 1984, 315 p.
- ARTAUD, Antonin, *A könyörtelen színház*, [Le théâtre de la cruauté], trad. : János Bethlen, Bp., Gondolat, 1985, 277 p.
- DALI, Salvador, *Millet Angelusának tragikus mítoszja. «Paranoia-kritikai» értelmezés*, [Le mythe tragique de l'Angelus de Millet. Méthode «paranoïa-critique»], trad. : Miklós Kisari, Bp., Corvina, 1986, 157 p.
- PICASSO, Pablo, *A telibe viszonzott vágakozás, Két színmű* [deux œuvres théâtrales: *Le Désir attrapé par la queue*, *Les Quatre Petites Filles*], trad. : Károly Tamkó Sirató, Gyula Tellér, Bp., Helikon, 1988, 78 p.
- BRETON, André - SOUPAULT, Philippe, *A mágneses mezők*, [Les Champs magnétiques], traduction: János Parancs, Bp., Európa, 1989, 209 p.
- CHAR, René, *A könyvtár lángban áll*, [La bibliothèque est en feu], choix de poèmes), trad. : János Parancs, Bp., Európa, 1989, 209 p.

II. Œuvres hongroises surréalistes ou surréalisants:

Cette sélection tend à établir un *corpus* possible des textes de la période 1920-1929. L'ordre d'apparition des auteurs est alphabétique, celui des œuvres chronologique.

BARTA Sándor, «Mese a patikusról, a kékfajú csibbkrbl, a tüzről és a tányérszemű kutyákról» [Conte sur l'apothicaire, les cruches à tête bleue, le feu et les chiens aux yeux d'assiette], in *Ma*, 1 mai 1920/ « [Idő kristálya : Moszkva » [Cristal du temps: Moscou» -1924-), «Lenin», « Lénine» -1925-), in : *Ki vagy ?* ««Qui es-tu ?), Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962, pp.81-97

DÉRY Tibor, *Az áriáscsecsemo* Le Bébé géant -1926-, Bp., Magveto, 1967/« Párizs ! Néhány strófa az üvegfejű borbély életéből » [Paris ! Quelques strophes de la vie du barbier à tête de verre], in *Dokumentum*, avril 1927, pp. 22-25/«Énekelnek és meghalnak [Ils chantent et ils meurent) -1928-)/ *Ébredjtek föl !* [Réveillez-Vous !], Bp., Genius Kiadó, 1929, 30 p.

ILLYÉS Gyula, « Száműzetésem első keserű éneke » [Premier chant amer de mon exil], in *Dokumentum*, déc. 1926/«Csendben » [En silence], « Hajnali fény » ««Lumière crépusculaire »), « Minden, ami veszendő » [Tout ce qui se perd], « Száműzetésem

màsodik keserü éneke» [Deuxième chant amer de mon exil], «Voiliers. Pour Paul Eluard », in: *Dokumentum*, avril 1927/«Újra föl» [En haut de nouveau], in *Dokumentum*, mai 1927.

J6ZSEF Attila, «Egy àtlàtsz6 oroslàn» [Un lion transparent] -1924-), «Engem temetnek» [C'est moi qu'on enterre] -1926-), «Németh Andor» (-1927-) «Medàliàk », [Médailles] -1928), «Klàrisok» [Corails] -1928-), in *Minden verse és versforditása* [Poésies complètes...], Bp, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983/*Szabad ötletek jegyzéke* [Cahier d'idées libres] 1-1938-), Bp., Atlantisz, 1990,96 p.

KASSÀK Lajos, «A l6 meghal a madarak kirepülnek» [Le cheval meurt les oiseaux s'envolent] -1922-), in: *2X2ftisztasàg Konyve*, [Le livre de la pureté] Bp., Horizont kiadás, [mai]1926, 125 p.l *Szàmozott koltemények* [Poésies chiffrées] -1921/1929-), Bp., Szépirodalmi, 1987,221 p.

NÀDASS J6zsef, *Megy korben az arc*, [Le visage tourne en rond] recueil de poèmes, dont ceux parus dans *Dokumentum*.) Bp., 1928.

NÉMETH Andor, «Fekete csillag» [L'étoile noire], «Kivégzés» «<Exécution >», «A szélén behajtvà» [Plié en marge] in: *Dokumentum*, janv. 1927/« Eurydice útja az alvilàg felé» [La route d'Eurydice aux enfers], in: *Dokumentum*, mars 1927/ «Az ibolyaszínü csillàr» [e lustre violet], « Kék a boritékon a bélyeg» [Le timbre est bleu s'Ur l'enveloppe], in *Dokumentum*, mai 1927.

PALASOVSKY Ödön, *Punalua*, Bp., Új Föld, 1926,76 p.l *Karmaszin* [Rouge cramois], Bp., Új Föld, 1927,32 p.

TAMK6 SIRAT6 Kàroly, *Papirember* [L'Homme de papier], Békéscsaba, Tevan Nyomda, 1928,48 p.

ZELKOVITS (ZELK) Zoltàn, « A nap és út viszonya a térben » [La relation du soleil et de la route dans l'espace], in *Dokumentum*, déc. 1926.

III. Traductions en français

Liste - incomplète - des rares traductions en français de textes du *corpus* précédent ou, plus souvent, des œuvres de Hongrois ayant traversé une période surréaliste.

J6ZSEF Attila, *Poèmes choisis*, trad. : Marcel Lallemand, Bp., Cserépfalvi, 1948.

J6ZSEF Attila, *Hommage des poètes français à Attila J6zsef*, trad. : Paul Eluard, Pierre Emmanuel, André Frénaud, Tristan Tzara, Jean Cocteau, avant-propos de Tristan Tzara, Paris, Seghers, 1955.

J6ZSEF Attila, *Poèmes choisis*, trad. : Paul Eluard, P. Abraham... Préface de Guillevic, Budapest-Paris, Corvina-Éditeurs Français Réunis, 1961.

KASSÀK Lajos, *Hommage à Lajos Kassàk*, choix de textes par Ladislav Gara, trad. : M. Alyn, A.-M. de Backer, etc., ill. : Kassàk et Vasarely, Dilbeek-Bruxelles, Éd. La Maison du Poète, 1963.

KASSÀK Lajos, *Le cheval meurt les oiseaux s'envolent*, choix de poèmes, trad. : P. Dhome, T. Tapp, ill.: Kassàk et Vasarely: Montpellier, Fata Morgana, 1971.

J6ZSEF Attila, « Le journal analytique », trad. : Éva Brabant, in *Le Coq-héron*, Paris, 1982, n0 84, pp. 30-46.

DÉRY Tibor, « *Le Bébé géant* », trad. : Georges Baal, in *Organon* 83, Bron, Éd. université Lyon-2, 1983,292 p.

DÉRY Tibor, « Des collines de Florence », « Variation sur un chant populaire », «La ville la nuit », «Printemps italien », trad. Georges Baal, in *Arion*, Bp., Corvina, (édité pour l'Unesco), 1988, vol. 16, pp. 278-281.

1 Ce texte ne fait pas à proprement parler partie du *corpus*, voir remarques dans G. Baal, Introduction.

DÉRY Tibor, « Paris! Quelques strophes sur la vie du barbier à tête de verre », trad. Georges Baal, in *Mélusine*, Paris, L'Âge d'homme, 1989, vol. XI., pp. 235-239.

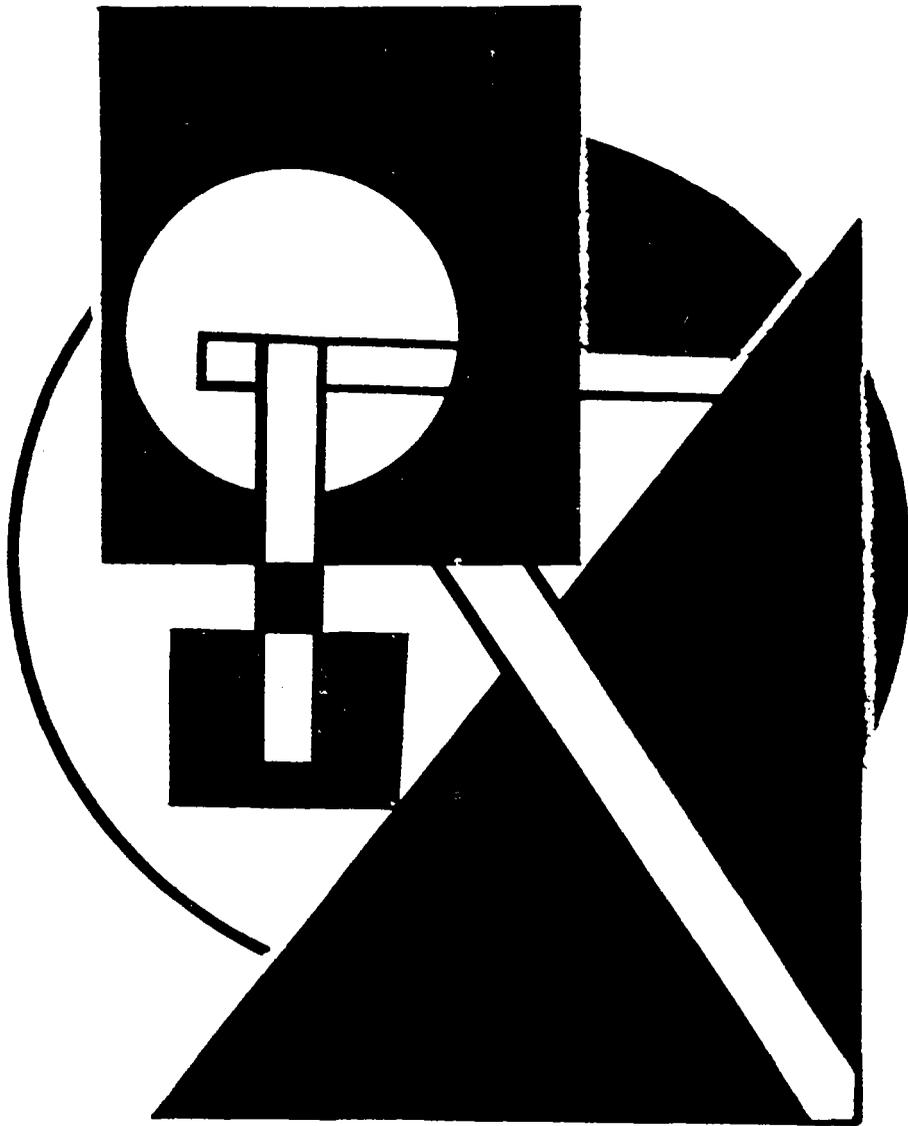
Voir aussi le recueil, contenant de nombreuses traductions:

L'Activisme hongrois, sous la direction de Charles Dautrey et Jean-Claude Guerlain, Paris, Éd. Goutal-Darly, 1979, 327 p. [Excellent recueil d'articles couvrant la période 1910-1926. Il Yest également question de surréalisme.]

Mentionnons également la revue multilingue, en hongrois et en une dizaine de grandes et petites langues d'Europe, éditée pour l'Unesco, et comportant des poèmes hongrois dans l'original et en plusieurs traductions, y compris souvent le français:

Arion, Budapest, Corvina, éd; Gyorgy Somlyó. Dans le n° 15 (1985), poèmes de: Illyés, Zelk, Vas, Weores, Pilinszky, etc. Le n° 16 (1987) est entièrement consacré à Kassák, avec, entre autres, *Le cheval meurt les oiseaux s'envolent* en hongrois, français et sept autres langues, la fameuse *Lettre à Béla Kun*, en français, des poèmes des années vingt, des souvenirs et correspondance, ainsi que des œuvres graphiques et des frontispices.

Enfin, il existe de nombreuses traductions inédites, certaines diffusées dans des émissions radiophoniques (p. ex. Kassák, Déry et d'autres à France Culture, traduits et présentés par Roger Richard, ou Déry et de nombreux autres, « montés » en lectures-spectacles par G. Baal au Centre G.-Pompidou, voir l'Introduction).



L. Kassák

Lajos Kassák, *Bildarchitektur* (1922)

PRÉLUDE ET ECLOSION DE LA POLÉMIQUE DES *OISEAUX DU SABLIER* - 1927

Gyorgy TVERDOTA

La courte irruption du surréalisme dans l'avant-garde hongroise fut marquée par la polémique déclenchée par Tibor Déry et connue sous le nom des *Oiseaux du sablier*, titre de l'article où Déry fait l'apologie de la poésie surréaliste¹.

Que comprendra le lecteur français après avoir découvert *Les Oiseaux du sablier* de Tibor Déry et les textes de la polémique qui s'ensuivit? Il verra qu'il s'agit là d'un dialogue platonicien où l'auteur argumente en faveur du bien-fondé et de l'opportunité de la littérature d'avant-garde, plus exactement de la poésie moderne, contre certaines valeurs consacrées de la tradition et d'autres aspirations des tendances littéraires antérieures. Il ne manquera pas non plus de constater que les acteurs de la polémique qui prennent fait et cause pour les valeurs rejetées par Déry, contestent quant à eux les vertus de la Poésie Nouvelle. Ainsi, le lecteur aura tout loisir de peser le pour et le contre, de confronter les arguments et les contre-arguments pour prendre position face aux questions débattues.

En revanche, en ce qui concerne l'enjeu de la polémique et son rôle dans la vie intellectuelle d'alors, le lecteur restera sans doute dans la perplexité-remarque qui s'applique aussi bien aux autres documents publiés dans ce volume, comme *Commentaire* d'Andor Németh. Sans certaines explications touchant à l'histoire littéraire hongroise, le lecteur ne saisira que très vaguement le sens et la signification de ces textes.

Le point de départ de notre commentaire nous est fourni par la première phrase du dialogue de Déry: « János Arany conseille au poète de mentir, à condition de ne pas se faire prendre. » Qui est ce János Arany, quand et pourquoi donna-t-il au poète un conseil d'un tel cynisme? János Arany

1. Voir dans ce volume les documents sur ce débat ainsi que les commentaires de Georges Baal et de Marc Martin.

(1817-1882) est, avec Sándor Petöfi (1823-1849), son ami mort dans la fleur de l'âge (auteur du quatrain cité par Ervin Sinkö, *Mon cœur tressaille...*), le poète le plus important de la littérature hongroise du XIXe siècle. Enfants du romantisme, ils évoluèrent tous deux dans la voie d'un certain réalisme poétique, et surent exploiter jusqu'à l'extrême les traditions ancestrales de la poésie et du folklore hongrois.

Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, leurs œuvres respectives furent à la base de l'édification d'un canon esthétique de poésie légitimant le classicisme, le caractère populaire et national, sans oublier le principe d'idéalisation contre une représentation naturaliste sans embellissement de la nature. Petöfi, dont la brève et fulgurante carrière, achevée sur le champ de bataille de la guerre d'indépendance de 1848-49, reste dans toutes les mémoires comme un exemple de non-conformisme, n'aura pu combattre contre la dépossession. Arany, en revanche, par certains de ses écrits et nombre de ses prises de position, contribua en acte et en pensée à l'édification d'un système dogmatique de valeurs littéraires, même s'il faut dire que la profondeur de sa réflexion et l'élévation de son esprit le préservèrent toujours de tomber dans la rigidité, l'emprise agressive et l'effet niveleur d'un conformisme canonique.

La citation que Déry utilise non sans ironie provient de *Ars poetica de Vojtina*, un poème de 1861 qui appartient à celles des œuvres d'Arany où le poète élabore et construit son esthétique du réalisme idéalisant. À ceci près que l'incitation au mensonge n'est pas donnée par le poète lui-même, mais par son *alter ego* poétique. Alors que dans le poème l'idée de « mensonge » correspond, auto-ironique, au principe d'idéalisation, elle se teinte d'un caractère offensif dans l'article de Déry. Néanmoins, Déry ne se trompe pas lorsqu'il évoque le nom de Boileau en relation avec les vues d'Arany. Indubitablement, le poème se propose d'élaborer une sorte de poétique classicisante et normative. Quant à l'autre citation sur laquelle Déry s'appuie avec autant d'ironie, elle provient du même poème, dont voici les vers liminaires: « Je suis plein, plein de chants! Non, de fleurs comme les seins de la prairie. »

La norme élaborée à partir de l'œuvre poétique d'Arany et de Petöfi n'entra en vigueur qu'au cours des dernières décennies du XIXe siècle, à une période où, déjà et définitivement obsolète, elle servit aux instances du pouvoir pour combattre tout ce que celles-ci qualifiaient de décadent, de maladif, d'urbain, de cosmopolite et d'étranger à la nation. Cette littérature, abhorrée dans les salons bien-pensants, ne put percer que dans les premières années du XXe siècle, quand enfin des poètes et écrivains collaborant à la revue *Nyugat* ([Occident]), fondée en 1908, repoussèrent avec succès les attaques lancées par les représentants du conservatisme littéraire ou du classicisme national, jusqu'à conquérir l'hégémonie de la vie culturelle, en s'appuyant sur la littérature française à partir de Baudelaire et sur des œuvres d'écrivains de tous pays, proches par la pensée des symbolistes et des décadents (Poe, les préraphaélites, Swinburne, Oscar Wilde, Schopenhauer, etc.).

Le style littéraire de *Nyugat* s'inspire à ses débuts de l'esthétique de *l'art pour l'art*. Tous les jeunes poètes et écrivains voulaient se rallier à ce mouvement et être publiés dans cette revue. C'est ce que firent tout d'abord, avec les autres, Tibor Déry, Andor Németh, Ervin Sinkó. (Nous ne savons rien au sujet de József Pap.) Mais voilà qu'au cours des années consécutives à la Première Guerre mondiale, de nouvelles ambitions se manifestèrent dans les littératures européennes. On se rallia aux « ismes ». Dans la Hongrie de 1915, Lajos Kassák fonda la revue *A Tett* [L'Action], puis - un an après l'interdiction de *A Tett* - *Ma* [Aujourd'hui]. Kassák et son groupe se révoltèrent alors contre *Nyugat*, devenu, selon eux, d'un académisme dégénéré, et reléguèrent toute la génération précédente au rang d'un passé condamné à la destruction. Ils jetèrent dans un même sac l'esthétisme de *l'art pour l'art* et la littérature du classicisme national. Une condamnation en bloc qui se fonde, pour excessive qu'elle soit, sur le fait que les membres de *Nyugat* refusaient de rompre radicalement avec les traditions. L'un de leurs chefs de file, Mihály Babits, vénérait János Arany comme un maître à penser. Une autre personnalité centrale du mouvement, Endre Ady, se considérait comme l'héritier naturel de Petőfi.

Une partie des poètes et écrivains de la nouvelle génération rejoignit alors le camp de Kassák, celui de l'avant-garde. Dès 1914, Andor Németh fait un voyage à Paris pour s'initier aux nouvelles tendances de la littérature française. Il fréquentera le cercle d'Apollinaire, mais le sort vaudra que pendant les années de guerre il soit interné dans l'île de Noirmoutiers puis dans l'île d'Yeu, comme ressortissant d'un pays ennemi. Déry n'allait pas tarder à se joindre au cercle de Kassák. Pendant la guerre, Sinkó allait devenir un adepte de l'avant-garde. Notons d'ailleurs en passant comment l'animosité de l'avant-garde contre *Nyugat* se manifeste dans le dialogue de Déry, lorsque dans le premier paragraphe, l'huissier se voit qualifié « d'agent secret de *Nyugat*. ». En s'appuyant sur l'accusation de mensonge, Déry jette un opprobre commun sur les représentants de *Nyugat* et ceux de la norme du classicisme national.

Parmi les membres de *Nyugat* se trouve cependant un poète que l'on ne saurait ranger dans aucune catégorie esthétique, ou tout au moins dont l'œuvre, la vitalité, le ton tragique et les combats politiques lui firent dépasser, et de loin, le stade de *l'art pour l'art* et de l'esthétisme: Endre Ady. Les représentants de l'avant-garde, qui n'hésitaient pas à faire une hécatombe impitoyable et systématique des poètes de *Nyugat*, même des plus doués et des plus appréciables, adoptèrent un comportement plus nuancé envers Ady. De gré ou de force, ils reconnaissaient en lui le précurseur de leur art. Déry ne fait pas figure d'exception en ce domaine, lui qui évoqua Ady, après la mort de celui-ci (1919), comme le dernier poète national. Sinkó, de son côté, après s'être désolidarisé de l'esthétique des poètes de *Nyugat*, devint un adepte d'Ady, avant de changer de cheval de bataille pour rejoindre, l'espace d'un bref épisode, le camp de Kassák.

Concernant Ady, il convient de rappeler que, dans les années dix, le groupe formé autour de György Lukács, groupe qui rompit avec *Nyugat* pour s'attaquer aussi à l'avant-garde, prenait Ady pour poète fétiche. Il

s'agissait de ce cercle littéraire que Lukàcs définira plus tard, au cours de sa période marxiste, comme un mélange d'épistémologie de droite et d'éthique de gauche. Idéalistes mais opposés à la guerre, les membres de ce cercle, face à l'impérialisme de leur temps, avaient été témoins de l'ère de la culpabilité sans appel. À la fin de la guerre et avec Lukàcs à leur tête, ils avaient ressenti la nécessité de se rallier au bolchevisme, jusqu'à jouer un rôle de premier plan dans la vie politique et culturelle du pouvoir rouge, durant le bref épisode de la République des Conseils (1919).

En 1919, Tibor Déry, sans oublier Andor Németh (qui avait été libéré entre-temps de son camp d'internement français), remplirent un rôle actif dans les événements de la Commune hongroise. Vers la fin de la guerre, Sinkó, quant à lui, rompant avec le cercle de Kassák et de l'avant-garde, se mit à prêcher une politique révolutionnaire active de gauche, c'est-à-dire à exiger que l'art soit au service exclusif de cette politique. En 1919, il devint disciple enthousiaste de Lukàcs qui sut l'affranchir de tous les scrupules moraux que l'expérience de la terreur politique avait pu susciter en lui.

Après la chute de la République des Conseils, au mois d'août 1919, le gouvernement de droite, réinstallé au pouvoir, se fit un devoir de pourchasser impitoyablement les intellectuels de gauche qui avaient pris une part active dans la vie de la Commune. Kassák et tout l'état-major de l'avant-garde hongroise durent fuir en émigration. Au début des années vingt, nous retrouvons donc Tibor Déry, Andor Németh et Ervin Sinkó à Vienne, où ils rejoignent Kassák et Lukàcs, installés dans la capitale autrichienne pour de longues années.

Pour une meilleure compréhension, il faut dire que la Hongrie (comme partie de la monarchie austro-hongroise) était sortie perdante de la guerre. Suite au traité de Versailles, elle s'était vue dépouiller des deux tiers de son territoire historique, au profit des pays limitrophes. C'est ainsi que, du jour au lendemain, d'importantes minorités hongroises virent le jour sur le territoire roumain, tchécoslovaque et yougoslave, des minorités qui, peu de temps après la nouvelle délimitation des frontières, commencèrent à s'organiser et à élaborer une vie culturelle propre.

Telles sont les circonstances historiques et politiques à la lumière desquelles il faut lire les textes qui vont suivre, et dont les auteurs doivent être considérés comme les représentants caractéristiques de la vie intellectuelle hongroise de gauche: la guerre, la révolution bourgeoise après l'armistice, les quelques mois de la République des Conseils, la Terreur Blanche, la perte territoriale aux conséquences catastrophiques, la précarité de la vie en émigration, tout cela fut à l'origine d'une crise profonde dans leur pensée et dans leurs pratiques artistiques.

Dans cette crise seule une chose restait sûre et constante: l'opposition franche et massive contre le système politique de droite installé en Hongrie. En revanche, l'échec de la révolution avait remis en question la légitimité d'une vision du monde socialiste ou sympathisant avec le socialisme, ainsi que la stratégie d'action qui en découlait.

Néanmoins, Andor Németh et Tibor Déry suivirent, au début des années vingt, des chemins parallèles, dans la proximité de l'atelier intel-

lectuel que représentait *Ma*, dont Kassàk poursuivait la publication à Vienne.

Comme en témoigne *Le cheval meurt, les oiseaux s'envolent*, poésie de Kassàk datée de 1922, la crise esthétique vécue par les artistes de l'émigration trouva d'abord les principes de son expression dans Dada. Déry, c'est vrai, de même qu'Andor Németh, avait d'abord créé dans un esprit plutôt expressionniste (voir son recueil de 1922 *Cheval, blé, homme*), mais il subit ensuite l'influence grandissante de Dada. Après avoir quitté Vienne, il vécut deux ans à Paris, puis six mois à Pérouse, où naquirent ses pièces de théâtre avant-gardistes, dont la plus remarquable, *Le Bébé géant* (1922), brosse la satire au vitriol d'une société capable de fouler du pied la liberté individuelle de l'être. Dans cette œuvre scénique, Déry choisit de recourir aux moyens d'expression du « théâtre intégral » inauguré par Jarry et Apollinaire, mais c'est avant tout avec les pièces de Ribemont-Dessaignes, d'Yvan Goll ou du jeune Cocteau que *Le Bébé géant* entretient des liens de parenté.

Andor Németh, de son côté, resta à Vienne, où il s'illustra comme journaliste et essayiste. Il acquit une grande connaissance de l'art contemporain qu'il mit à profit, à son retour d'émigration, dans la vie littéraire hongroise.

En 1927, la critique littéraire voit dans *Commentaire* d'Andor Németh, paru dans le premier numéro de *Dokumentum*, un des documents critiques importants du surréalisme hongrois. Une telle vision des choses n'est fondée qu'en partie. Németh, dans cet essai, se recommande en effet de tout le front poétique moderne, de Tzara jusqu'à Paul Valéry. S'il en vient à prendre le surréalisme en ligne de compte, c'est parce qu'il recherche les critères de la poésie moderne en général et qu'il connaît mieux que toute autre la littérature française. *Commentaire*, en quête d'une vision panoramique de la poésie moderne, s'efforce d'embrasser des courants aussi contraires que l'avant-garde et la « poésie pure ».

Quant à Ervin Sinkó, sa route se sépara, pendant la période d'émigration viennoise, de celle de Gybrgy Lukács, son ancien maître à penser. C'est en effet dans la Vienne de 1923 que Lukács rédigea son célèbre *Történelem és osztálytudat*, [Histoire et Conscience de classe], travail empreint d'une volonté révolutionnaire messianique qui a fait franchir au philosophe une étape supplémentaire dans l'édification de son système de pensée socialiste. Or, trois ans plus tôt, Sinkó avait remis en question son passé de léniniste dans une chronique-confession, *Az út* [Le chemin], où il pèse le comportement qu'il avait adopté au cours de la période des révolutions, ainsi que les déroutantes expériences qu'il avait vécues à l'époque de la République des Conseils, pour arriver à la conclusion que la lutte des classes, la dictature et la violence révolutionnaire, loin de résoudre les problèmes posés et imposés par le capitalisme, ne pouvaient entraîner que guerres et vagues d'exploitation. S'engageant sur une troisième voie, il avait alors professé une sorte de christianisme, jusqu'à élaborer, s'appuyant sur le principe dostoïevskien *ne combats pas le mal*, sur les enseignements tirés des *Frères Karamazov*, les évangiles, les épîtres de Saint Paul et les vues philosophiques de Kierkegaard, une éthique condamnant la violence et

prêchant l'amour et la paix, comme en préfiguration aux principes que l'existentialisme religieux définira plus tard. Il exposa son système dans une suite d'essais philosophiques parus dans *Testvér* [Frère], 1924-1925), une revue littéraire qu'il fonda et dirigea.

L'année 1926 fut marquée par la dislocation du groupe de l'émigration viennoise. Kassák et son cercle se réinstallèrent à Budapest où ils tentèrent de redonner vie au mouvement hongrois d'avant-garde.

À leur retour d'émigration, Tibor Déry et Andor Németh se trouvèrent parmi les fondateurs de *Dokumentum*. La révolte de Déry, sans rien perdre de sa force et de son élan, coulait désormais en un flot continu, mieux contenu dans son lit naturel. La liberté et l'amour dont il traitait encore avec une déception si profonde dans *Le Bébé géant* deviendront, dans *Réveillez-Vous !*, écrit à Budapest en 1929, les forces qui permettront à l'être de s'affranchir des contraintes misérables de la réalité. C'est dans ce texte que Déry se rapprochera le plus de l'esthétique surréaliste, mais sous une forme personnelle dont il fait l'apologie dans *Les Oiseaux du sablier*.

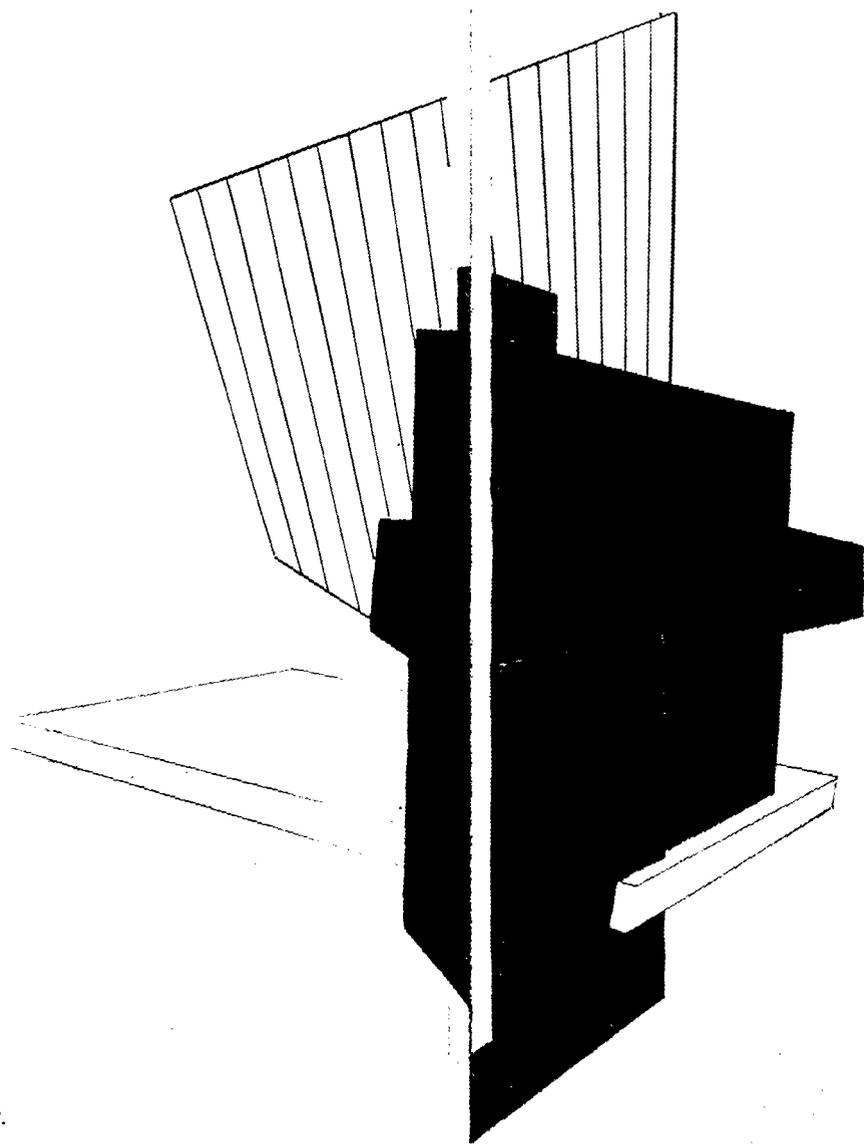
Korunk [Notre époque], une revue littéraire de Kalozsvár (Cluj, en Transylvanie, passée à la Roumanie), où parurent *Les Oiseaux du sablier* et les textes de la polémique suscitée par cet article, d'abord empreinte d'un radicalisme bourgeois, se donnait à l'époque la fonction, telle que l'avait définie László Dienes, le premier rédacteur en chef de la revue, de présenter « une coupe transversale de l'époque », c'est-à-dire un panorama fidèle de la diversité des orientations sociales, scientifiques, littéraires et artistiques de l'époque moderne, notamment en réservant un droit de parole égal aux détracteurs et aux adeptes de l'avant-garde. (Elle se tourna plus tard, au seuil des années trente, vers un mode de pensée marxiste.)

Sinkó, toujours fidèle à cet existentialisme chrétien dont nous venons de parler, avait rejeté l'esthétique de *Nyugat* comme les expériences littéraires du Proletkult, et par des articles polémiques, combattu l'avant-garde, avec, *dixit* Sinkó, ses tendances anarchistes et son goût gratuit de la destruction formelle. Il avait même refusé l'argumentation de Kassák, lequel, se ralliant au constructivisme au milieu des années vingt, et prenant le contre-pied du négativisme restrictif des «ismes», avait pourtant mis l'accent sur la nécessité d'une phase de construction positive. Après tant de boucles dans son évolution, Sinkó avait fini par opérer un retour vers la poésie d'Ady, chez qui il avait cru découvrir les racines de son propre christianisme idéologique. C'est la raison pour laquelle dans sa polémique contre Déry, pour défendre une évolution littéraire organique que ne servent pas, selon lui, les principes de la Poésie Nouvelle, il propose de continuer dans la voie tracée par Ady. De même que pour Komlósi, c'est l'hostilité déclarée des jeunes de *Dokumentum* contre la logique, mais surtout leur culte immodéré de l'instinct qui semble avoir poussé Sinkó Ervin à prendre la parole dans le débat de *Korunk* pour répondre au manifeste de Déry. (La terre natale de Sinkó fut rattachée à la Yougoslavie en vertu du traité de paix de Trianon. C'est dans sa nouvelle patrie, plus exactement à Sarajevo, où il vivra quelques temps, que Sinkó rédigea son article contre Déry.)

Avec le recul, l'article de Déry fait figure d'exploit glorieux dans les

combats d'arrière-garde de l'avant-garde hongroise. Une nouvelle période de l'histoire de la littérature hongroise s'ouvrit à la fin des années vingt, laquelle, dans un certain sens, s'engagea dans la voie que Sinkô avait prophétisée. C'est alors que les traditions littéraires et les solutions formelles, contestées par l'avant-garde, reconquirent droit de cité.

*Institut d'études littéraires,
Académie des sciences de Hongrie,
Budapest.*



L.K.

Lajos Kassák, Saos titre (vers 19²¹ 1923)

DU SURRÉALISME AU SCEPTICISME KAFKAÏEN DANS LES ROMANS DE MATURITÉ DE TIBOR DÉRY

Georges KASSAI

La carrière littéraire de Tibor Déry n'est pas exempte de contradictions: écrivain d'avant-garde à ses débuts, il semble se convertir, dans les années trente, au réalisme; il pratique, dans les années cinquante, la littérature engagée. À partir de 1955, il devient l'une des figures de proue de la révolte des écrivains contre le pouvoir, révolte qui contribuera à préparer la révolution du 23 octobre 1956. À la fin de sa vie, après avoir été emprisonné en 1957 et libéré en 1960, il publie des romans marqués surtout par le scepticisme, l'ironie, le doute universel et un sentiment de l'absurde, souvent proche de celui d'un Kafka.

Dans un de ses écrits autobiographiques, Déry se compare au navire qui, parti sans chargement, fait le plein dans chacun des ports où il s'arrête. Ces ports étaient pour lui les différents auteurs - Proust, Kafka, Thomas Mann - , dont il s'est inspiré.

Ses débuts littéraires l'apparentent étroitement à l'avant-garde. Les textes datant de cette époque (dont on a pu apprécier en français, grâce aux efforts de Georges Baal, *Le Bébé géant*, *Que prenez-vous au petit déjeuner?* ou *Réveillez-Vous!*)¹ semblent à première vue anarchiques, ou portent la marque de l'hyperbole expressionniste à la Kassàk ou du surgissement de l'inconscient, comme dans le cas du héros de son roman *Le Cri à deux voix*, paru en 1922 à Vienne, où les deux voix sont celles des deux personnalités du protagoniste à l'âme clivée. On connaît également les efforts de Déry pour définir une théorie de l'avant-garde, en particulier son essai sur la poésie nouvelle paru en 1927 dans la revue d'avant-garde

1. *Le Bébé géant*, in *Organon* 83, Bron, Éd. université Lyon-2, 1983. « *Que prenez-vous au petit déjeuner?* » inédit. *Réveil/ez-Vous!*, dans ce volume. Ces trois textes ont été traduits et présentés par Georges Baal sous forme de lectures-spectacles au Centre G.-Pompidou à Paris, respectivement en 1984, 1987 et 1992.

Dokumentum, dont il est l'un des fondateurs, essai dans lequel il revendique entre autres pour le poète le droit de se révolter contre les lois de la logique: « Le poète, écrit-il, travaille en vertu d'une logique des tréfonds, qui paraît aussi arbitraire qu'incontrôlable du dehors, mais qui du dedans est infaillible comme l'instinct, une logique que je nommerai logique des sentiments². » Ces années-là, les poèmes de Déry sont en tous points conformes à cette théorie. Voici par exemple quelques vers de son poème « La lune » :

*La nuit, nous vivons dans les rides de la lune... d'énormes papillons
verts voltigent au-dessus de nos têtes, et tels des nuages, lâchent sur
nous leur froide humidité... en bas, dans les vallées, accrochés à la
paroi d'un ravin, saignés à blanc / des êtres qui vivent dans des
cataractes s'agrippent à nos mollets / dans le Sud, des foules ondulantes
lèchent et recueillent le lait de la lune* ³.

Vers le début des années trente, le ton de Déry change: il amorce sa lente conversion à l'écriture réaliste. Un tel phénomène n'est pas isolé dans la littérature hongroise. Illyés, d'abord poète surréaliste, opère, peu après la fin de son exil parisien, une espèce de retour à la terre, redécouvre ses origines paysannes, publie, dès 1936, un ouvrage sociographique de grand retentissement où il dénonce les conditions de vie faites à une grande partie de la paysannerie hongroise, et devient, au lendemain de la guerre, un des dirigeants du parti paysan. D'ailleurs en France, Louis Aragon, *mutatis mutandis*, suit un trajet comparable. Parmi les grands poètes européens des années vingt et trente, Federico Garcia Lorca en Espagne, Attila Jozsef en Hongrie, s'essayaient avec succès à un surréalisme mâtiné de folklore, et il ne serait pas difficile, je crois, de multiplier les exemples de ce type d'évolution, qui pourrait être interprété, à première vue, comme un signe du reflux de la révolution des avant-gardes.

Mais une telle interprétation ne résiste pas toujours à un examen critique un peu poussé. Dans le cas de Tibor Déry, il est indispensable de tenir compte à la fois de la biographie et de la psychologie de l'auteur.

Né en 1894, Déry publia sa première nouvelle en 1917 dans *Nyugat* [Occident], la revue la plus prestigieuse de la littérature hongroise moderne, adhéra au parti communiste en 1919, devint sous la Commune membre du Directoire des lettres, puis passa de longues années en émigration. De retour en Hongrie, il « ne trouva pas sa place, écrit-il, ni dans la réalité politique ni dans la littérature de son pays ». Son avant-gardisme, qui le conduisit de l'expressionnisme au surréalisme en passant par le théâtre dadaïste, s'inspire de sa révolte contre la grande bourgeoisie à laquelle il appartenait et par là contre les injustices de la société. C'est donc un avant-gardisme hautement moral que le sien, qui refuse les données de la réalité et annonce déjà le futur Déry, adepte à la fois du réalisme socialiste et de la construction d'un monde

2. *Les Oiseaux du sablier*. Voir dans ce volume.

3. In Tibor Déry, *Énekelnek és meghalnak* [Ils chantent et ils meurent]. Budapest. 1928.

communiste. «L'heure est à la révolte - lisons-nous dans *Réveillez-vous!* Avec nos mains exsangues et privées de pain, dans cette obscurité plus dense que le sang, sous les coups de cloche de la dernière heure, révoltons-nous contre la réalité qui pour nous est plus cruelle et plus incertaine que l'enfer des dieux. »

Le révolté qu'il était devient révolutionnaire en réglant son compte au mythe de l'isolement, de l'aliénation de l'homme, notamment dans son roman *Jeu de nuages à Pest* (1934), dont le héros, de retour en Hongrie après une longue émigration et de longues années d'internement, est incapable de trouver sa place dans le monde. L'ironie avec laquelle l'auteur présente ce personnage est la caricature de l'homme aliéné et isolé. La solution, écrira-t-il plus tard, réside dans l'humanisme: «le révolté que j'étais devint révolutionnaire le jour où j'appris à aimer les hommes⁴. »

Son engagement politique découle donc en droite ligne de la révolte qui alimentait son avant-gardisme. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que son premier grand roman réaliste, *La Phrase inachevées*, entièrement consacré à la lutte de la classe ouvrière contre la bourgeoisie, cherche à utiliser, en même temps que les acquis du réalisme classique du XIXe siècle, les innovations techniques d'un Proust, les découvertes bergsoniennes et freudiennes sur le fonctionnement de la mémoire et de l'inconscient, et contienne même des éléments surréalistes, notamment les descriptions de la ville en hiver. Caractéristique de Déry à cette époque, voici le début du roman où, dans une phrase qui remplit plusieurs pages, véritable ouverture d'opéra, l'auteur croit entrevoir dans les jeux de brouillard d'une rue de Budapest toute la sociologie de la ville.

Ainsi, en cette nuit de décembre, à ce moment précis de son existence, la rue Csàky était enveloppée de trois univers, de trois globes de verre gravés de lignes arachnéennes, nuancés de teintes subtiles, comme certains vases rustiques où motifs et couleurs superposés se distinguent parfaitement. Chacun d'eux possédait son paysage particulier, sa signification particulière et la matière brute de la rue animait, fécondait tous ces mondes: les immeubles, qui par leurs formes, leurs couleurs et leurs odeurs appartenaient à la rue Csàky, puisqu'ils étaient là depuis toujours avec leurs formes, leurs couleurs et leurs odeurs, la rue elle-même dont l'alignement immuable, le pavé, l'éclairage, faisaient une rue typique du quartier extérieur de Lipótváros⁶, puisque, dès que l'on évoquait le quartier extérieur de Lipótváros, on pensait précisément à la rue Csàky, cet ensemble qui devait son caractère à des détails, mais leur imposait en retour sa propre marque, faisait partie d'un tout où la

4. Tibor Déry, *A ló és az öregasszony* [Le cheval et la vieille femme], Budapest, Szépirodalmi Kiadó, p. 511.

5. Commencé en 1933, achevé dès 1938, ce roman ne fut publié qu'en 1946 à Budapest. Traduction française: Paris, Albin Michel, 1966.

6. Lipótváros est un quartier bourgeois de Pest, ouvrant sur les grands boulevards, près du centre.

circulation artérielle charriait de toutes les extrémités diverses matières colorantes. Et de même qu'il est impossible de saisir le sens d'un mot isolé de son contexte, il était impossible de comprendre la rue Csáky sans connaître sa position géographique parmi les rues environnantes, parmi les quartiers qui vibraient, ondulaient et se superposaient les uns aux autres, et sans évoquer ses limites sensibles - l'odeur de feuille humide des forêts de Buda d'un côté, les nuages de suie de l'usine de l'autre, ailleurs le chatolement diapré des gâteaux servis à la pâtisserie Gerbeaud, pour comprendre les rues de la Cité il fallait connaître les faubourgs accrochés à ses quatre coins⁷.

Dans son essai intitulé *A Szürrealizmus ideje* [Le Temps du surréalisme], Novi Sad, 1970), Imre Bori voit dans ce passage l'influence du *Paysan de Paris* d'Aragon. Il s'agit, écrit Bori (p. 80), «d'images oniriques porteuses de réalités... Ces images sont surréalistes par l'audace des comparaisons, par la distance considérable entre comparants et comparés, par la sensibilité de l'auteur qui se manifeste dans ses associations d'idées. Le monde extérieur est représenté sur le plan surréel. »⁸

Mais ce grand roman n'ayant été publié qu'en 1946, donc huit ans après son achèvement, il n'a pas pu être confronté au moment de sa conception aux exigences du mouvement politique qu'il prétendait servir et dont Déry lui-même était militant. Or, il est fort à parier qu'aux yeux des dirigeants du parti qui avaient exclu le grand poète Attila József, (à moins qu'il ait quitté de son propre gré le Parti communiste - la question n'a jamais pu être élucidée) ces passages d'inspiration surréaliste auraient passé pour de regrettables écarts, auraient été taxés de frivolités et auraient valu à leur auteur de graves ennuis.

Cependant, Déry ne perdait rien pour attendre. Si *La Phrase inachevée*, parue au temps de la coalition avant la prise de pouvoir stalinienne, n'a pas encore attiré les foudres du parti communiste - seul, en son nom, György Lukács reprocha à l'auteur d'avoir idéalisé, à la façon des sectaires et des dogmatiques, les personnages de la classe ouvrière, d'avoir trop insisté sur leur adhésion sentimentale « instinctive » au mouvement ouvrier - , *Réponse*, son roman suivant, dont les deux premiers volumes furent publiés en 1952, donc après la fameuse « année du tournant », en pleine didacture communiste, déclencha une véritable campagne contre Déry, campagne orchestrée par les plus hautes instances du Parti, notamment par József Révai, le Jdanov hongrois.

Que s'était-il passé entre Déry et l'omniprésent Parti? D'une part, cédant à ses penchants moralisateurs et se croyant investi d'une mission éducatrice, Déry lui-même entendait réaliser l'épopée du monde ouvrier en retraçant l'éducation sentimentale, c'est-à-dire politique, d'un jeune ouvrier né sous l'ancien régime capitaliste, mais devenu directeur d'usine sous le

7. Tibor Déry, *La Phrase inachevée*, op. cit., pp. 10-11.

8. Au sujet de la conception du surréalisme par Bori, voir l'article de Marc Martin dans ce volume. (N.d. l'Éd.)

régime communiste. D'autre part le parti communiste, devenu parti unique des travailleurs hongrois, n'avait plus à ménager les intellectuels qui prétendaient le servir. La lutte finale qui devait aboutir à la réalisation du paradis terrestre où régnerait l'égalité absolue et le principe du «de chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins», se déroulait dans un climat de gravité qui ne tolérait pas les déviations par rapport au dogme fixé par le parti communiste de l'Union Soviétique. En 1952, dans un débat mémorable lancé par József Révai, Déry fut accusé d'avoir passé sous silence les luttes et les succès du parti communiste hongrois clandestin des années trente, de ne pas avoir souligné l'importance du Parti dans la vie du jeune ouvrier, héros du roman, et surtout de complaisance à l'égard d'un des héros bourgeois du roman, un professeur qui, tout écœuré qu'il était par le pouvoir réactionnaire, n'a pas rejoint les rangs des militants en lutte contre ce même pouvoir, et pire encore, a pu inspirer un amour sincère à une militante communiste.

Toutes ces critiques s'inspiraient de la théorie stalinienne, prédominante dans les partis communistes: réalisme socialiste, héros positif face à l'exacerbation inévitable de la lutte de classes. Sentant leur fin proche, déjà évincés du pouvoir dans les pays socialistes, la bourgeoisie et le capitalisme étaient censés devenir de plus en plus féroces: aucune complaisance n'était permise à leur égard. Comment se fait-il qu'un militant aussi convaincu et enthousiaste que Déry, au lieu de se soumettre à la doctrine, se soit fourvoyé de cette façon ?

En raison de son humanisme, de son amour des hommes et de la liberté qu'il souligne dans plusieurs de ses écrits, on peut supposer qu'il n'est pas parvenu à s'imposer cette discipline aveugle que le Parti exigeait de ses écrivains. Son écriture réaliste a toujours présenté des failles aux yeux des gardiens du dogme du réalisme socialiste: si dans *La Phrase inachevée* ces failles touchaient surtout la forme, dans *Réponse*, elles concernaient le contenu. En tout état de cause, nous pouvons émettre l'hypothèse que la pratique du réalisme socialiste exigeait de lui un véritable refoulement de son ancienne personnalité dont son écriture avant-gardiste était la manifestation littéraire, et que les écarts dénoncés par le Parti, comme l'apparition, dans le tissu réaliste du roman, d'éléments étrangers au réalisme, représentent de véritables retours du refoulé.

Retour du refoulé qui se manifeste avec de plus en plus de force au fur et à mesure que Déry, profondément déçu par les dirigeants de son pays, en vient à s'opposer à leur politique. On connaît la suite: figure de proue de la lutte des écrivains qui devenait le ferment de la révolution du 23 octobre 1956, Déry est emprisonné en avril 1957, et c'est en prison qu'il écrit son grand roman fantastique, *Monsieur G.A. à X^o*, que d'aucuns considèrent comme une allégorie politique, mais qui frappe avant tout par son ton ironique et par le doute qu'il exprime. Doute qui mine le fond comme la forme: dans un texte datant de la même époque, Déry se pose la question: « Ne pourrait-on pas imaginer que la conséquence immédiate d'une crise

9. Tibor Déry, *Monsieur G.A. à X*, Paris, Seuil, 1965.

psychologique serait l'écroulement non pas de l'auteur mais du genre littéraire qu'il pratique? En d'autres termes, que le récit classique aurait besoin de ces contraintes arbitraires, imposées par la foi et par l'espoir, dont le scepticisme se passe facilement¹⁰ ? » Avec le scepticisme qui attaque la vision du monde intérieur de l'écrivain et sa foi dans l'ordre socialiste, le refoulé opère un retour inattendu: ses racines plongent dans des écrits de la première époque surréaliste de Déry.

X est une ville imaginaire dont les habitants respectent des valeurs diamétralement opposées aux nôtres: ils apprécient la souffrance, l'inconfort et la mort; le principal moteur de leur existence, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'est pas la vie et la lutte pour elle, mais au contraire la résignation et le sentiment d'anéantissement. La vie elle-même est pleine d'incertitudes, le hasard règne en maître absolu. Il s'agit en quelque sorte de la négation de l'évolution sociale, d'une régression au cours de laquelle s'anéantissent toutes les conquêtes de la société sur la nature. Cette vision était déjà celle du jeune Déry dans ses écrits sur le dadaïsme et dans un roman écrit en 1922, *Le Rocher qui chante*¹¹. où les hommes mènent une existence végétative. Chaque page de *Monsieur G.A.* à X reflète l'absurdité de cette existence - la liberté sans l'ordre, selon la définition qu'en donne Déry dans la préface de son livre - ; et, naturellement, les éléments caricaturaux, grotesques, voire surréalistes abondent dans l'expression.

Ainsi les déboires de Monsieur G.A. avec le portier de l'hôtel où, fatigué, il aimerait obtenir une chambre et se coucher le plus rapidement possible:

- *Voulez-vous monter à pied, monsieur, ou en ascenseur? demanda-t-il.*

Dans le ton et l'attitude, il avait la même courtoisie, la même dignité naturelle que tout à l'heure.

- *Par le moyen le plus rapide, dit G.A. À quel étage allons-nous ?*

- *Le crois qu'au vingt-deuxième étage, nous trouverons une chambre qui vous conviendra.*

- *Prenons l'ascenseur, dit G.A.*

Le portier acquiesça.

- *Bien sûr, dit-il, comme si une connaissance infailible des hommes lui avait fait prévoir la réponse. Bien sûr... Il est vrai que je n'ai guère l'habitude de manipuler les commandes, ajouta-t-il en pénétrant dans l'ascenseur derrière G.A. J'espère tout de même que nous ne tarderons pas à arriver à destination. Vous saurez que pour mieux amuser notre personnel, cet ascenseur a été conçu de façon à mettre ceux qui se trouvent à l'intérieur dans l'impossibilité de savoir à quel étage ils en sont. Il n'est pas possible non plus de compter les étages, car vous le voyez, monsieur, nous montons avec une rapidité extraordinaire. C'est,*

10. Tibor Déry, «Egy füredi délelbt» [Une matinée à Füred], in *Theokritosz Ujpesten*, Budapest, Szépirodalmi, 1967. pp. 514-515.

11. *Az Éneklő szikla* [Le Rocher qui chante]. Budapest, Panoràma. 1927.

si vous voulez, une sorte de tir à la cible. Je regrette, ajouta-t-il après un silence, que les préposés à cet appareil soient allés se coucher. Ils auraient été plus qualifiés que moi pour vous conduire. Après sept heures du soir le trafic est très réduit, voilà pourquoi le directeur s'est retiré dans ses appartements. Prenez garde, je vous prie: si j'ai bien calculé, nous sommes arrivés.

Il tira sur une manette. L'ascenseur s'arrêta brusquement et G.A. chancela. Le portier sortit, mais rentra aussitôt.

- Mon tir a porté trop loin, dit-il en souriant avec bonhomie. Nous sommes au trente-sixième étage, il vafalloir redescendre un peu.

L'ascenseur redémarrà. Bientôt après, G.A. chancelait de nouveau. Le portier ouvrit la porte, sortit et revint.

- Nouvel excès de zèle, annonça-t-il. Nous sommes au onzième étage. Nous allons redescendre jusqu'au rez-de-chaussée et si, ensuite, nous mettons exactement deux fois autant de temps pour remonter que nous aurons mis pour descendre d'ici, nous atteindrons notre objectif. Il ne peut plus y avoir d'écart important¹².

Le doute et l'ironie caractérisent également son roman historique, *L'Excommunicateur*, paru en 1965, l'histoire de saint Ambroise, l'évêque de Milan qui, contrairement à ce qui règne à X, élabore « l'ordre sans liberté » en réalisant l'unité de l'Église par l'extermination des hérétiques. L'ironie avec laquelle Déry traite son personnage et les conditions historiques de l'époque engendre, tout naturellement, des situations dont la cocasserie s'apparente à celle de certains récits absurdes et fantastiques auxquels, selon les nouvelles convictions de Déry, les événements politiques d'un passé récent, par exemple, les procès préfabriqués dans les pays socialistes, peuvent servir d'illustration.

Ce ton ironique, ce goût de l'absurde et du scepticisme caractériseront ses écrits postérieurs, depuis sa galerie de portraits autobiographiques, *Pas de verdict*¹³, jusqu'à son émouvant *Cher beau-père*¹⁴. Dans chacun de ses écrits, il est relativement facile de retrouver les sources d'inspiration et les solutions formelles des écrits d'avant-garde de sa jeunesse, dont quelques-uns, comme son essai sur la naissance du poème, sont repris, à peu près inchangés, dans *Pas de verdict*.

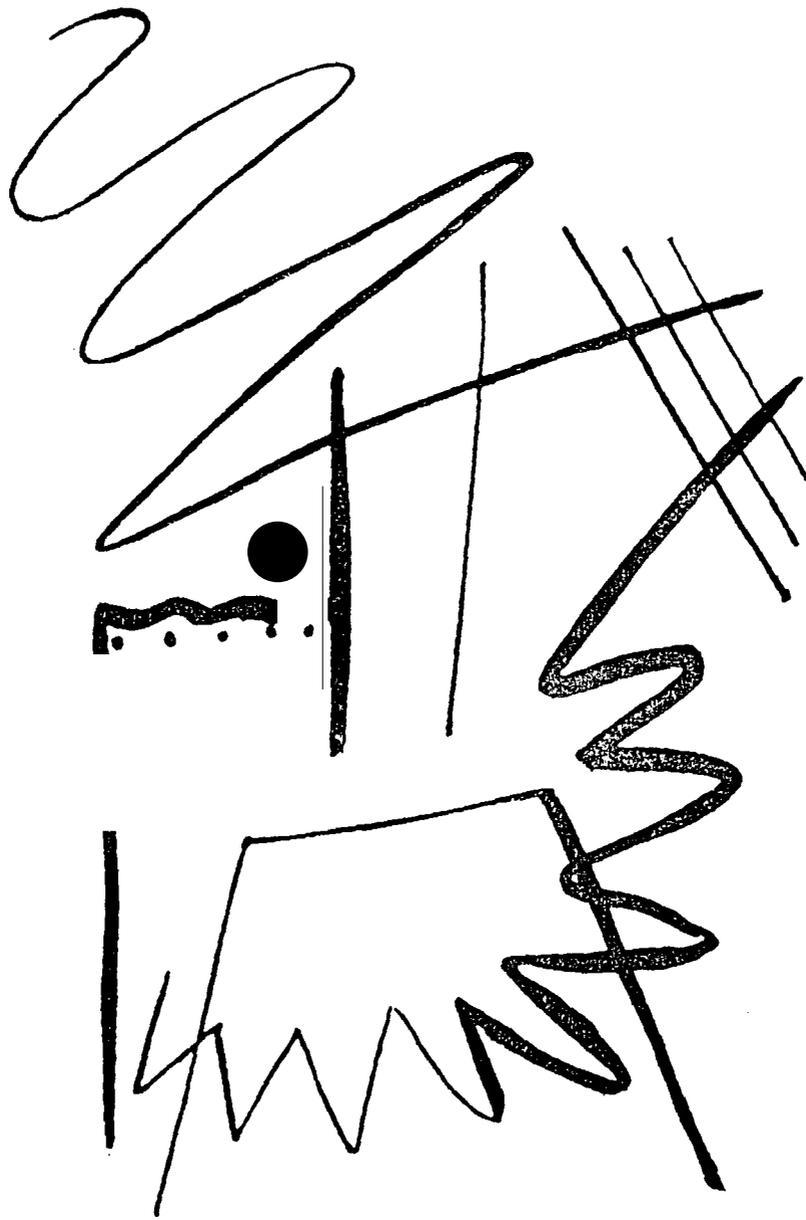
Le refoulé fait donc un retour triomphal et montre avec éloquence que la liberté de l'écrivain est la condition *sine qua non* de la création littéraire.

*Université Paris III
Sorbonne Nouvelle*

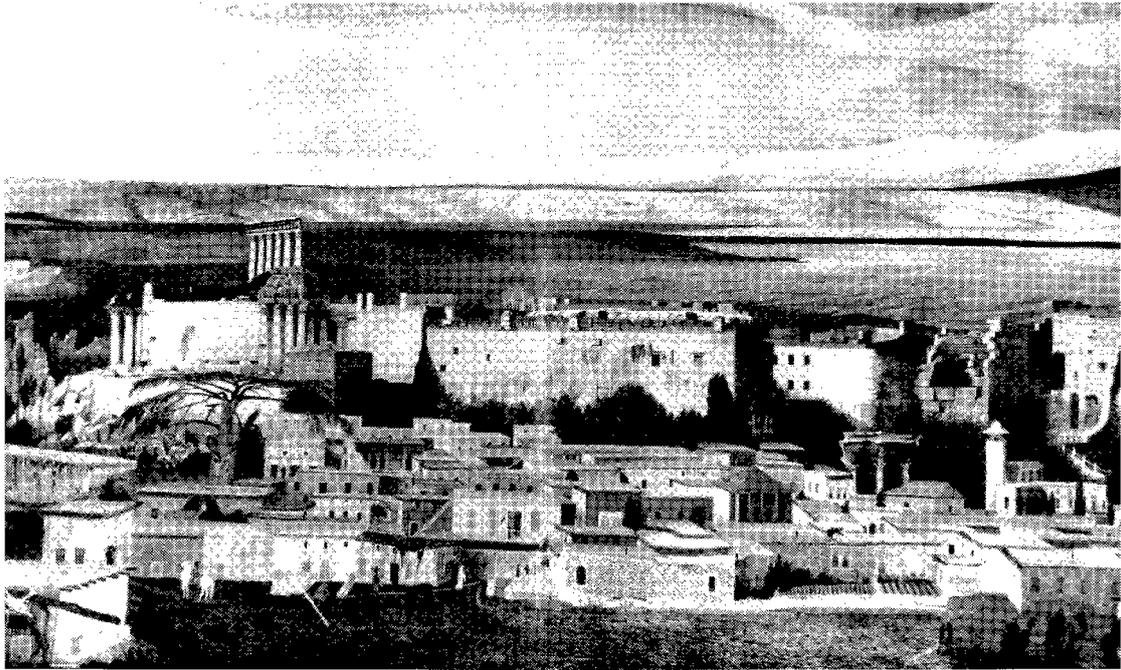
12. Tibor Déry, *Monsieur G.A. à X*, op. cit., pp. 40-41.

13. Tibor Déry, *Itélet nincs*, [Pas de verdict], Budapest, Szépirodalmi, 1969.

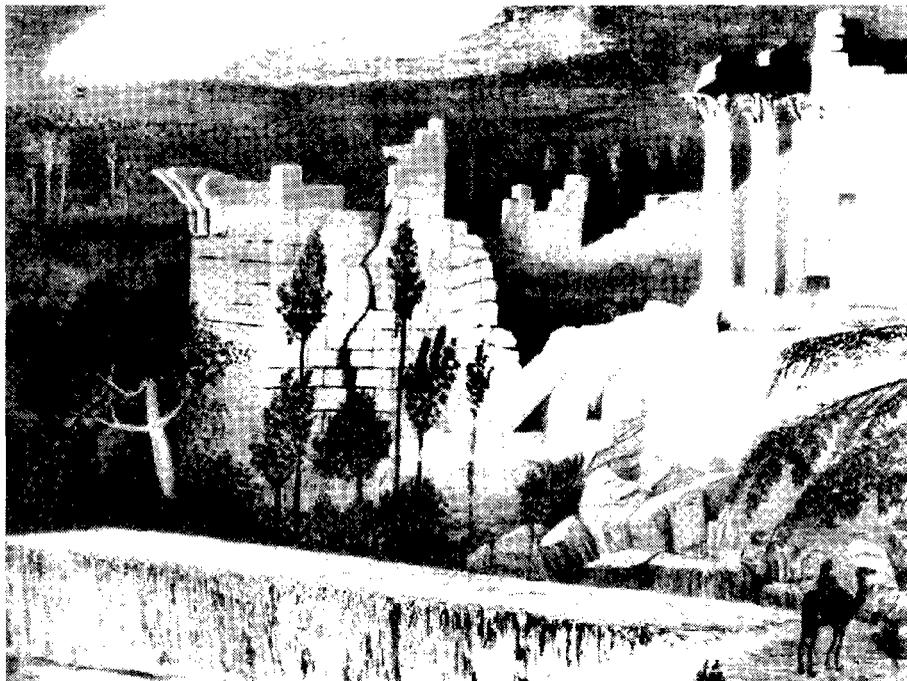
14. Tibor Déry, *Kedves b6peer*, Budapest, 1973. Traduction française: *Cher beau-père*, Paris, Albin Michel; 1975.



Lajos Kassák, dessin 1922



Tivadar K. Csontváry : *Les Ruines du Temple du Soleil à Baalbeck* (1906)



Détail du tableau précédent

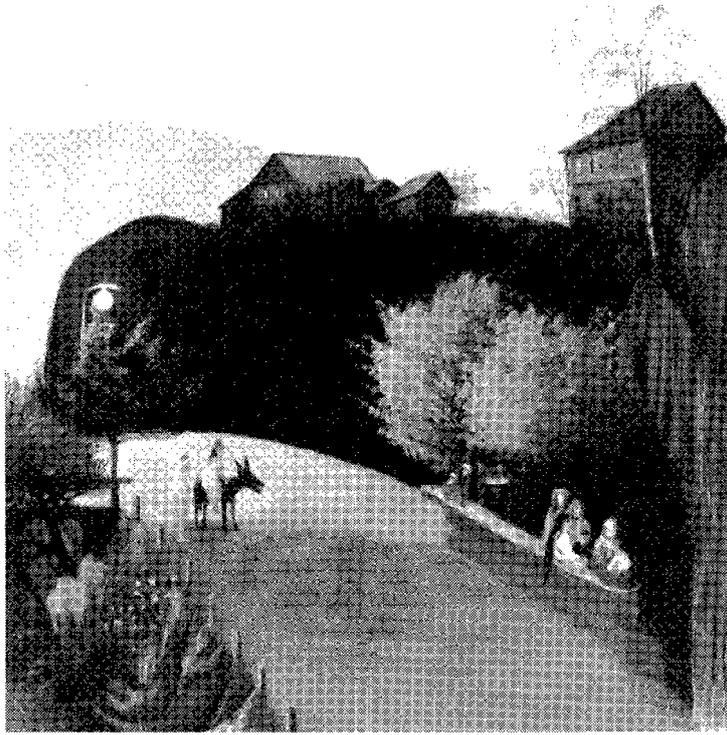


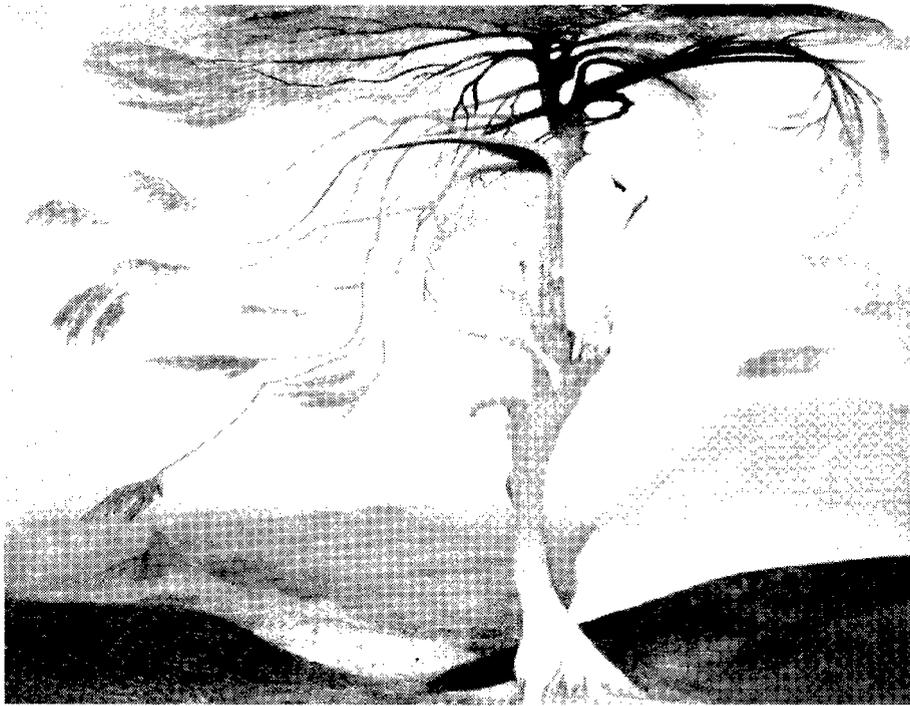
Raphaël: *La Transfiguration* (détail)

Page de droite

Tivadar K. Csontvály : *Arbres à Jajce éclairés par l'électricité* (1903)

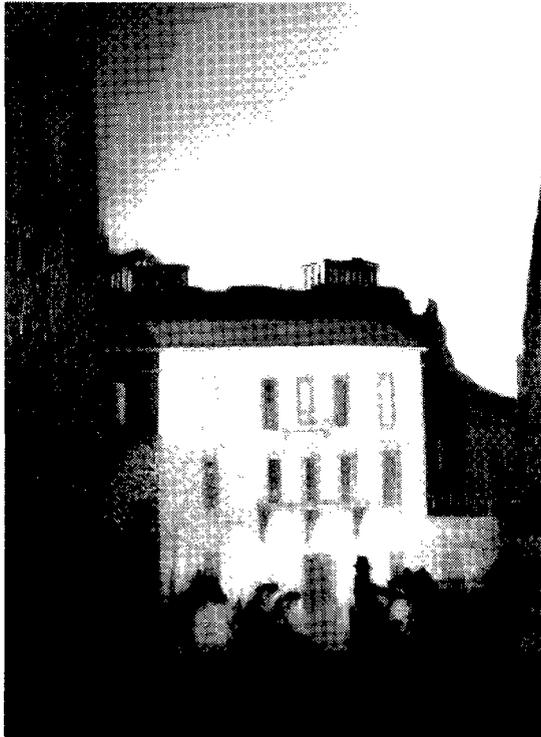
Tivadar K. Csontvály : *Pèlerinage au cèdre du Liban* (1907)





Tivadar K. Csontvály: *Cèdre solitaire* (1907)

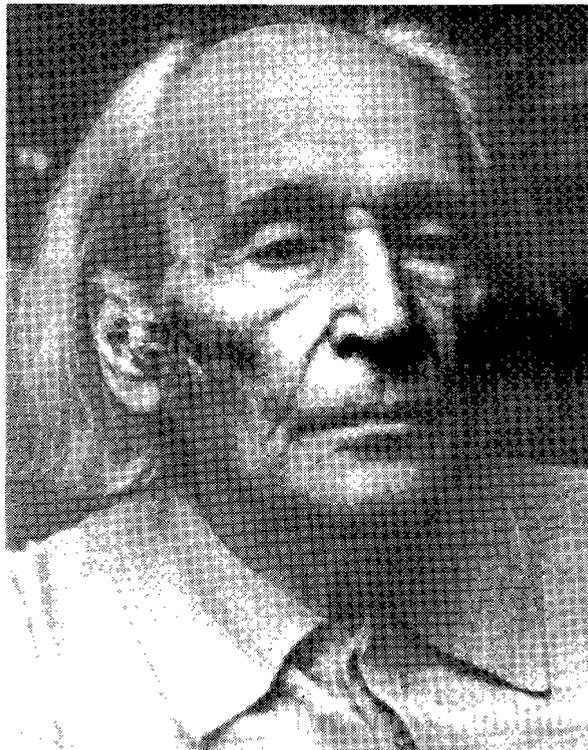
Tivadar K. Csontvály :
Promenade en carrosse à la nouvelle lune à Athènes (1904)



Page de droite

Lajos Gulácsy : *Le rêve du fumeur d'opium* (1913-1918)

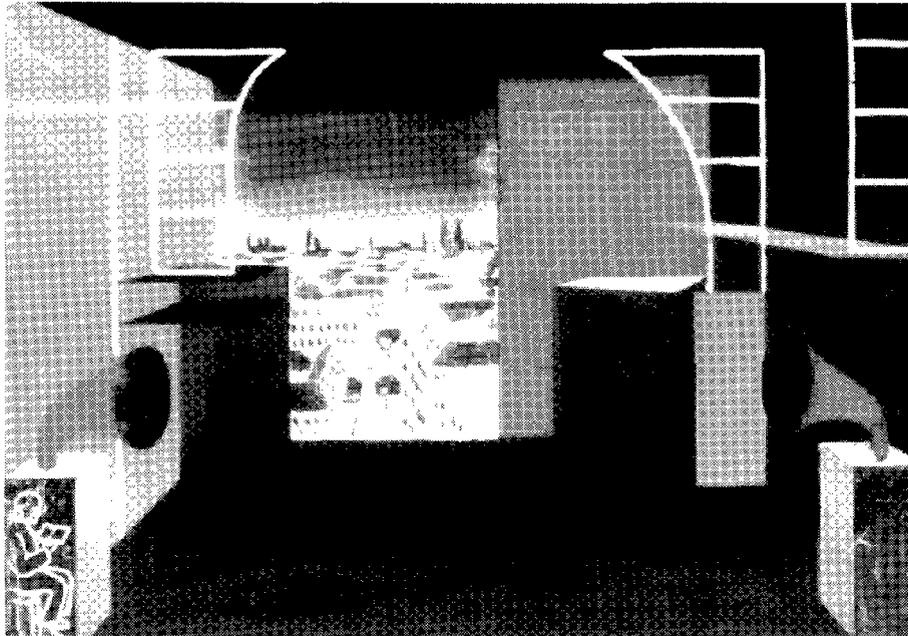




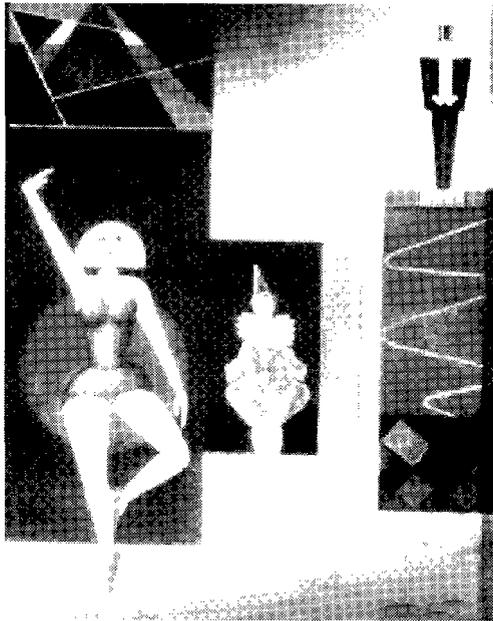
Tibor Déry jeune et vieux



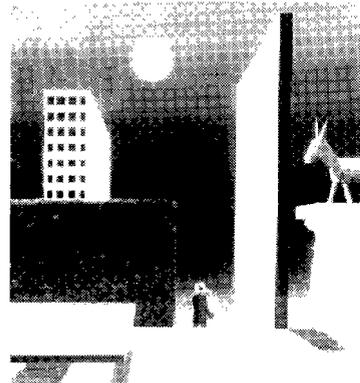
János Mácza : *Le Spectacle total*, couverture par Lajos Kassák (1921)



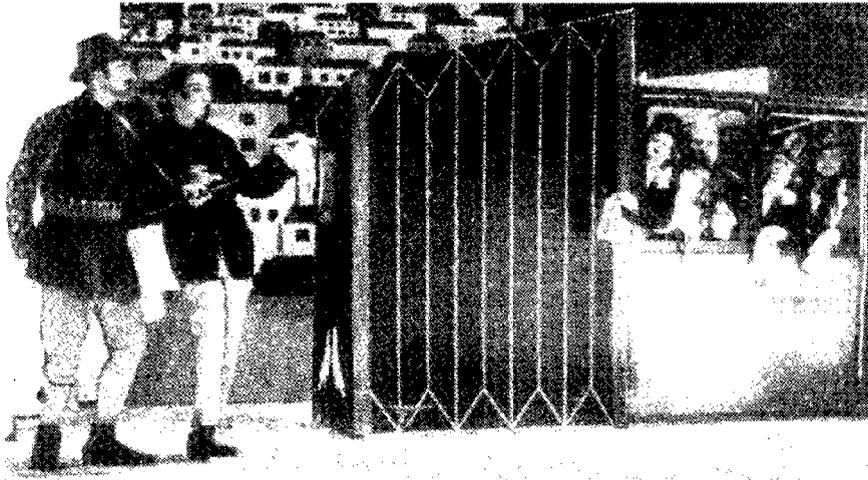
**Sàndor Bortnyik: Scénographie
pour *Les Mariés de la Tour Eiffel* de
Jean Cocteau (1926)**



Sàndor Bortnyik : *Cabaret/Cirque* (1923-1936)



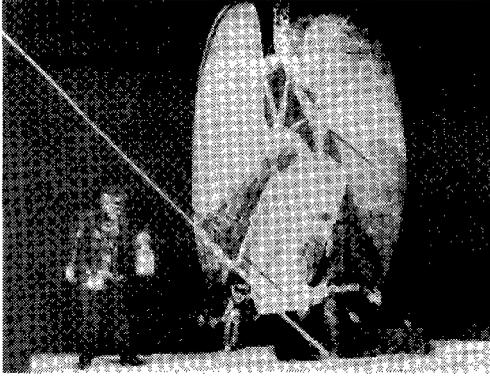
**Sàndor Bortnyik : *L'Ane Vert*
(1924)**



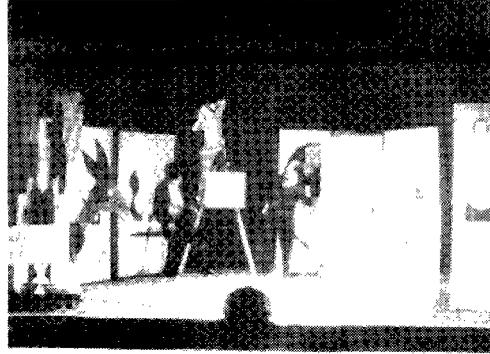
Scène des *Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau



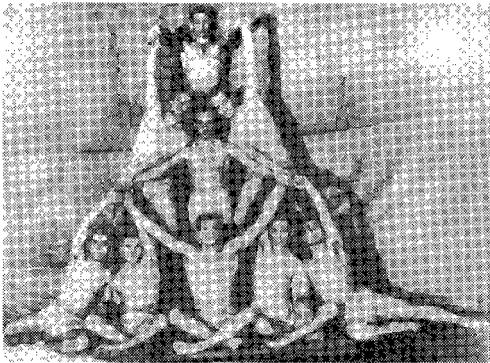
Scène du *Nouvel Orphée* d'Yvan Goll (1926)



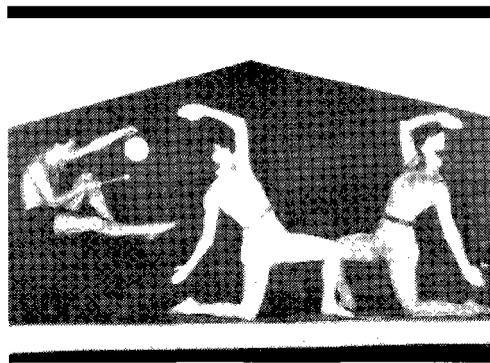
Scène du monodrame de Nikolai Jevreinov :
Les Coulisses de l'âme (1928)



Sàndor Bortnyik : Projet de scénographie
avec coulisses mobiles (vers 1926)

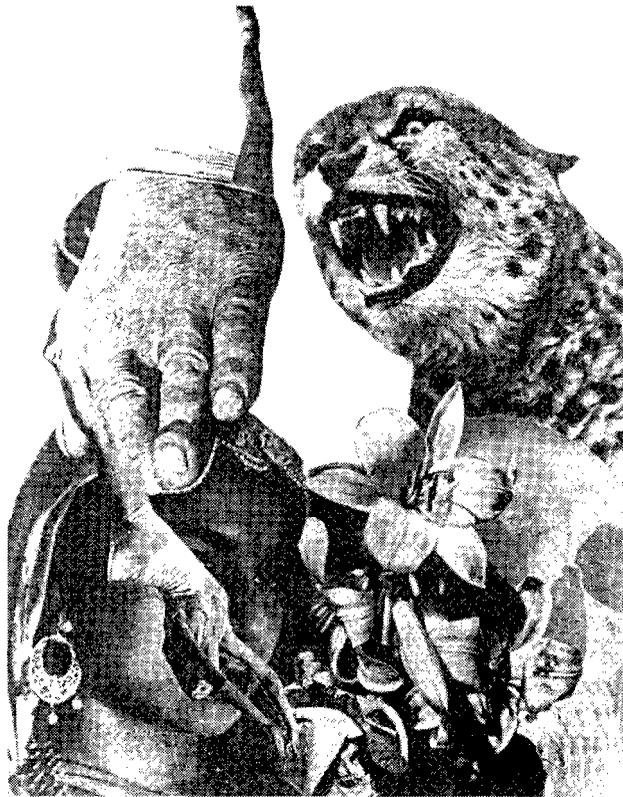


Scène du mimodrame *Les Menottes:*
Liens Humains (1930)



Scène de pantomime

Affiche pour le pantomime solo de
Magda Rona : *Europa* (1931)

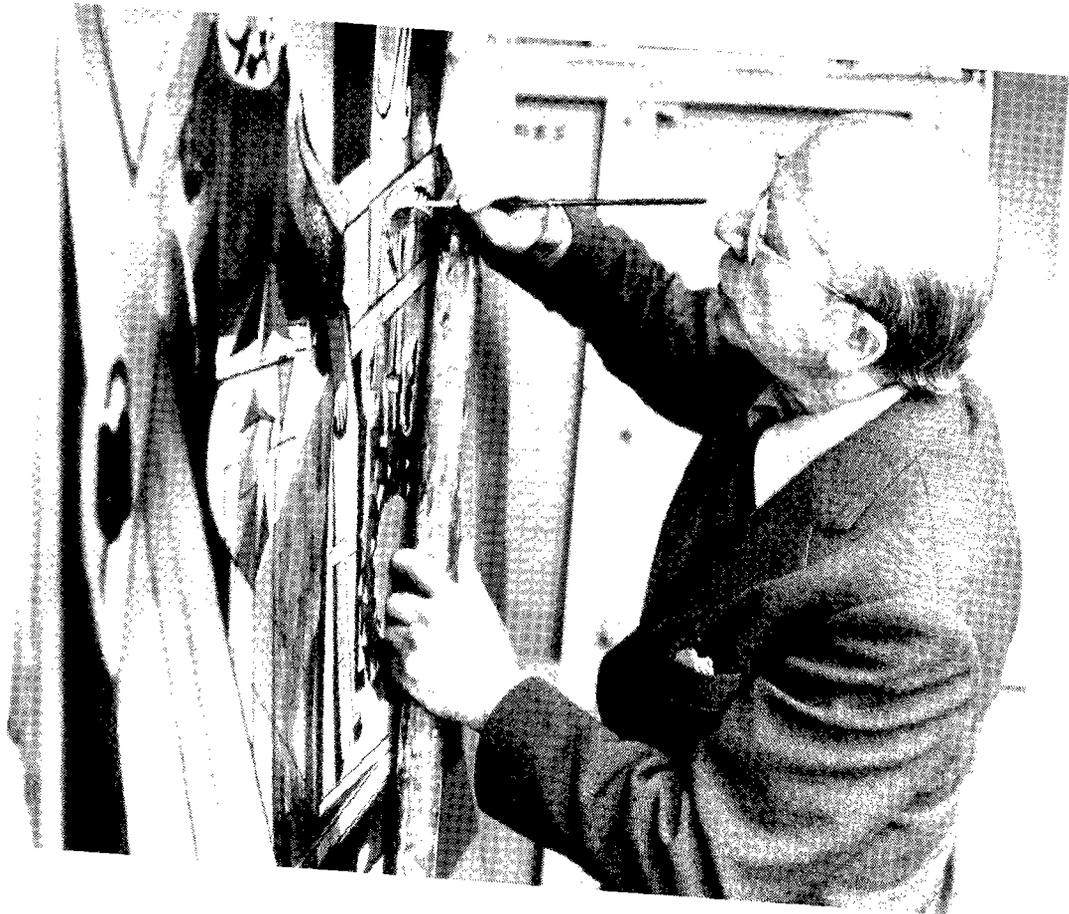


Lajos Vajda : *Panthère et lys*
(1930-1933)

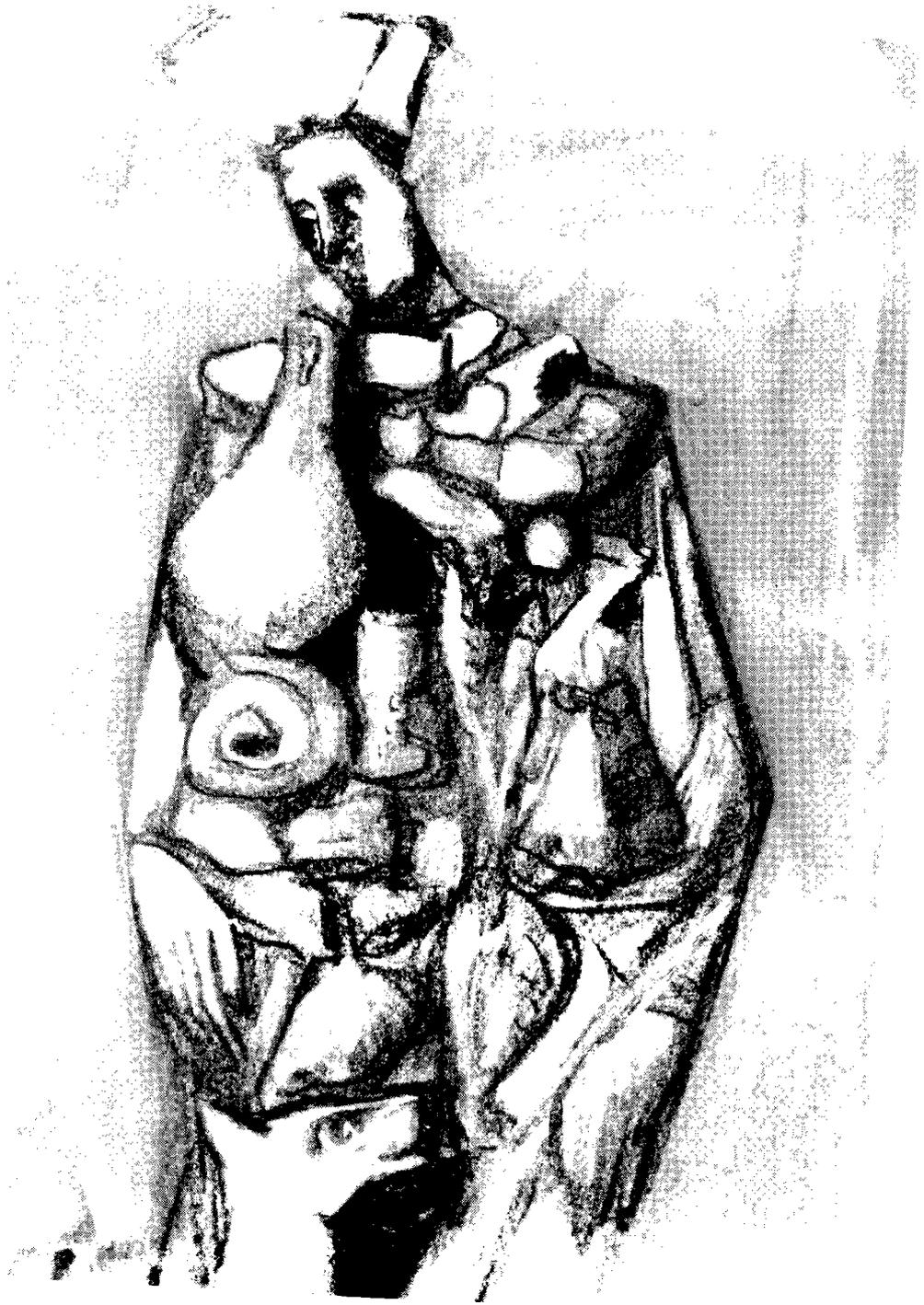
Lajos Vajda : *Exécution chinoise*
(1930-1933)



Lajos Vajda : *Montage avec moine*
(1930-1933)



Endre Nemes dans Son atelier à Götgatan



Endre Nemes : *Homme au chien* (1943)



Endre Nemes : *Au pouvoir de la schizophrénie* (1948)



Endre Nemes : *Pris par le hochet* (1977)

LA LITTÉRATURE HONGROISE (DITE JEUNE)

Gyula ILLYÉS

Par suite de la nouvelle sensibilité issue de la révolution des machines et des nerfs, nous arrivons à la formation d'une nouvelle conscience internationale qui, une fois formée, ne tardera pas à transformer en une culture à la fois homogène et libertaire notre chère civilisation tellement compromise et si vainement défendue par des exploiters sentimentaux. Partout l'on aperçoit la fermentation de cette conscience à venir, les mugissements des sirènes d'usine la saluent, les nuées de poussière montant de l'écroulement des creux monuments de la pensée la saluent et quelques poètes n'ayant plus rien à perdre ont franchi les murs de l'esthétique et de la morale. Après les années de recherches, de divagations et d'échecs, toutes possibilités essayées, on ne se trompera plus. Que l'on finisse donc de nous emmerder en parlant « de curieux efforts de jeunes ». Si enhardissant que soit ce mot, nous y entrevoyons trop la mauvaise volonté de ceux pour qui jeunesse veut dire erreur. Nous qui avons refait toutes les expériences, à force de changer continûment de peau, nous sommes devenus plus nus qu'un air musical, plus sensibles que l'air des champs de neige: le moindre vent venant de ces vastes et étranges domaines traverse notre cœur. Taisez-vous, vieux saïmiris¹.

Ceux qui en nous regardant ne parlent que d'une tendance littéraire sont semblables à ceux qui ne voient pas la forêt à cause des premiers arbres. Comment leur expliquer ce que nous voulons, nous qui ne voulons absolument rien faire en faveur de leur monde, de ce monde actuel dont les réalités ne nous rappellent que ces ridicules décors de théâtre dit actuel que même les bâillements du public font chanceler? Nous vivons déjà dans notre État-état d'esprit, ou plutôt de possibilités, qui ne connaît ni bornes ni frontières. Me comprenez-vous? Donnez-nous la main.

¹ Larousse. Éd. 1925. Page 925 - la note, ironique, est d'origine et d'Illyés. l'expression s'est répandue pour quelque temps...

Pour faire connaître l'histoire de la jeune littérature dite hongroise il faudrait faire connaître l'histoire de la Hongrie et surtout celle des derniers dix ans. J'y renonce.

En 1915, le poète Lajos Kassák fonda la première revue d'avant-garde en Hongrie; intitulée *A Tett* [Action]. Après l'interdiction de celle-ci, il fonda la deuxième qui s'appela *Ma* [Aujourd'hui].

Aujourd'hui voici la troisième, sur la couverture, vous voyez *Dokumentum*.

Au cours des années, un nombre d'écrivains et d'artistes se groupa autour de Kassák. Tous, poussés par le même besoin de réagir contre ce monde d'apparences et de fictions, se mirent à chercher et à extérioriser - chacun à sa manière - , ce qui est réellement réel et durable, ce qui existe et existera dans la vie et dans la mort. Quelques-uns des peintres comme Béla Vitz, Moholy-Nagy, sont connus à l'étranger. Quant aux écrivains, présents à ce départ: Tibor Déry, Endre Gáspár, Andor Németh, József Nádass, Robert Reiter, et d'autres, on fournira des documents sur eux.

Paru en français *in* première livraison de *Dokumentum*, déc. 1926, p. 5.

1

La nouvelle poésie n'existe pas, de même qu'il n'existe aucune poésie depuis des siècles, mais seulement de la littérature, plus ou moins intelligente. De même qu'il n'existe en nous aucune exaltation commune, de même que les miracles n'existent pas. L'humanité s'est définie avant terme, renonçant irrémédiablement à son immédiateté. Le pouvoir incantatoire et évocatoire du langage s'est dissout dans la grammaire. Le souvenir des mots spontanément magiques émerge à peine d'une tradition quasi insondée. Mais il existe dans le rite. Il existe dans la mystérieuse pulsation traversée d'accents naturels, souvent contradictoires, du rythme intérieur — et non pas de la scansion préétablie. Il existe davantage encore dans les formules d'envoûtement, les enchantements et le primitivisme des peuples vivant une vie spirituelle prélogique. On en retrouve les traces éparses dans certains tournants de la littérature, lorsque l'écrivain, tripatouillant la matière refroidie de la langue, en vient involontairement à toucher tel ou tel nerf vivant. Mais il s'agit de minuscules pépites d'or dans un océan de sable. La poésie comme phénomène, comme acte magique, a disparu du monde moderne. Elle n'a pas et ne peut pas y avoir sa place, car les conditions requises font depuis longtemps défaut. Le poète est le prêtre d'un culte auquel il ne croit pas; il ignore le sens de ses actes. La messe qu'il célèbre n'est qu'un décorum, vide est le calice qu'il porte à ses lèvres. Il se vêt d'or, d'argent et de brocart et jette des regards fréquents vers le ciel. Mais sur terre ou au ciel, au-dedans ou au-dehors de lui-même, il ne trouve rien d'autre que les lois abstraites de la nature.

En vain nous nous surmenons depuis des siècles pour surpasser la nature: nos avions volent dans une fiction vide, les chants de nos radios ne sont que la vibration mécanique d'ondes sonores. Le regard perçant de l'intellect a subjugué le monde: les choses se sont délavées, dépouillées de leurs formes, entremêlées, confondues, pour devenir pur rapport et pure

relation. La création formatrice, après avoir catapulté des dieux hors de son sein, après avoir dansé avec les nymphes et vu Éole souffler le vent à pleins poumons, a régressé dans une indistincte et languissante convoitise. Les choses s'étant tues, parlèrent à leur place le moi-sujet, l'anti-artiste, le poète du sentimentalisme ou du désir abandonné, plongé dans le jeu abstrait des forces vives, avec ses petites langueurs pour seules bouées. Le vent chasse encore et toujours les nuages: mais il s'agit de littérature, d'une subjectivisation de la nature. D'un jeu auquel je ne saurais croire, car je ne crois qu'à l'intellect et à la pensée abstraite. Certes il y a quelque chose en moi qui proteste contre une telle restriction, mais j'ai honte de mon incompréhensible panique et de la confusion démesurée de l'existence. Qui suis-je? Un point qui s'enflamme et s'éteint aussitôt dans le hasard des forces, le cratère du chaos, un tricheur qui assemble entre elles les pierres bariolées dont il dispose, en faisant semblant de croire que le jeu recèle un sens.

Méfiez-vous des littérateurs! Ils aimeraient faire accroire à la foule que celle-ci se démène frénétiquement dans la synesthésie du sentiment collectif, que l'auto-hypnose lui révèle la face cachée des choses, ne les croyez pas ! La moindre de leurs phrases a subi le contrôle de l'intellect, qui n'a rien laissé passer sans l'approbation de la logique. Il ne pouvait en advenir autrement: la ruine des religions positives, le caprice autoritaire des faits, le pseudo-libéralisme de la démocratie, la mécanisation de la production industrielle, l'instruction publique obligatoire, la presse, tout cela, par effet conjugué ou additionné, nous a conduits à cette situation. En vain l'ethnographie a voulu nous dessiller les yeux: dans les plus belles mythologies nous ne voyons que nous-mêmes et notre psychologie rationnelle.

Naturellement, cette rationalisation progressive des phénomènes de la vie ne pouvait être que formelle, c'est-à-dire ne concerner que l'enchaînement des phénomènes, et non pas leur substance. Les actions se succèdent à la régularité des causes et des effets: mais pourquoi une chose arrive, au juste nous ne le savons pas. L'action en tant que telle est incompréhensible. Peut-on, par la psychologie ou la psychanalyse, en arriver à déduire la nature de la compulsion qu'éprouve le poète à créer? Les motifs, tout au plus, mais en aucun cas l'acte en lui-même. La nécessité de faire de la poésie, au même titre que les manifestations de nature éruptive, fait partie des phénomènes primordiaux de la vie. Ce que ne dément pas la pratique, quand dans les limites de la société rationaliste et sur la base d'un droit coutumier ancestral qui est en même temps la charte des libertés du poète, celle-ci octroie certes des possibilités, mais ne délivre patente que sous certaines conditions. Le décret l'assignant à prendre patience se fonde sur des concessions réciproques: la société, une fois n'est pas coutume, dévie de son principe de profit immédiat et (voilà l'irrationnel !), donne au poète les gages d'un certain degré de respect, lequel poète se fait un devoir, en retour, de rationaliser le plus parfaitement possible la nécessité irrationnelle de faire de la poésie, c'est-à-dire s'emploie corps et biens à rendre ses révélations compréhensibles, voire même utiles pour tous, ou tout

au moins belles, nobles et susceptibles de servir les intérêts collectifs de l'humanité. Ce pacte revêt évidemment un caractère tout à fait général, il ne nous permet pas de dresser une typologie univoque de la production poétique, mais *grosso modo*, il répond à l'objectif qui consiste à attribuer de la valeur poétique aux choses connues, et à exposer au mépris général celle ou celui qui, marchant vers l'inconnu, ose enfreindre la règle fondamentale du pacte, autrement dit l'intelligibilité publique. Car bien évidemment, plus un poète se montre spontané, plus il s'éloigne de la « chose publique ». Sans oublier de dire que plus une société se dit cultivée, plus elle exècre l'immédiateté de l'irrationnel. De ce point de vue, le peuple se situe bien plus près du poète que les couches supérieures de la société, dont l'appréciation découle bien souvent d'une pure convention, et ne fait que masquer une commiseration plus ou moins mal dissimulée. Sauf bien sûr si le poète représente explicitement une « valeur culturelle ». Ne lisons-nous pas tous les jours que le poète doit se faire le messager de « l'âme de toute l'humanité » ?

C'est ainsi que la poésie devint, dès l'époque féodale, ce qu'elle est encore aujourd'hui: la didactique des bonnes, belles et sublimes vérités coulées dans les règles protocolaires des techniques de versification, et agrémentées du confort mnémotechnique de la rime.

Ce qu'on appelle le secret de l'art se résume presque entièrement à de la technique et à de la dextérité à modeler, deux choses dont l'origine se perd dans les ténèbres. Nul ne sait à quoi sert la rime - si elle est plus qu'un moyen mnémotechnique, et ce qu'est le rythme - s'il n'est pas seulement une musique engourdissante et dormitive. Quoi qu'il en soit, rime et rythme n'ont rien à voir de près ou de loin avec le contenu, lequel revêt, contrairement à ces inconnus, un caractère entièrement rationnel, c'est-à-dire procédant pour une part de la photographie de la nature, et pour une autre des pensées et des sentiments. Au sujet de la photographie, tout le monde sait aujourd'hui qu'elle est tout au plus un mal « nécessaire », et ne sert qu'à donner un noyau au poème, un noyau de matière stable pour que les sentiments puissent se rattacher à quelque chose. Mais tout cela n'est qu'un tour de passe-passe et jamais nul buisson de lilas n'a déployé ses branches en dehors du poème, et jamais nulle lune n'a pâli lorsque l'aube se faisait dans le poème. Le poète juxtapose des indices de souvenirs, mais il n'évoque par là rien d'autre que le souvenir lui-même, auquel je peux à la rigueur opiner, mais qui ne me saisira d'aucun vertige. Et il n'est pas jusqu'à ce souvenir qu'il ne colle et bricole avec la gomme arabique de la logique et les prothèses de la grammaire, pour pouvoir « transmettre » son poème au lecteur. La débâcle des souvenirs, telle est la trame des impressions de la poésie moderne, avec, en arrière-plan, les coulisses de la nature où la mièvrerie sentimentale du lyrisme puise ses tons de couleur certes très nuancées, mais tous ton sur ton, gris sur gris.

Voici les deux règles d'or de cette poésie d'illusionniste: *l'intelligibilité* et *l'iconicité*. (Ces deux choses n'en sont qu'une par essence.) Nous savons que le monde n'est pas intelligible, et encore moins iconique: or, la vie de tous les jours s'écoule dans cette fiction (icône: morceau de réalité clair et

net, organisé à des fins pratiques), et l'artiste, en dépit de son savoir supérieur, se soumet à cette fiction. Comme si l'œil, cet isolateur routinier, constituait son seul organe de création! Ce n'est pas la forêt qui respire dans le poème, pas le vacarme de l'usine qui y résonne. Qu'est-ce que la forêt? Je l'ignore. Une chose en revanche est certaine: elle se rapproche davantage des abat-jour que de la botanique. Qu'est-ce que la machine? Un bulletin d'abonnement ou du sirop glutineux? A quoi sert la poésie? Je l'ignore. Mais telle qu'on la pratique aujourd'hui, c'est du sens commun prédigéré, l'auto-mystification d'une société fondamentalement tristissime, le rabâchage glacial d'une tradition millénaire. Des gestes mécaniquement répétés sont caractéristiques de certains types de déficiences mentales. Certains ne font que porter leur main à leur front. mais il est aussi des gestes composés et coordonnés qui n'ont aucun sens, pour la seule et unique raison qu'il courent à vide dans l'espace et ne se réfèrent à rien... Que me veux-tu? Ton comportement solennel ne justifie en rien de telles confidences strictement privées, ou pire encore, banalement généralisatrices. Je suis résolu à ne plus jamais écouter personne: mes intérêts se bâtiront bien leur propre petit système moral et métaphysique. Tu veux m'impressionner avec de la musique... Tu oses appeler musique cette psalmodie, et rythme ces cahots, à l'époque de Stravinski, de Schonberg, de Bartok et de Kodaly ? Est-ce avec cela que tu veux me secouer, faire la lumière dans mon esprit, me tuer et me sauver, poète? Ou bien s'agit-il uniquement de savoir si ça me plaît? Frère, mon frère vaniteux, incompréhensible, égaré, ne pleure pas: c'était très gentil... très beau... très vrai... (et beau par-dessus le marché)...

II

Voici les deux types de poésie européenne moderne: d'une part la *poésie lyrique de la pensée* (les charades à symboles, la rhétorique moralisatrice ou pathétique comme rejets de la poésie didactique latine et de la Renaissance), d'autre part la *poésie lyrique perceptive*, l'éprouvette magique des symbolistes où agiter du paysage et de l'âme pour concocter une boisson fine et délicate. Dans cet art hermaphrodite, le paysage et l'âme sont des concepts réciproques, en d'autres termes le paysage est comme l'âme et l'âme comme le paysage. Mais bien sûr, l'un et l'autre se contentent d'être « comme si », car tout est tout comme si. La comparaison a triomphé de l'être. Tout signe du réel désigne ici une chose en dehors d'elle-même, non pour désigner une réalité supra-naturelle, comme la théologie morte le faisait par nature, mais pour pointer du doigt, tel le poète-ancillaire, le poète susceptible de suggérer des sentiments subtilement fumeux et puérilement inhibés. De la conception aveulée, sinon hagarde, que les symbolistes se font de la vie, il ressort d'ailleurs que le geste par lequel ils rabaissent la nature au rang de psychè, loin d'être un firman de sultan, se résume à un conte grelottant de captive qui n'ignore pas qu'elle n'a que la nuit pour elle, l'exécution étant fixée au lendemain matin. Loin de vaincre la nature, ils ont fermé les yeux de terreur, abaissant un voile de brume devant le monde.

Il faut néanmoins reconnaître que la conception du monde et le credo esthétique des symbolistes - aussi condamnable que soit leur sensualité, responsable d'une déperdition des énergies - , il faut reconnaître, dis-je, que les symbolistes représentèrent à merveille le *revers* de l'image de la société dans laquelle ils vivaient. Leur déroute, leur exécution de la réalité, leur refuge dans le symbole, sans avoir été un acte héroïque, jouait du moins le jeu d'un diagnostic historique selon lequel l'intellectuel ne saurait atteindre et donc exprimer la réalité. La réalité, le système complexe des rapports et des corrélations ne peut être connu par la voie spéculative, nulle manifestation ne peut en être entièrement extraite et réduite en quelque formule morale ou idéologique. La réalité est relative car polysémique: voilà l'explication du symbole. Le symbole peut tout signifier car il n'a pas d'essence: il exprime des rapports et ne coïncide pas avec l'objet de sa comparaison, ce qui le distingue justement de l'allégorie. Le symboliste (en même temps que le moraliste et l'âme religieuse) peut tout expliquer par symboles - mais son explication n'aura qu'un sens symbolique. La réalité n'est pas un concept: si nous voulons nous en approcher, *il faut la toucher*, il faut agir. (Inutile de souligner que je ne pense pas à *n'importe quel* agissement, même s'il est vrai qu'en théorie, n'importe quel agissement « explique » mieux la vie que ne le ferait la réflexion. Je fais ici allusion au témoignage de la philosophie de l'histoire: il faut savoir reconnaître les tendances des manifestations du réel. C'est ici que prend naissance un acte capable de se transformer en pensée et de s'adapter efficacement à la dynamique de ces manifestations, un acte qui n'est pas réflexion pure, mais formulation du mouvement propre des faits du réel.)

L'esthétique des symbolistes, ce système philosophiquement bien établi, repose sur une réduction critique de la réalité, et ne se distingue de l'impressionnisme, qui ne connaît lui non plus aucune permanence dans le monde visible, que sur un point unique: le refus de toute réalité, fût-elle enclose dans la plus infime unité de temps, pour une reconnaissance exclusive de la réalité de l'âme telle qu'elle s'explique par la nature. Par la nature, dis-je, car celle-ci comporte *je ne sais quelle* réalité que l'art ne saurait réfuter (sans se condamner à mourir). Le lecteur attentif n'aura pas manqué de voir que je parle ici de la diminution progressive de la valeur et du poids de la réalité: ce qui, dans le réalisme naïf de la tendance folklorique (Arany, Petöfi), faisait encore figure de valeur à part entière, se résume à une quelconque ambiance chez les impressionnistes, et à un simple pressentiment chez les symbolistes. Certes les contours des objets se dessinent encore clairement, voire même violemment (selon leur principe d'iconicité !), mais la signification de ces objets, loin d'être immanente à l'apparence qu'ils revêtent, résulte des diverses interprétations qu'on peut en faire. La succession des écoles poétiques correspond donc exactement à l'épuration progressive de nos sentiments relatifs au concept de réalité.

C'est ainsi que l'art n'a pu s'arrêter avec l'esthétique symboliste. Les investigations de Bergson ont une fois de plus prouvé que la réalité n'est pas analogue aux clichés conceptuels et photographiques que l'on en a fait. La

réalité ne peut être fixée, car elle est *élan vital*, impulsion intérieure des choses qui les fait se dépasser elles-mêmes. Dans l'art, ce sont les *futuristes* qui ont tenté de mettre ce diagnostic en pratique. Ils ont définitivement effacé le contour des choses et restitué la sensation du mouvement dans la succession précipitée du changement de ses phases optiques. Ils ont fait erreur, ils se sont mépris sur le sens de la théorie de la réalité, leur art correspond à une représentation grossièrement matérialiste, bien que condensée, de la « réalité ». Mais leur erreur apporte la preuve qu'en art, toute initiative s'avère instructive pour peu qu'elle aille loin, et qu'il n'existe qu'un tort: celui de s'arrêter à mi-chemin.

Absurde, la théorie de la représentation des dynamiques ne peut aboutir qu'à une dislocation des formes, c'est-à-dire à des résultats purement négatifs du point de vue de l'art. Stérile autant qu'abstraite, telle est cette théorie - dont un mot a pu exalter la jeune génération: dynamisme. Après l'esthétique exsangue du symbolisme, la vie! Avec tout l'élan imprimé par ce concept impulsif, ils se sont livrés au dynamitage des formes inanimées de la poésie. Il faut défaire tout ce qui est entrave, obstacle ou canal du prêt-à-penser, il faut décharger la langue de ses fers, de la grammaire morte et des accouplements traditionnels des mots. Au diable les quatorze vers du sonnet, le décompte des pieds de l'alexandrin. À la casse, les formes *a priori*: on ne peut couler le magma tourbillonnant de l'élan vital dans un moule comme de la pâte à brioche. Et enfin: il faut éventrer le langage de l'art, qui doit renoncer à ses bafouillages bienséants pour désigner par leur nom les choses qu'il veut dire. Ce sont eux - **les futuristes** - qui comprirent les premiers ce que le vieux Verlaine avait ronchonné dans sa barbe, inspiré par l'intuition de l'ivrogne: la logique est une règle de bienséance et non pas de « vérité » ; elle est le frein de la pratique et n'a pas sa place dans l'extase de l'art. Ce que le naturalisme a fait de la prose correspond à ce que le futurisme a fait de la poésie: une matière avec laquelle on peut tout exprimer. Entre prose et poésie il n'y a plus désormais qu'une seule différence - mais il est vrai qu'elle reste indéfinissable - : la différence du degré de chaleur et de l'intention artistique qui en découle.

Ici, le problème principal surgit de nouveau, celui que nous effleurions au début de cette étude, et qui hante chacune de nos phrases. Quel est le but de la poésie? De toute évidence, pas la représentation de la vie, pas l'expression sublime des connaissances filtrées de la vie, pas la philosophie et pas la morale - alors? Lorsque au-delà du contenu, de la rime et du rythme, le lecteur peut sentir l'intention profonde du poème, il sent sur lui l'effet d'une volonté, d'une volonté qui *veut une chose et en dit une autre* - tout au moins dans la poésie ancienne. Il sent une volonté qui veut lui dicter sa loi, à lui et à travers lui à toute la nature. Si cette voix est suffisamment forte et pure - si elle peut percer le quadruple cocon de l'intuition sensorielle, si elle peut vaincre la résistance naturelle des mots, si elle peut intensifier ce tressaillement ténu, indicible, pour parvenir jusqu'à toi, elle transplante alors en toi le secret anonyme de l'univers qui lie invisiblement

1. En français dans le texte. (N,d,T)

l'homme à l'homme et le monde au monde. L'artiste n'a qu'un but te concernant: t'arracher à l'apparence du quotidien pour t'entraîner dans un courant merveilleux, un courant qui, par le poème - d'un lieu inconnu vers une destination inconnue - , t'emportera au loin. Voilà ce qu'il veut, mais il faut qu'il le veuille implacablement, car si ce n'est pas ça qu'il veut, il n'est pas un artiste. L'art est dictatorial.

Et voici que la foule immense des mots se tient maintenant devant lui, mais non plus pour reconstruire une réalité, car désormais nous en avons fini une fois pour toutes avec la réalité. La réalité - répétons-le une dernière fois - se résume à une foule de rapports et de relations à la dérive. S'y soustraire revient à se condamner à une mort certaine. Elle est impénétrable pour la pensée: on ne peut la comprendre, la définir par conceptualisation, la classer à l'aide d'idées morales. Veut-on en faire quelque chose - faire étant la seule manière de comprendre, il faut se mêler à elle. Il faut palper, pousser, remuer. À sa résistance, nous sentons qu'elle existe. La résistance disparaît - pour reparaître ailleurs. Alternent des sentiments de réjouissance et de douleur, des objets durs et mous, dans une réalité tout aussi psychique que physique. Jamais je n'oserai dire d'aucune chose qu'elle est «réelle», puisqu'elle cessera d'être et donc de l'être, ou «irréelle», puisqu'elle ne l'était pas avant de cesser d'être. Réel et irréel: si c'est réel ici et maintenant, ce sera donc irréel demain et ailleurs.

Ce nouveau sentiment du monde, la poésie a tenté une fois encore de le *représenter*. Représenter les corrélations profondes des rapports et des relations par un franchissement des limites du temps et de l'espace (simultanéisme), représenter la réalité de l'âme dans toute son intégralité (expressionnisme). L'erreur du premier est la superficialité. La stagnation à la surface des phénomènes, en dépit des vastes domaines concernés et visés. Quant à l'expressionnisme, il dut lutter avec toute une série de difficultés. Que l'artiste exprime ses visions intérieures sans se soumettre aux lois du vraisemblable: tel était le principe de base. Des visions virent le jour, mélanges particuliers de «réalité», de «rêve», «d'imagination» et d'intentions inconnues: mais malheureusement, dépourvues de véritable plasticité. L'art expressionniste est depuis le symbolisme la seule école artistique *profonde*, mais sa grande erreur est de ne pas avoir de réalité propre, et donc d'être tout aussi trouble, fantomatique, pathologique et isolé que le symbolisme. Chacune de ses créations vit de la force de persuasion de l'écrivain, ne révélant par là, en définitive, que style et psychologie.

Le lecteur - après une approche aussi prolongée - pourrait s'attendre à bon droit de connaître les cimes de la poésie, la baguette magique et l'eau de jouvence. Bien plus modestement, je propose une théorie: une nouvelle théorie bien plus complexe que les précédentes, mais plus profonde aussi, réellement susceptible d'aider le poète à retrouver le but oublié de la poésie: la magie.

Les déficiences de l'expressionnisme nous ont une fois de plus ramenés au problème bien connu de la réalité. L'art expressionniste n'avait pas de réalité. Il vivait de la force de persuasion du poète, de fait il désignait son poète en retour, se résumant en quelque sorte à un conte, à une invention de

poète. Or jamais nulle production artistique ne devrait entretenir des relations de dépendance avec son créateur: elle devrait pouvoir tenir sur ses propres jambes, comme une nouvelle réalité parmi toutes les autres. Ce qu'est la réalité, nous le savons sans aucun doute: un état réel-irréel, qui a des contours bien définis, mais qui n'existe que tant qu'il produit de l'effet, et seulement là où il en produit. Le critère cardinal de la réalité, c'est l'effet produit. L'homme lui-même est une réalité. Le poète aussi. Comme la matière, le poète veut produire de l'effet: il veut imposer sa loi à la nature. Et cette volonté est une volonté de vivre: elle ne peut s'exprimer dans les pensées. Toute pensée, tout désir ou tout but n'est que la forme atrophiée de cette volonté métaphysique. Nul principe politique ou moral, nulle préoccupation spécialisée n'exprime complètement cette volonté. La matière du poète est le mot. Le mot est sa matière: ce n'est pas son instrument, il ne s'en sert pas pour transmettre des informations, mais s'exprime lui-même par le mot, à travers le mot.

Le poète est donc toujours entier: c'est lui-même qu'il veut exprimer par et à travers le mot, refusant de transmettre des messages de circonstance. Il se sert donc des mots pour créer quelque chose, quelque chose qui est entièrement lui, entièrement sa volonté, et qui lui correspond en tout point. Il travaille en mots justes, des mots qui sont des indices de souvenirs, du moins tant que ceux-ci évoquent quelque chose. Les mots, les groupes de mots, les poèmes, s'ils n'évoquent rien, ne peuvent être des souvenirs, ils adviendront par le fait qu'ils sont sans pareils. Et leur avenir sera comme ils sont à leur naissance. Je ne sais rien de leur poète en tant que sujet. Le poème ne peut se réclamer de son poète. L'objectif de cette poésie: vivre de ses propres forces, par ses propres moyens. Il faut la juger comme on devrait juger tous les poèmes s'il y avait une esthétique. Selon son degré de passion, de feu, d'intensité, de finesse, de délicatesse, de charme. Le poète ne nous en rapproche pas: il en a jeté la clef bien avant de la produire au grand jour, mais peut-être n'y eut-il jamais de clef. Le poème vit de ses propres forces. Il vit de ce qu'il peut irradier. Une semaine ou un siècle: il a sa destinée.

Le poème nouveau est un moteur. Son but est de faire exploser la vie en lui-même.

Le mérite principal du poème nouveau est qu'il ressemble à lui-même, c'est-à-dire qu'il constitue une unité organique aussi mystérieuse et irréductible, une formation aussi réaliste et irréaliste que tout ce que nous appelons réalité.

Première livraison de *Doklmettlllll*, déc. 1926, pp. 6-12.

(Traduit par Marc Martin)

À PROPOS DE LA POÉSIE NOUVELLE

Lajos KASSÁK

Pour définir, conceptualiser la poésie nouvelle, l'accent doit être mis non pas sur la manifestation formelle, mais sur la substance de fond. La forme constitue l'expression adéquate des éléments cognitifs et affectifs, c'est-à-dire le poème en soi. De même que toutes les choses du monde, toutes les créations acquièrent leur substance particulière par le biais de la forme. Ce qui définit un bon ou un mauvais poème ne peut être confondu avec ce qui définit un poème d'hier ou d'aujourd'hui. Un bon poème se caractérise et se définit par la capacité expressive du poète, un poème d'aujourd'hui par l'humanité du poète. D'un point de vue esthétique, cette formulation semble trop directement sociale, trop étrangère aux lois artistiques. Pourtant, à définir la signification de la forme, nous acceptons et prônons sans réserve les lois artistiques. Ces lois présentent un caractère général, mais pour pouvoir accepter un poème comme quelque chose qui nous parle et nous concerne personnellement, plus que comme un bel objet en soi, il ne faut pas négliger les lois spéciales de la subjectivité. Ce qui définit la richesse de vie, la force constructive et la beauté compositionnelle du poème comme création, c'est l'appréhension sensorielle de la vie, la stabilité et le compétence d'écriture de son créateur. La valeur subjective de toute création dépend de la valeur humaine du créateur. Le poète comme présence est en relation de vie avec le cosmos. Le poème constitue l'expression de l'interaction du cosmos et de l'humain créateur dans l'art. Ma conception du poème comme objet partant de l'homme pour retourner à l'homme est donc le fruit d'une vision plus cosmique que sociale. Sociale, elle ne l'est que dans la mesure où l'homme est, avec le cosmos, le représentant et le révélateur de la société. La vie de l'homme est horizontale dans la société, verticale dans le cosmos. C'est l'accomplissement de cette ligne de vie verticale qui détermine la grandeur, la nouveauté et l'actualité du poète, mais aussi l'importance de sa présence, capable de nous donner un plus par rapport aux productions artistiques héritées du passé ou élaborées

sous son influence. Un plus de vie. Ainsi donc, quand nous parlons de la poésie nouvelle dans notre propre acception, nous entendons par là une poésie plus riche en vie qu'elle ne l'était jusqu'ici. Cette poésie nouvelle doit se distinguer de l'ancienne à la fois par sa forme d'actualisation et par sa substance. Non par une différence, donc, mais bien par une supériorité, à l'image de la vision et de l'appréhension sensorielle du monde par l'homme d'aujourd'hui, supérieures en ouverture sur la vision et l'appréhension sensorielle du monde par l'homme d'hier. Le produit artistique naît des sentiments de l'artiste et s'organise selon les sentiments constructifs de l'artiste, pour devenir, disons, dans ce cas, un poème. Ce diagnostic vaut bien davantage pour la poésie nouvelle que pour l'ancienne. Le poète d'hier était l'esclave de la logique et de la philosophie, le poète d'aujourd'hui est, au-delà de la logique et de la philosophie, l'homme de la création élémentaire. Ce qu'il veut révéler dans ses poèmes, ce n'est pas un message intellectuel, mais l'unité particulière d'éléments particuliers. La poésie nouvelle n'est pas l'art de la transcription de la philosophie, de la logique ou de la vie évoluant sur le plan du quotidien, pas une soi-disante abstraction, mais bien une nouvelle réalité, la réalité de la poésie. Pas une stylisation de la nature jusqu'à obtention de quelque incompréhensible symbolique, mais bien la mise en forme des forces chaotiques qui semblent incompréhensibles à nos cinq sens, la réalisation de « l'irréel ». Face à l'ancienne poésie abstraite et symbolique, la poésie nouvelle est pure réalité, sans signification symbolique parce qu'elle est symbole en soi - vie élémentaire. Voilà pourquoi la poésie nouvelle reste entièrement étrangère à celui qui veut en approcher le « sens » par la voie spéculative, et qui tente d'en définir la vie propre et strictement auto-signifiante par le biais de valeurs allogènes. La poésie nouvelle est création élémentaire exempte de toute tendance illustrative ou narrative.

Le principe essentiel de la poésie nouvelle est le libre sentiment, son principe d'expression, le rythme et le mot. Les mots de la poésie nouvelle ne sont pas les portefaix grisâtres de la raison, ils sont matière à modeler selon les sentiments du poète. Le nouveau poète ne se contente pas de modeler ses phrases et bien souvent ses vers selon ses propres sentiments, c'est en toute indépendance de la raison qu'il les élabore et les compose de consonnes et de voyelles pour que les sentiments du créateur tendent à l'expression la plus complète possible. Le fait que les mots et les phrases en arrivent néanmoins à faire sens dans la poésie nouvelle n'est que secondaire, il s'agit là davantage d'un phénomène parallèle que d'un caractère profond. De même, le rythme n'affiche pas de tendance musicale dans la poésie nouvelle (au contraire de l'ancienne, dont c'est le but fièrement avoué), il n'est qu'un élément caractéristique du tout, comme le mouvement dans la vie de l'homme ou le parfum dans la vie de la rose. La rose n'est pas rose parce qu'elle a du parfum, le poème n'est pas poème parce qu'il a du rythme. Et pourtant. La rose a aussi du parfum, comme le poème a aussi du rythme. Le poète qui, en dehors des éléments propres du poème, veut insérer d'autres composantes dans son poème, se condamne à se placer en dehors des lois élémentaires de la création, et ses travaux n'épuisent en rien le concept de

poésie. Tout au plus, de tels travaux peuvent représenter des ingéniosités coulées dans une forme littéraire, des jolies décoratives, mais jamais des vies auto-signifiantes, abandonnées à leur propre sort.

La poésie ancienne - lorsqu'elle ne se voulait pas d'un naturalisme pasticheur - devenait correction ou commentaire d'événements révolus de la vie. Dans sa substance cosmique et dans sa forme d'apparition subjective, la poésie nouvelle est un événement pour le poète, mais aussi pour le lecteur, capable de vivre l'événement que constitue l'unité nouvelle d'éléments nouveaux. La poésie nouvelle ne narre pas des miracles révolus ou des mystères inventés. Dans sa nouveauté de contenu et de structure, il faut que brille la grandeur du miracle. Le miracle réside dans l'unité inégalable des choses. De fait, la poésie nouvelle s'est dépouillée des formules extrinsèques pour ne plus vouloir être que la forme, le corps complet du sentiment créateur du poète et de la substance essentielle de la poésie. De même que le miracle ne quitte jamais le plan du miracle, de même que la machine ne reste jamais au niveau de la machine, la poésie nouvelle reste, dans sa propre plénitude, sur le plan de la poésie. Elle ne ressemble à rien et ne veut rien être d'autre qu'elle-même. Elle est un principe vivant et actif dans le monde. Cette vitalité active provient en grande partie de ce qui la rend incompréhensible et inconcevable aux yeux du lecteur moyen, ou, pour mieux dire, aux yeux des lecteurs gavés de lois héritées d'une autre vie et d'autres périodes culturelles. Plus offensive que caressante, cette vitalité de la poésie nouvelle provient encore de la conception rationnelle que se fait le poète de la vie, et de la liberté sans inhibition que celui-ci s'octroie pour révéler le monde de ses sentiments. Le poète du passé voulait transmettre quelque chose, et pour atteindre son but, il se voyait contraint malgré lui de faire un pas vers le lecteur, alors qu'un tel compromis ne se fit jamais qu'au détriment de la poésie et au profit de la littérature. Le poète nouveau, lui, veut se révéler, il laisse son poème prendre librement de l'altitude, en lui disant: va et accomplis ta vie, qui est, puisqu'elle provient de moi qui suis un être universel et vivant en société, cosmique et sociale.

En résumé:

a) la poésie nouvelle ne veut pas transmettre, mais révéler. Elle n'est pas extatique, mais lyrique;

b) ce qui différencie la poésie nouvelle de l'ancienne n'est pas la trépidation sans rime, la forme déconstruite, mais l'appréhension sensorielle que se fait le poète nouveau de la vie, une appréhension constructive, forgeuse de forme, à la fois cosmique et sociale.

Korllnk [Notre époque], 1927, pp. 209-210.

(Traduit par Marc Martin)



Lajos Kassák, Couverture pour
Ils chantent et ils meurent de Tibor Déry,
éd. Genius, Budapest, 1928.

LES OISEAUX DU SABLIER

Tibor DÉRY

Cher public! János Aranyl conseille au poète de mentir, à condition de ne pas se faire prendre, puisque le critique a pour tâche de prendre le poète en flagrant délit de mensonge. János Arany mentit beaucoup: les poètes modernes encore plus. Et plus un poète ment d'abondance, meilleur il est. Si par exemple l'huissier qui vient de vous livrer passage dans cette salle m'avait annoncé, avant le début de la conférence, avoir déjeuné ce midi chez l'empereur Guillaume, il ne m'aurait pas coûté fût-ce une seconde de réflexion pour conclure à l'évidente nature mensongère de cette assertion. En revanche j'en serais rapidement venu à me douter qu'un agent secret de *Nyugat 2* se cache sous notre homme. Ce doute serait devenu certitude si l'huissier m'avait affirmé avoir déjeuné chez les oiseaux du sablier, car alors toutes mes réflexions se seraient résumées à chercher vers quelle autre revue encore plus moderne convergent ses aspirations. S'il ne démord pas de l'empereur Guillaume, il s'agit d'un mauvais poète, car je peux prouver qu'il ne saurait effectuer le trajet Doorn-Budapest en trois heures, ou si oui, je peux toujours demander à l'ex-empereur si celui-ci a coutume de recevoir des huissiers à déjeuner: dans tous les cas de figure, je me retrouve assailli de doutes logiques. Le banquet chez les oiseaux du sablier reste quant à lui improuvable. Et puisqu'il l'est tout entier, on peut y croire en entier.

1. János Arany (1817-1882), poète, l'un des plus importants, des plus célèbres de la littérature hongroise. (N. du T.)

2. Revue littéraire parue de 1908 à 1941. Moderne à ses débuts, elle devient, dans les années vingt, le miroir de l'establishment culturel hongrois et européen - et donc la cible toute désignée de Tibor Déry en particulier, et du groupe *Dokumentum* en général. (N. du T.)

1^{er} intervenant: Ça ne tient pas debout.

Le conférencier: La différence que je viens de dégager entre les deux déjeuners est celle qui sépare la nouvelle poésie (le nouvel art) des créations antérieures. Si l'huissier a déjeuné chez l'empereur Guillaume...

1^{er} intervenant: Ça ne tient pas debout.

Le conférencier: Si l'huissier a déjeuné chez l'empereur Guillaume, tous les éléments de cette histoire découleront de la réalité telle que nous la connaissons tous, et tout ce qui confèrera un caractère poétique à cette histoire tiendra à cette possibilité, ou plus exactement à cette impossibilité, qu'un huissier de Budapest puisse déjeuner chez l'ex-empereur et faire le trajet Hollande-Budapest en trois heures. Deux choses qui ne seront peut-être plus impossibles après-demain. Cette image est née dans les cadres du réel. La nouvelle poésie, elle, vit sciemment en dehors de la réalité, laquelle se voit prolongée dans une nouvelle réalité.

1^{er} intervenant: Ça ne tient pas debout.

Le conférencier: Qu'est-ce qui ne tient pas debout?

1^{er} intervenant: Ça ne tient pas debout... Qu'entendez-vous par «oiseaux du sablier»? Cela n'existe pas. Qu'entendez-vous par «déjeuner chez les oiseaux du sablier»? Tout cela ne revêt strictement aucun sens.

Le conférencier: Aucun sens, pourquoi?

1^{er} intervenant: Eh bien... parce que je ne connais pas les oiseaux du sablier. Ce qui m'intéresse, moi, c'est la vie. Moi, si l'huissier me raconte qu'il a déjeuné chez les oiseaux du sablier, j'appelle l'ambulance. Le sablier n'a pas d'oiseaux.

Le conférencier: János Arany prétend que les seins de la prairie sont couverts de fleurs. Or je vous le demande: la prairie a-t-elle des seins?

1^{er} intervenant (il réfléchit): *Stricto sensu*, non, mais j'imagine facilement que la forme puisse évoquer...

Le conférencier: Mille excuses, mais alors que je peux vous prouver que la prairie n'a pas de seins, vous ne pouvez me prouver que le sablier n'a pas d'oiseaux. Supposons que deux collines mamelliformes se trouvent, comme vous osez le prétendre, sur la prairie, ces deux collines seront-elles pour autant les seins de la prairie, rempliront-elles les fonctions mammaires, abriteront-elles cœur et poumons et serviront-elles à faire téter les petits orphelins?

1^{er} intervenant: Non, mais elles évoquent l'apparence des seins.

Le conférencier: Cette apparence procède tout autant de la fiction que, selon vous, les oiseaux du sablier. À cette différence près que János Arany utilise consciemment la métaphore comme fiction, là où le nouveau poète lyrique affirme que le sablier a véritablement des oiseaux.

1^{er} intervenant: Quoi? Comment? On ne saurait en supporter davantage!

Le conférencier: Entendons-nous bien. Je vous parle d'un poème, d'un poème entre les vers duquel volettent, de-ci, de-là, les oiseaux du sablier. Ces oiseaux vivent, on ne saurait en douter. Mais uniquement dans

les limites du poème. Le nouveau poète lyrique n'affirme pas que des oiseaux vivent effectivement dans les sabliers que l'on trouve sur les fourneaux de toute bonne ménagère qui se respecte. Bien au contraire: il s'en défend énergiquement. Son sablier ne ressemble à aucun autre sablier. Voilà en quoi il y a nouvelle réalité. Et différence avec János Arany, qui orne de ses fleurs les seins d'une prairie de l'île Marguerite ou de Húvosvolgy³, mais dont le but poétique évident consiste à faire passer toutes les prairies qui s'offrent à notre vue pour des seins ornés de fleurs. Or le nouveau poète lyrique préfère les prairies sans seins. Tout doit être à sa place. Puritain et cruel, voilà sa nature. La poésie ne correspond pas à la copie céleste de la réalité, et la réalité ne correspond pas à la poésie. Que la prairie reste une prairie, et que les seins demeurent à leur place. On ne peut mélanger la vie et la poésie, de même qu'on ne peut disposer simultanément deux corps dans un seul et même espace. Mais seulement à côté, au-dessus ou au-dessous l'un de l'autre.

2^e intervenant: Excusez-moi, je représente la classe moyenne cultivée. Me permettez-vous de relever une erreur ?

Le conférencier: Mais faites donc !

2^e intervenant: Vous ne comprenez que sur un plan externe la comparaison de János Arany. Inutile pourtant d'imaginer les seins de la prairie sous la forme de deux collines réelles. Le sens métaphysique de cette comparaison importe bien davantage. Une comparaison capable d'insuffler la vie à la prairie, laquelle, anthropomorphisée par le biais de l'image des seins couverts de fleurs, semble se mettre à palpiter sous nos yeux...

Le conférencier: Qu'elle s'en garde bien ! La prairie vit une vie propre et parfaite, comme toute réalité. Tout ajout quel qu'il soit n'apporterait qu'une décoration superflue.

jer intervenant (il se lève) : Je ne le tolérerai pas. Je suis décorateur, et qui plus est, mandaté plusieurs fois par l'État ! (*il se rassied.*)

Le conférencier: Vous affirmez que la comparaison insuffle la vie à la prairie. Abstraction faite de la vie particulière et soumise aux lois naturelles que mène la prairie, voyons si cette autre vie que vous croyez lui insuffler a le don de remporter notre sympathie. La prairie, dites-vous, s'anthropomorphise - nous la supposons donc femme, attendu que les hommes n'inscrivent pas le port de fleurs au corsage parmi leurs coutumes. Mais si justement ça ne me plaisait pas, à moi, que les femmes épinglent des fleurs à leur poitrine ? Depuis 20 ans, je n'ai jamais vu de femme porter la moindre fleur au corsage. Ainsi la correspondance ne se fait pas, ou si oui, uniquement au travers de vieux souvenirs, de manière imparfaite, de sorte qu'une fois la correspondance établie, celle-ci me paraîtra aussi antipathique que vieux jeu. Car alors je me figurerai une prairie qui n'en est pas une puisqu'elle a des seins, mais qui n'est pas non plus une femme puisque de l'herbe lui pousse sur la poitrine, sans parler des campagnols qui lui

3. Respectivement, île verdoyante sur le Danube, entre Buda et Pest; «Vallée fraîche» - Vallée boisée au nord-ouest de Buda. (N. du T.)

trottinent entre les seins et des taupes qui lui rongent les intestins. De deux réalités bien distinctes aura découlé une semi-vérité.

En revanche, c'est en toute indépendance que les oiseaux du sablier vivent et volettent dans le poème nouveau. Ils ne ressemblent à aucun oiseau: aucun oiseau ne tient dans un sablier. Le sablier ne ressemble à aucun autre sablier: aucun autre sablier n'a d'oiseaux. Et s'il prenait à quelqu'un l'envie de rechercher le sens métaphysique de cette histoire, il pourrait très bien imaginer, à condition de se purger de toute inhibition rationnelle, que ce sablier représente une unité temporelle de sable, un temps-sable que survolent les oiseaux bien particuliers du sablier, lesquels meurent une fois l'unité de temps écoulée pour toujours et à tout jamais. Uniques dans le temps.

jer intervenant: Je vous prends en faute. Mais je ne suis qu'un homme simple, professeur. ..

Le conférencier: Je ne suis pas professeur.

jer intervenant: Cela se voit. Enfin... un ex-empereur allemand qui condescend à déjeuner en compagnie d'un huissier de Budapest, ou, le cas échéant, un exploit technique qui fait qu'un simple huissier peut rejoindre Budapest depuis la Hollande en trois heures, voilà ce qui m'intéresse, moi, mais je vous le demande, en quoi peuvent bien m'intéresser. ..

2^eintervenant: ... vos oiseaux du sablier? Bien dit, en quoi peuvent-ils m'intéresser? Si je ne partage pas les vues du précédent intervenant, car en poésie ni les thèmes sociaux ni les exploits techniques ne m'intéressent, moi qui recherche le beau pour le beau, en quoi peuvent m'intéresser, je vous le demande, ces oiseaux du sablier dont j'ignore tout, sauf qu'ils n'existent que dans votre imagination, ou plutôt qu'ils y volettent, ou plutôt. ..

Le conférencier: ...ou plutôt qu'ils déjeunent chez l'huissier. Voilà qui est intéressant, un huissier qui déjeune avec des êtres ou des choses qui n'existent pas...

2^eintervenant: ... là n'est pas la question, car il suffit que ces êtres ou ces choses existent dans l'imagination du poète, et que le poète sache éveiller notre intérêt à leur endroit. Mais en quoi peuvent m'intéresser des oiseaux de sablier auxquels nulle relation de sentiment ou de pensée ne me rattache, et que je ne puis donc nullement concevoir en imagination...

jer intervenant: ... et qui ne m'intéressent pas, quand bien même je pourrais les concevoir, car je n'en tire aucun avantage.

Le conférencier: Cher public! Au nom des oiseaux du sablier, je dois vous déclarer que ceux-ci se moquent éperdument de savoir s'ils sont ou non l'objet de notre intérêt, si nous pouvons les imaginer, ou s'ils présentent ou ne présentent pas des avantages pour nous. Ils accueillent notre intérêt ou notre indifférence avec un flegme égal à l'impassibilité d'une table, laquelle se moque bien de savoir si l'on dîne sur elle ou si l'on crève de faim autour d'elle. Tout comme la table, les oiseaux vivent. Et il ne dépend pas d'eux qu'on les remarque ou non, comme il ne dépend pas de la table qu'on prenne place à même le plancher pour consommer notre pain quotidien. Les oiseaux

du sablier possèdent des lois qui ne naquirent qu'en eux, à seule fin de servir leur propre existence. Si ces lois sont bonnes, leur existence sera exemplaire.

1^{er} intervenant: Et de quoi dépend, dites-moi, le bon ou le mauvais caractère de ces lois ?

Le conférencier: De la même chose dont dépend la bonne ou la mauvaise qualité de la table: de l'artisan qui la prépare.

Pancarte sur le podium

MAIS LE POÈTE MODERNE NE MENT PAS

Oui, le poète moderne, l'artisan moderne, ne mentent pas. Dire que la prairie a des seins représente un mensonge aussi évident que cette évidente vérité: les oiseaux du sablier volettent en ce moment même dans cette salle. Le poète moderne ne ment pas car il ne transforme pas la réalité, mais en crée une nouvelle à partir de lui-même. Il ne ment pas, car il n'a pas de logique.

Selon Boileau, la logique constitue un élément du vraisemblable. Vraisemblable et réalité différent, de même qu'un être vivant diffère de sa photographie. János Arany travaille avec le vraisemblable, il ne peut donc échapper aux règles de celui-ci, et du même coup, à cette logique rationnelle dont le nouveau poète lyrique ne tient pas compte, parce qu'elle respecte exagérément le monde extérieur, au lieu de se l'approprier, et parce qu'elle préfère garder sa propre autonomie plutôt que de se soumettre à un joug étranger. La nouvelle poésie signifie la ruine de la logique.

1^{er} intervenant: Ça ne tient pas debout.

Le conférencier: La nouvelle poésie signifie la ruine de la logique. Et de même que...

1^{er} intervenant: Ça ne tient pas debout.

Le conférencier: La nouvelle poésie signifie la ruine de la logique. Et de même que ...

1^{er} intervenant (il se lève): Mais enfin...

Le conférencier: La nouvelle poésie signifie la ruine de la logique. Et de même que, si je vous ai répondu jusqu'ici, il ne s'ensuit pas en toute certitude, et contre toute vraisemblance, que je continuerai de le faire, de même qu'en effet je ne répondrai plus à aucune question, de même le carcan du vraisemblable ne coule pas de source pour le nouveau poète lyrique. S'astreindre à la logique, il ne le devrait que s'il copiait le monde extérieur avec plus ou moins de fidélité, auquel cas il se verrait contraint, dans sa composition, de se conformer plus ou moins aux lois et à la logique du monde extérieur. Mais le nouveau poète lyrique puise au-dedans de lui-même. La causalité des événements ne vaut pas pour l'âme. Le poète ne s'en soucie pas. Le poète travaille en vertu d'une logique des tréfonds, qui paraît aussi arbitraire qu'incontrôlable du dehors, mais qui du dedans est infaillible

comme l'instinct, une logique que je nommerai logique des sentiments. N'est-ce pas là votre avis, professeur?

2^e intervenant : Mais enfin... Pourquoi cette question maintenant?

Le conférencier: Car si je ne vous ai posé aucune question jusqu'ici, il ne s'ensuit pas en toute certitude que je ne serai pas amené à le faire. Il en va de même de votre avis: si je m'en enquiers, il ne s'ensuit pas que je suis curieux de le connaître. Le nouveau poète lyrique n'est pas disposé à se perdre dans le labyrinthe des vraisemblances du monde extérieur. Il ne s'expose pas aux doutes logiques, lesquels, aussi évident que puisse paraître le vraisemblable dont ils découlent, ne cessent de faire peser leurs menaces. Sa réalité à lui est l'entière réalité. Et puisqu'il travaille sans logique, le doute logique n'entache pas son œuvre.

2^e intervenant (ironique) : Vous auriez donc d'autres objections contre la prairie à seins fleuris de János Arany, très vénéré professeur?

Le conférencier: Je ne suis pas professeur. Oui. Contre ces seins fleuris de la prairie, j'élève cette objection qu'il s'agit d'un mensonge. Pour en arriver à constater ce mensonge, j'ai emprunté le chemin de la logique. János Arany, lui, aboutit à cette image en observant que femmes et prairies portent des fleurs, et que puisque les femmes les portent sur les seins, la prairie ne saurait les porter ailleurs, de sorte qu'elle doit avoir des seins elle aussi. De toutes les objections logiques qui surgissent, je n'en citerai qu'une: si par exemple ma femme ne porte pas de fleur au corsage, on ne fera jamais croire que la prairie a des seins.

1^{er} intervenant: En revanche...

Le conférencier: Comme vous dites, en revanche, le fait que les oiseaux prennent maintenant leur envol hors du sablier reste et demeure inattaquable. Inattaquable en tout premier lieu parce que nous ne saurions imaginer qu'un sablier contenant des oiseaux existe bel et bien dans la réalité naturelle, d'où l'impossibilité d'étayer sa pensée sur les contingences naturelles. Aucun doute logique ne peut surgir, car si vous vouliez m'objecter que des oiseaux ne peuvent s'envoler d'un sablier, lequel, comme on sait, ne comporte aucune ouverture, nous penserions aussitôt qu'aucun sablier ne saurait contenir d'oiseaux, qu'ils n'y furent donc jamais, et que puisqu'ils n'y furent jamais, ils ne sont pas les oiseaux du sablier. Les objections, ici, s'entre-annihilent. Toute cette histoire reste inaccessible par la voie logique.

1^{er} intervenant (il se lève) : Mais cela ne signifie pas pour autant. ..

Le conférencier (il se lève) : Sans doute voulez-vous dire que j'ai tort. Vous ne le pensez pas sérieusement, j'espère ?

1^{er} et 2^e intervenant (ensemble) : Oh que si.

Le conférencier: Eh bien, voilà une preuve supplémentaire de ce que vaut votre si convaincante logique.

Korunk [Notre époque], fév. 1927, pp. 181-186.
(Traduit par Marc Martin)

**LES OISEAUX DU SABLIER
À LA LUMIÈRE D'UN 3^e INTERVENANT**

Ervin SINKO

Dans son trilogie, Tibor Déry triomphe avec une facilité excessive: il n'octroie que des capacités intellectuelles fort réduites aux 1^{er} et 2^e intervenants, les détracteurs qu'il campe contre lui, à telle enseigne que ceux dont l'avis diverge ne sauraient à aucun moment se sentir convenablement représentés. Je sollicite donc toute l'attention de Tibor Déry et la permission de *Korunk* pour devancer l'appel et me présenter en tant que troisième intervenant dans le débat de la poésie dite nouvelle. J'ai vu le premier numéro de *Dokumentum* et j'ai lu l'article de Kassák paru dans *Korunk* en même temps que celui de Déry. Or donc, le poète ancien - selon Déry - évolue entre les cadres de la vraisemblance logique, alors que la nouvelle poésie signifie la ruine de la logique et que, puisque le nouveau poète lyrique se place sciemment en dehors de toute logique - toujours selon la logique de Déry - , son œuvre reste et demeure inattaquable. Le mérite principal de la poésie nouvelle - écrit Andor Németh dans un très intéressant article de *Dokumentum* - se résume à dire qu'elle ressemble à elle-même, c'est-à-dire qu'elle constitue une unité organique aussi mystérieuse et irréductible, une formation aussi réaliste et irréaliste que tout ce que nous appelons réalité. Le poème nouveau - écrit Kassák dans *Korunk* - n'est pas le correcteur ou le commentateur des événements, mais le révélateur de ceux-ci.

Commençons par la logique.

*Le buisson tressaille, car
Oiselet s'y est posé,
Mon cœur tressaille, car
Tu me viens en pensée.*

Petbfi, dans ce quatrain, est-il ou non resté à l'intérieur des cadres de la

logique? Ni à l'intérieur ni à l'extérieur, dans ce sens qu'il révèle une nouvelle logique, un nouveau logos: le buisson, l'oiseau, le cœur et le souvenir du visage cher s'unissent pour former le corps mouvant d'un même et unique sentiment, un sentiment-éclair qui dans le poème devient une réalité intemporelle, universelle. Cette poésie est création, celle que le poète, que le créateur exécute à partir du monde tel qu'il se trouve constitué. Le poète peut faire acte de création à la manière de Petofi, dans la voie de la poésie naïve, où le monde extérieur n'est que l'image de la vérité intérieure, et le monde interne, que le sang décorporalisé, en quête de corps, de forme, du monde extérieur. Il peut aussi faire acte de création en partant d'un sentiment d'opposition et de tension: dans ce cas, il y aura combat, et le poète fera violence au monde. Plus exactement au monde extérieur, dont il brisera la résistance et le caractère d'étrangeté, pour se laisser submerger par le monde intérieur, subjectif.

*Le vent vagit
Et pas de voile
Il faut Christ
Porte et verrou*

Dans ces quatre vers d'Ady, une intériorité éruptive en vient à créer et à briser: à la place de l'interpénétration d'une vision naïve du monde intérieur et extérieur, c'est cette fois une intériorité incongrue qui forge une image à la fois signifiante et congrue à partir des éléments souverainement déconstruits et recréés de la réalité extérieure. Mais naïve ou née d'une dissociation de l'interne et de l'externe, il n'en demeure pas moins que cette poésie se conforme à une loi: les manifestations intérieures, spirituelles et psychiques doivent passer par le monde externe, palpable. Qu'il se révolte ou qu'il fraternise, l'esprit, lorsqu'il veut se rendre visible ou devenir un acte, est nécessairement soumis à la logique de la matière, de la perceptibilité. Et la nouvelle poésie, me direz-vous? Eh bien, elle représente la négation de cette correspondance organique liant l'esprit à la matière, et, plus généralement, la négation en bloc de tout ce qui est organique, et ce pour accorder le droit de cité à l'anarchie, à l'arbitraire d'une subjectivité contingente, étrangère à toute loi. Ainsi, lorsque dans son poème « Iles flottantes », Déry écrit

*Alors le papillon-atlantique se met en route
Brimbalant il volète sous l'eau et collecte le sel
dont on saupoudre le front des morts.*

notre poète a sans nul doute raison: la chose est inattaquable du point de vue de la logique. Comme d'ailleurs cette juxtaposition de mots: le cheval et deux font quatre et demi et les chiffres font un somme à poings fermés - une proposition aussi inattaquable par la logique, pour la simple et bonne raison que l'enchaînement arbitraire des mots ne constitue pas une phrase, quand bien même figurent dans leur nombre un substantif et un verbe. Telle immunité logique ne présente pourtant aucun mérite. Qu'on ne puisse

batailler contre le vent avec des fourches à foin ne compromet pas l'existence de celles-ci. Si jamais j'écrivais au hasard quelques centaines de mots sur des bandes de papier, si je plaçais celles-ci dans un sac pour bien les mélanger, et si je les lisais en les juxtaposant selon les caprices du hasard, il va sans dire qu'il résulterait de ce tirage au sort une concrétion verbale réelle et irréalité, mystérieusement pénétrante - pour reprendre les termes d'Andor Németh -, et que cette concrétion ne ressemblerait qu'à elle-même. Déry a seulement tort lorsqu'il nomme unité indécomposable ce qui résulte, ou plutôt se produit par la poésie nouvelle. Témoin par exemple un poème de Déry paru dans la première livraison de *Dokumentum*, sous le titre de « Dieu ». On pourrait y introduire quelques vers supplémentaires, le continuer et même inverser l'ordre des phrases, sans que la valeur sémantique ou affective du poème s'en trouve nécessairement affectée. Cette remarque vaut aussi pour les plus beaux poèmes récents de Kassák. Cela découle nécessairement de la nature antiorganique d'une poésie qui abandonne la matière et cultive, à la place de facultés associatives, un pouvoir dissociatif. Une unité, un tout, ne saurait naître que d'une réalité organique elle-même soumise à une loi objective.

Mon intervention se propose non pas de susciter une polémique, mais d'apporter les éléments d'une démonstration qu'il serait grand temps de faire - et d'étendre bien au-delà des cadres restreints de cet article. Car Kassák et Déry nous parlent principalement de la manière de les comprendre, et ces éclaircissements sont certes utiles et légitimes. Mais pour moi qui ai le sentiment de très bien comprendre la nouvelle poésie, seules m'occupent les questions inséparables de l'évaluation et de la genèse de la poésie.

Kassák établit une distinction entre transmission et révélation; selon lui, les anciens voulaient transmettre, là où les nouveaux veulent révéler. « Und wenn der Mensch in seiner Quai verstummt, Gab ihm ein Gott zusagen was er leidet¹ », déclare Goethe à propos du poète. Que signifie ce « sagen » goethéen? Transmission, modification, commentaire ou révélation? Tous les quatre à la fois. Il faut transmettre la chose vécue, corriger, modifier la contingence de ce vécu pour le rendre essentiel à tous par la force de la forme, c'est-à-dire vaincre le dit par le dire, pour enfin surmonter la nature indolente, aveugle et illogique de la souffrance. Or les nouveaux poèmes ne font que « révéler » la souffrance, l'intériorité et le chaos, qu'ils exorcisent par le chaos. Et si la poésie nouvelle exerce bien un indéniable pouvoir de fascination, comme, disons, et dans une atmosphère appropriée, les yeux tristes et mystérieusement écarquillés d'un animal, il n'en reste pas moins vrai que cette poésie n'est pas une révélation, mais une

1. « Et quand l'homme dans ses tourments se tut, un Dieu nommait pour lui ses souffrances. » Citation erronée de deux lignes de Goethe: *An Werther*. Maurice Betz propose la traduction suivante. à partir des lignes précédentes:

[...] *Séparation est mort'*

Oh ' quel émoi jaillit quand le poète chante

Fuyait la mort que l'adieu nous apporte'

S'il entrave lui-même en de pareils tourments

QU'UN dieu lui fasse don d'exprimer ce qu'il souffre' (N. du T.)

révélation en instance, où le poète devrait partir de ce principe, le seul viable, qu'il se doit malgré tout de nous donner quelque chose, quelque chose de plus que notre indigence quotidienne. Et c'est là que les poètes modernes nous abandonnent. Quelle explication donner? La seule possible: symptôme profond des réalités actuelles, la nouvelle poésie se résume à une dérobade romantique devant la réalité empirique. La plupart des anciens romantiques s'agrippaient aux autels de l'église catholique pour chercher, dans un rêve de communion magique, une compensation à l'absence manifeste d'une communion réelle et organique; les romantiques actuels, quant à eux, veulent faire une vertu de leur détresse. Une détresse née de la solitude, du manque d'un sentiment vital de communion, d'une absence totale de congruence entre les mondes intérieur et extérieur, autant de phénomènes qui font de l'individu une abstraction inaccessible pour le monde, et du monde, une abstraction inaccessible pour l'individu. Un amas de fantastiques associations verbales, la rue ou une bataille en Chine sont aussi réels qu'irréels pour l'âme isolée, dénuée de sa foi en une cohérence des choses. Baroque et bizarre, telle est la nouvelle poésie, dont la multiplicité des formes et les enchaînements de mots outrancièrement inattendus sont bien le signe d'une liberté totale, mais aussi et surtout celui d'un affranchissement qui ne relève que du chaos, lorsqu'on sait que la liberté ne peut s'affirmer dans le cosmos que par le biais de la loi. Ainsi, et ce, en dépit de toute son inventivité en matière de surprise, la monotonie de la poésie nouvelle nous touche sur un point: le point de vue où elle se place, celui de l'individu désespérant de se dire et privé du moyen adéquat de pouvoir se dire, car animé du sentiment d'avoir été chassé du grand système des correspondances. (Inutile ici de parler de ceux - en grand nombre - pour qui la nouvelle poésie ne représente que le moyen de cacher le fait très banal qu'ils n'ont effectivement et tout simplement rien à dire.)

Voici donc comment le troisième intervenant résume ses positions quant à la nouvelle poésie: 1) Symptôme intéressant d'un point de vue historique, elle offre, d'une manière contraire aux intentions de ses créateurs, le spectacle de l'âme individuelle réduite à une indigence de foi et de buts; 2) Elle n'est pas cosmique et moins encore sociale, car elle résulte d'une subjectivité non pas enracinée, mais déracinée d'une communauté de vécu.

« Le poète moderne est le prêtre d'un culte auquel il ne croit pas » - écrit Andor Németh.

(Sarajevo)

Korunk, avril 1927, pp. 316-318.
(Traduit par Marc Martin)

RÉPONSE À TIBOR DÉRY

JozsefPAP

Monsieur !

Je n'ai rien à objecter contre les oiseaux du sablier; ils ont le droit souverain de voler ou non. En revanche, je nourris une haine de principe envers l'empereur Guillaume. Après ces deux déclarations, la troisième ne surprendra pas: je proteste contre l'installation arbitraire des oiseaux du sablier chez l'empereur Guillaume.

Monsieur, j'aimerais être un homme libre. Pour cela, ma première condition coule de source: j'accorde à tous la liberté. À János Arany également. Et plus généralement à toutes les créatures terrestres, qu'elles soient issues de la matière ou qu'elles soient des créatures de l'esprit et que pour cette raison même - négligence si spécifique de l'esprit ! - on ait oublié de leur donner un corps palpable dans lequel elles puissent évoluer de manière visible.

Je protège et protégerai toujours les droits particuliers de toutes les âmes et de toutes les intelligences, des droits qui tombent sous le sens et que tous se doivent de reconnaître. Les seins de la prairie? - cela se peut. En général et par principe: le plus-qu'homme (l'artiste) peut communiquer aux hommes la vie qui est la sienne. Il ne peut d'ailleurs rien faire d'autre.

C'est là que tout se joue. Quelle vie signifie donc cette disposition spirituelle qui me communique, par l'intermédiaire des oiseaux du sablier, l'une des étapes de la fuite dans le Temps? Cette vie m'intéresse-t-elle ? Car j'aimerais être un homme libre et j'ai le droit de prendre avec moi les viatiques qui me conviennent.

Je n'aborde pas la poésie avec un double décimètre, une règle à rythme, un compas esthétique, un cercle chromatique, des états d'âme, de grâce ou de graisse. Je mesure les créations artistiques par rapport à moi-même, je les règle selon les besoins de ma vie qui aspire à plus et à plus d'humanité, et je les adopte ou les rejette en conséquence. Conformément à ma personnalité et

en cette période de ma vie, les oiseaux du sablier m'intéressent fort, car ils signifient l'effervescence des profondeurs en état de souffrance, mais cet intérêt tient du hasard. Ils sont incompréhensibles? L'écume de la mer l'est aussi. Je le répète: cela tient du hasard. Il fut un temps où les seins de la prairie m'intéressaient aussi. Plus aujourd'hui; cette comparaison ne produit plus sur moi son effet poétique. Mais il n'est pas exclu qu'elle l'exerce à nouveau lors d'une période ultérieure de ma vie, si mes dispositions intellectuelles redeviennent un jour réceptives aux seins de la prairie.

Je soulignerai une grave méprise qui ne se trouve pas dans, mais à l'horizon, de votre article. Veuillez s'il vous plaît faire la différence entre fond et forme, entre contenu nouveau et langage convulsif nouveau. J'imagine très bien en effet un poème immense, ondoyant vers l'intuition de l'Infini, et fait pourtant des mots bottés de tous les jours. Ce qui n'empêche pas les oiseaux du sablier d'exister, eux qui ne me disent rien de nouveau. Il y a des poèmes de Kassàk que l'on peut exprimer aussi bien avec les moyens expressifs de la poésie du siècle dernier. Ces poèmes sont mauvais, car leur substance peut se manifester sous une forme autre que celle qui leur est donnée. Mais il est une centaine de poèmes de Kassàk que l'on ne peut exprimer que d'une manière: la sienne. Ces poèmes sont des poèmes. Je nourris le plus grand sentiment de liberté envers toutes les créations artistiques, mais je ne suis la dupe d'aucune expérience, fût-elle d'une sincérité suprême, tant que je ne vois pas en elle la lutte douloureuse pour davantage de vie, pour la lumière flamboyante de l'intuition, bref tant que je ne vois pas l'art en elle.

Il n'y a rien de vrai dans tout ce que je viens de dire. Rien de vrai dans ce sens où mes propos ne correspondent en rien à ma conviction profonde. La brève opinion que je viens d'exprimer se situe à mille lieues de moi, cet homme particulier désigné par tel ou tel nom, en butte à tel ou tel jugement de valeur. Plus exactement, elle ne correspond pas à l'individu que je suis. Réponse éphémère découlant d'une certaine vibration spirituelle imprimée par votre article et d'un certain concours de circonstances, cette opinion est celle d'un homme que je ne connais plus. Que je ne connaîtrai plus dès l'instant où dans le cours ultérieur de sa vie son opinion différera, fût-ce d'un cheveu, de l'opinion qu'il vient de dire ici-même. Et je dois répéter que rien n'est vrai dans ce que je dis maintenant. Rien n'est vrai, car il se peut que j'en vienne à m'identifier avec cet homme dont l'opinion change sans cesse.

Ceci n'est pas une dérobade, une blague ou une raillerie. Vous avez déjà mis le doigt dessus: oui, ceci n'est qu'une déposition supplémentaire en faveur de la liberté spirituelle la plus complète possible, en faveur de l'effacement des frontières que les rustres et les goujats veulent établir dans les domaines de l'esprit. Assez de barbelés! Mais alors laissez vous-même János Arany en paix. Dans la quatrième dimension où nous nous rencontrerons tous, du moins espérons-le, vous acquerrez la conviction que cet homme, au prix de grandes psychomachies et sans qu'il y manque un atome, a su tirer de lui-même tout ce qu'il pouvait tirer de lui-même compte

tenu de son époque, de ses propres capacités et des moyens d'expression dont il disposait. Il était intègre jusqu'au plus profond de ses métaphores. N'exigez pas davantage. Nous ne sommes que des hommes.

Je saisis toute la difficulté de votre situation. La Vénus de Milo comme révélation de la nudité et les perturbateurs à gage d'une conférence de propagande - sont les mêmes symptômes. Les mêmes symptômes que « le travailleur courageux aux mains calleuses » ou « je connaissais un Juif, mais c'était un très honnête homme ». Ou encore comme le *Journal mondial Tolnai*¹. Je répète que je vous comprends. J'espère même en secret que l'apparition des oiseaux du sablier annonce la venue d'une ère nouvelle, car ces oiseaux-là dégagent un parfum de liberté. On dirait que le décor se met à craquer sur cette scène miteuse - quelque chose va-t-il enfin se passer? Ou bien s'agit-il d'une scène tournante où survient un décor nouveau, pendant que le vieux reste en place, prêt à ressurgir un jour? Je l'ignore. J'attends. Avec les meilleures intentions, prêt à bondir, j'attends sur les seins de la prairie, et j'aimerais enfin m'en aller.

Excusez-moi si je ne vous ai pas fourni l'occasion d'un travail intellectuel. Ce serait une lourde faute.

Kolozsvár

Korunk, avril 1927, pp. 318-320.
(Traduit par Marc Martin)

¹ *Tolnai Világlap*)a. Sorte d'hebdomadaire encyclopédique et populaire pour les chaumières. (N. du T.)

ANNA
ANNA'S
KAMAZ
UR

megjelent a vízek fölött

REUSFEK SM-
VES
EN
SIR

Lajos Kassák, Poème-image, 1922
« Anne, ma petite Anette, le seigneur est apparu
au-dessus des eaux et il pleure éperdument ».

GAZOILLIS AUTOUR DU SABLIER

Tibor DÉRY

Les oiseaux du sablier ne vivent que tant qu'on croit en eux. En les niant, Ervin Sinkó a pourtant provoqué ce miracle qu'ils se sont mis à pulluler comme les grains de sable du désert, pour venir se multiplier et fourmiller de leurs ailes véloces et de leur criaillement intempérant tout autour de sa barbe sceptique. Les poèmes recèlent une magie. Les docteurs de la loi auront beau la réfuter, elle n'en retentira que plus puissamment, à l'instar du nuage pourpre d'Holderlin, de part et d'autre du massif alpin. Un incrédule ou deux de plus, et d'une révolte on aura tôt fait une académie.

Sinkó affirme qu'il comprend mes poèmes. Moi j'avoue ne pas les comprendre. Comme je ne comprends pas le tissu qui recouvre mon corps ou le cerisier qui se trouve devant ma fenêtre, même si j'ai compris que le vendeur m'a vendu le tissu pour telle somme, et que le cerisier est un arbre fruitier qui appartient à la famille des rosacées. Oui, je n'entends rien à mes poèmes, en revanche je m'y entends pour les écrire. Et pour cela, un brin de maestria s'avère nécessaire.

Je ne conclus pas à la ratiocination tracassière, encore moins à la frivolité ou à la mauvaise foi lorsque Sinkó affirme que dans les nouveaux poèmes (les miens, ceux de Kassák, etc.) « on pourrait introduire quelques vers supplémentaires, continuer et même inverser l'ordre des phrases, sans que la valeur sémantique ou affective du poème s'en trouve nécessairement affectée ». Non, je préfère conclure qu'il n'entend rien à la poésie, comme d'ailleurs toute une pléthore de brillants personnages de ma connaissance. Car tel un nuage de sauterelles, ils sont légion, ceux qui n'entendent rien à nos poèmes, mais qui, inversement, s'y entendent à merveille pour comprendre les poèmes appréciés par Sinkó. Loin de vouloir me vanter par de tels propos, si le prix de ma popularité consistait à ôter quelques phrases à mes poèmes, à y rajouter quelques vers et à intervertir quelques strophes, j'accomplirais ce travail d'un cœur léger - au risque d'en arriver à me

comprendre moi-même - mais qui dans ce cas me dicterait la manière de procéder?

Je ne crois pas en une immuabilité de la création artistique. Dire qu'on ne peut changer un mot ni même une virgule dans un poème réputé parfait relève du boniment d'esthète. Car couper une branche du cerisier ou bien y greffer un surgeon n'affecterait qu'à peine la charge émotive de l'arbre. Ainsi, dans la mesure où **l'on** peut rétrospectivement élaguer dans les poèmes anciens, et dans cette seule mesure, on le peut aussi dans les poèmes nouveaux. Une œuvre s'édifie à partir de certains éléments, miel ou fiel, mais la plupart du temps de composantes plus complexes, que l'on peut plus ou moins remplacer ou compléter par des éléments voisins ou de même acabit, éléments dont la somme émotive approchera l'effet produit par la combinaison originale, à un fifrelin près, tout juste perceptible pour l'âme humaine. Et si cela vaut bien sûr pour nos poèmes, entre une telle déclaration et le jeu de massacre auquel s'essaye Sink6, le chemin à parcourir paraît plus que long. Quand chez tel ou tel individu, un rhinocéros privé de corne suscite autant de ravissement ou de peur qu'un spécimen voisin pourvu de tous ses attributs, il y a fort à supposer que suite à une très vraisemblable myopie, l'individu en question ne voit pas l'arme du spécimen non tronqué, et que son ravissement ou sa peur sont donc fictifs.

La voie purement spéculative ne permet sans doute pas d'appréhender les lois d'un phénomène inconnu. Ainsi, déclarer « que la nouvelle poésie... représente la négation en bloc de tout ce qui est organique, et ce pour accorder un droit de cité à l'anarchie, à l'arbitraire d'une subjectivité contingente étrangère à toute loi », ne tient pas la route. Et dire « qu'elle cultive, à la place de facultés associatives, un pouvoir dissociatif » tient encore moins la route. Le poème étant une manifestation de l'esprit, il ne sera organique qu'en se pliant aux lois de l'esprit, et non pas de la matière. Pour la plupart inconnues, ces lois ne se laissent pas approcher par les instruments et les prétentions anciens. J'ai écrit que ce qui se situait en dehors de la logique (comme par exemple l'état prélogique) ne pouvait s'appréhender, et pour cause, par le biais de la logique. Sink6, qui tour à tour concède et ne concède pas sur ce point, objecte que dans la nouvelle poésie il n'entrevoit aucune loi susceptible d'organiser celle-ci en un tout. Or, si c'est bien à une logique de la perceptibilité que la matière assujettit la création psychique, l'esprit, lui, ne se soucie pas du système de la vie externe, quitte à entrer en conflit avec lui, ou à évoluer sur des chemins parallèles: il vit sa vie propre, il exprime ses conflits et ses réconciliations par ses propres moyens. Son seul rapport avec la matière de la réalité se résume à ce qu'il découle de cette dernière, qu'il lui est donc consubstantiel, mais il ne se multiplie pas par division cellulaire ou par copulation, il ne mord pas avec des dents, il ne digère pas avec un estomac et ne se sert ni de branchie ni de poumons pour respirer; c'est selon ses propres règles qu'il se développe dans l'homme comme dans le rhinocéros.

Sa matière en littérature n'est pas la réalité, mais la langue; pas même la langue, qui représente une élaboration, une formalisation de la matière brute, mais la matière primordiale eUe-même, le mot. Le mot qui peut très bien

désigner et nommer une réalité, mais qui peut très bien ne pas s'en tenir là. Abstraction, courroie de transmission grammaticale, souvenir d'un son musical, image optique, suite de sons dénués de tout sens rationnel, creuset d'associations indéfinissables et infinis, voilà tout ce que peut être le mot. De sorte que le mot - tous les mots - , possède une aura particulière, issue du souvenir de mots voisins ou de détails du réel, c'est-à-dire des associations. La grammaire (ou syntaxe) permet d'organiser les mots autour d'un système que la nouvelle poésie en vient à simplifier ou dissoudre lorsqu'elle le trouve inconfortable, indirect. Elle transforme alors le système intellectuel en système affectif.

La nouvelle poésie vit une vie indépendante. Son poète la compose à partir de mots (de mots qui dépassent leur sens). Elle n'exprime qu'elle-même, jusqu'à modifier la réalité à sa propre image. Une réalité qu'elle perçoit bien comme telle, mais qu'elle veut autre. La nouvelle poésie revêt donc un caractère actif, et de même que l'homme entraîne lui-même chaque instant de sa vie à son point d'aboutissement, le nouveau poème porte en lui-même le thème qu'il choisit de traiter jusqu'à trouver un point d'aboutissement - sans pour autant transmettre ce thème. Comme les phénomènes de la vie, dont aucun ne concerne l'intellect (ce n'est qu'ultérieurement que nous les catégorisons selon nos besoins), le poème nouveau, loin de concerner l'intellect, attaque au contraire, de toute la force de son poids et de sa passion, l'homme et la résistance d'une vitalité étrangère. Plus un poète saisit clairement les lois de sa propre existence, plus ses poèmes seront agressifs, et donc convaincants.

Le poète puise tous les éléments du poème au-dedans de lui-même. Comme il ne copie pas le monde extérieur, comme il n'a rien à transmettre, la classification intellectuelle du monde extérieur, la logique rationnelle ne valent pas pour ses créations. La causalité des événements ne vaut pas pour l'âme. Le poète travaille en vertu d'une logique des tréfonds, une logique arbitraire, voire incontrôlable pour l'intellect, mais dont les manifestations seront infaillibles comme l'instinct, une logique que nous appellerons « logique des sentiments ».

Mise à l'œuvre dans les poèmes nouveaux, cette logique des sentiments a su sonner le glas de la logique rationnelle et de ses excès auparavant en vigueur, jusqu'à provoquer un bouleversement formel, lequel illustre le mieux la différence entre poésie nouvelle et poésies des précurseurs directs ou anciens, même s'il est vrai qu'on la retrouve sporadiquement aussi bien chez János Arany que chez Homère. Sinkó ne souffle mot de tout cela, car il ne voit ni ne sent cela, car l'esprit, les capacités de réception doivent désormais accomplir des contorsions plus hardies et des sauts plus foudroyants que la mesure admise jusqu'ici (mais n'en advint-il pas de même lorsque Ady fit son apparition ?). Quant à cette comparaison un rien démagogique, un rien âcre, dont se sert Sinkó pour expliquer la genèse de la nouvelle poésie - la parabole des mots écrits au petit bonheur sur des bandes de papier - , elle mérite à peine qu'on s'y attarde. (Dans bien des cas, la force lyrique du hasard me paraît toutefois plus convaincante qu'une conception grammaticale. La nature naquit de la rencontre du hasard et de la loi.)

Accorderions-nous un droit de cité à l'anarchie, à l'arbitraire de la subjectivité contingente, nous? ... mais où êtes-vous allé pêcher cela, monsieur! Que ce soit d'un point de vue moral ou artistique, jamais nous n'avons fait une telle déclaration. Car enfin, est-ce en citant la moitié d'une strophe de mon poème et en délaissant les vers finaux, la fin de la phrase, l'ultime mesure de la mélodie, est-ce ainsi que vous prétendrez apporter la preuve de mon arbitraire subjectif, étranger à toute loi artistique? Que diriez-vous si par exemple j'usais des mêmes procédés pour citer à mon tour l'extrait du poème d'Ady sur lequel vous vous appuyez:

*Le vent vagit
Et pas de voile
Il faut Christ*

en délaissant le vers final, « porte et verrou », qui fait de cette strophe un poème? Mais une circonstance excuse vos agissements: de toute évidence, vous n'avez pas remarqué que la strophe n'était pas encore finie. En l'absence de rimes, ce sont des choses qui arrivent, même lorsqu'on s'adonne à l'examen critique le plus minutieux.

Mais quelle est cette chose capable, en opposition à la poésie nouvelle, de vous rendre familiers des vers aussi inquiétants que ceux d'Ady ? (Je ne connais pas le poème en question, je ne peux donc parler que de l'extrait cité.) En effet, aucun mot ne signifie ici ce qu'il signifie. D'abord, tu ne peux échapper aux vagissements du vent contenu dans les allitérations et les onomatopées du premier vers, car tu n'as pas de voile. Faut-il pour autant une voile? ... non, il faut le Christ! que tu comprends dans le sens de « voile », afin de pouvoir échapper à la tempête, puisque si la voile en réchappait, elle se métamorphoserait en Christ! Mais cette tempête, hors de laquelle le Christ seul peut te conduire, comme il a conduit les apôtres hors de la mer en furie, cette tempête est-elle une tempête véritable, ou bien seulement le signe d'autre chose, de cataclysmes terrestres ou aériens? Or voici la voile muée en Christ qui se métamorphose soudain en porte, car tu arrives plus près... mais plus près de quoi? ... Tu as quitté l'eau pour gagner la terre ferme, puis la porte, une porte qui n'est pas une porte, mais le Christ, tu voudrais te blottir contre la porte pour actionner le verrou qui va te permettre d'ouvrir la porte et le poème tout entier, car il s'agit non pas de verrou, mais de clef... de clef pour ouvrir la porte, ouvrir sur quoi, sur qui... le Christ? Donc il y avait du vent, la voile qui était le Christ a pu te conduire devant la porte qui est le Christ, et le Christ s'ouvre maintenant avec un verrou, s'ouvre sur une pièce dans laquelle est assis... le Christ? Aucun mot ne signifie ce qu'il signifie, tout n'est ici que symbole, des symboles lancés sur les vagues d'une phraséologie musicale.

Les symboles offrent de vastes et confortables frondaisons, sous lesquelles tout trouve une place. Soleil, ombre, nos cœurs balancent. Ces symboles se résolvent ou sont laissés en plan, comme des mots croisés. Comme pour les mots croisés et à la plus profonde satisfaction du lecteur, on peut les vérifier, les démêler. Telle la sage-femme, ils ont la parole

abondante. Mais sans jamais faire aucun mystère. Il y a plus en eux de sentimentalisme que d'humeur. Ils ne sont pas le miracle en lui-même, mais le vêtement du miracle, celui dont notre intelligence se sert librement pour emballer son ou ses explications rationalistes. La transaction peut être magique, mais la matière sous-tend toujours le miracle, et la combinaison reste toujours hétérogène. Car un symbole doit toujours être expliqué - ou commenté par le lecteur lui-même - , mais un tel gouffre sépare le commentaire de la chose vécue que rien, nulle frénésie ne saurait le combler.

Point de symbole dans la nouvelle poésie. Tous les mots signifient ce qu'ils signifient dans la nouvelle poésie. De deux choses l'une, ils signifient eux-mêmes ou deviennent une plaque tournante associative: comme soumis à l'attraction d'un aimant, les mots voisins ou complémentaires se mettent à affluer vers eux, jusqu'à compléter, accomplir, parfaire et faire chanter leur sens, leur valeur. Point d'explication, de glose, mais un flux phosphorescent continu, l'accomplissement parfait du mot comme phénomène. Ici encore, la voile peut signifier porte, verrou, chemin - si cela découle de la nature du poème - , mais jamais Chemin, jamais un sens despotique, occulte et arbitraire, oui je le répète, arbitraire, capable de catégoriser et de dénaturer les mots pour atteindre des buts situés hors des mots. Dans le nouveau poème, la voile ne peut signifier porte, verrou ou chemin que si c'est vraiment le cas, que lorsqu'elle sert effectivement de porte, de verrou ou de chemin dans la représentation auto-suffisante du poète. Ainsi les associations ne s'accouplent pas autour d'une association, d'un noyau central, mais évoluent sur un même plan, et forment un même corps, un même sang.

J'ai parlé de logique des sentiments - le mot est imprécis, mais je n'en connais pas de meilleur pour désigner le moteur de la fonction capable de combiner les représentations - par opposition à la logique rationnelle, laquelle désigne la causalité des choses vraisemblables. Or donc, c'est en deçà de la conscience que la logique des sentiments conditionne les représentations du poète (lesquels surgissent de l'inconscient sous forme de mots ou de groupes de mots déjà disponibles, ou bien de manière indéfinie, en quête d'un corps ou d'une forme, en se manifestant alors sous forme d'un sentiment de manque). L'élaboration des représentations s'accomplit selon les lois de la vie psychique, parmi lesquelles on notera les plus caractéristiques:

- la réflexion en images, en sons et en mouvements
- la définition par les associations
- la marche constante, jamais suspendue des associations
- la contrainte d'un mouvement perpétuel.

La logique des sentiments ne saurait être sujette à une quelconque vérification rationnelle, contrairement à la structure du poème de Petöfi cité contre moi, (*Le buisson tressaille, car / Oiselet s'y est posé; / Mon cœur tressaille, car / Tu me viens en pensée*), et qui juxtapose deux éléments de vécu incongrus, mais rapprochés par une ressemblance apparente, à savoir le tressaillement soudain du buisson et du cœur. À partir de cette ressemblance,

et grâce à une formulation grammaticalement symétrique et donc susceptible de motiver l'assemblage des deux éléments du vécu, le « tu me viens en pensée » s'assimile alors au vol de l'oiseau: ton souvenir se pose sur mon cœur comme l'oiseau sur le buisson; ton souvenir-oiseau; mon cœur-buisson. Du point de vue logique, tout cela se laisse parfaitement suivre, voire même expliquer. Mais il est un instant où l'on ne suit plus, un instant où les mots se transforment en poème, et cet instant est celui qu'a choisi Petôfi pour faire apparaître simultanément et sur un unique plan imaginaire, deux éléments de vécu incongrus, non liés dans le temps, sans lien de causalité. Il en va de même pour la strophe d'Ady, dont la charge émotive découle de cette rapidité hors du temps, non motivé et non motivable, avec laquelle nous quittons la mer sans y avoir été, pour gagner la terre ferme où nous ne sommes déjà plus: c'est cela, la magie.

Nulle création artistique ne saurait voir le jour sans cette logique des sentiments; pardonnez-nous, Monsieur, de vous faire prendre conscience de ce théorème, et de tenter d'appliquer la loi dans sa propre et très sévère nudité. Je sais que l'homme devient incertain et dubitatif dès que son intellect, vérificateur zélé, en vient à l'abandonner, mais je sais aussi que nous avons outrageusement méprisé nos instincts. D'où ma conclusion: si la pureté originelle de l'homme est vraie, abandonnons le scepticisme ravageur et les éternels bancs de contrôle du pessimisme.

Anarchistes, octroyeurs d'un droit de cité à l'arbitraire, à la subjectivité contingente? ...dérobadés romantiques devant la réalité empirique... nous?, mais c'est vite oublier que nous prenons la réalité bien plus au sérieux que toute autre génération antérieure à la nôtre, nous qui en examinons les valeurs et les limites en toute objectivité, et qui agissons matériellement sur elle. C'est oublier que nous la respectons plus que toute autre génération antérieure à la nôtre, nous qui la laissons vivre en toute indépendance, sans la mâliner de ces humaines intellections qui lui sont étrangères, mais toujours capables de tracer la frontière exacte entre le réel et l'irréel. Oui, c'est oublier tout cela, sans compter notre profession que nous exerçons plus concrètement et plus efficacement qu'autrefois, dans un souci d'économie on ne peut plus rigoureuse, et à mille lieues de confondre, comme vous le faites, la matière et l'outil. Nous savons que la réalité, matière en perpétuel mouvement, en mutation constante dans sa quête de corrélations, reste et demeure impossible à fixer, car nous savons que toutes les choses entretiennent des rapports de corrélation entre elles, et que même la réalité rencontre l'irréalité, en un point jusqu'ici inconnu.

Nous ne sommes pas seuls. Et puisque ceux qui se reconnaissent en nous sont encore peu nombreux, nombreux sont ceux au nom duquel nous nous sentons autorisés de parler, même si ce nombre ne se rend pas compte que nous parlons de lui. Cela ne correspond pas à un manque de communion. Sans être une classe, nous appartenons à une classe qui ne nous connaît pas, à une génération qui ne nous croit pas, et nous poursuivons un combat qui n'est pas le nôtre, mais celui des autres. Amère constatation, il se peut bien, mais c'est notre affaire. « Und Vieles, wie auf den Schultern eine Last von Scheitern, ist zu behalten. Aber böse sind die

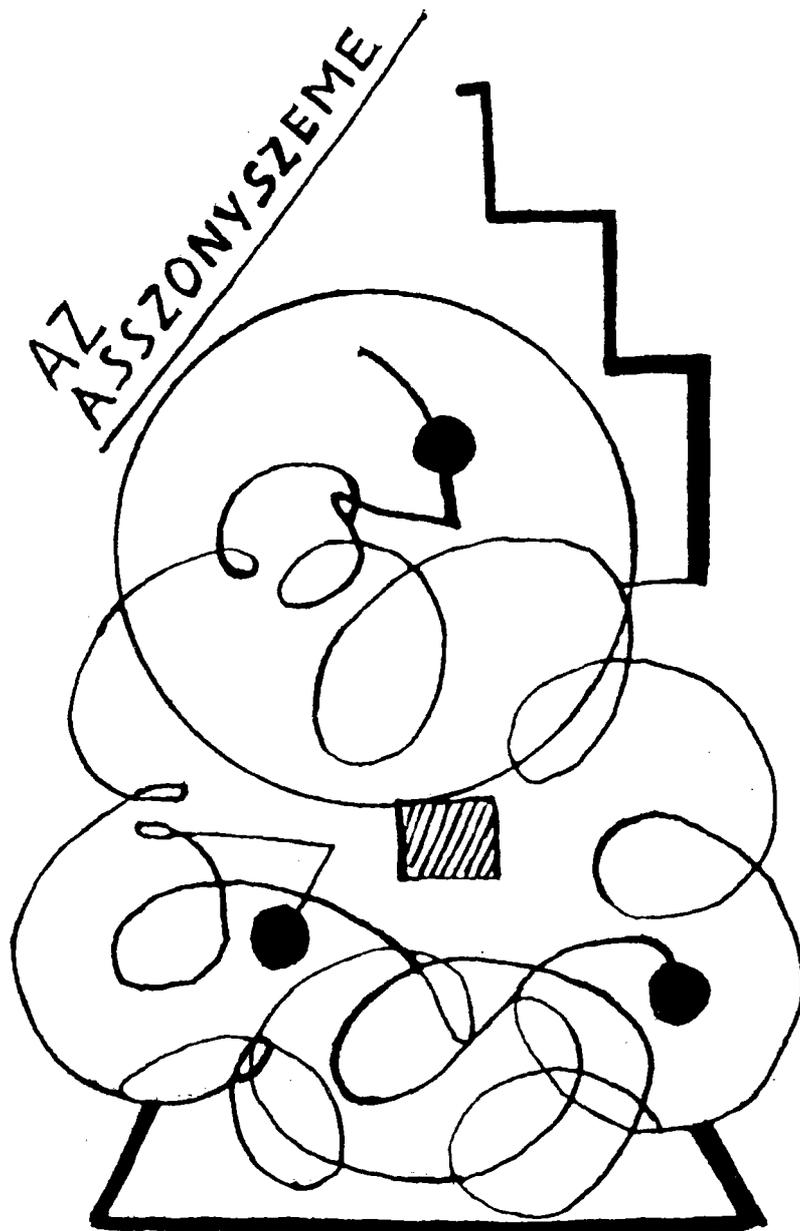
Pfade. Nämlich unrecht, wie Rosse, gehen die gefangenen Elemente und alten Gesetze der Erde. Und immer ins Ungebundene geht eine Sehnsucht. Vieles aber ist zu behalten. Und Not die Treue'. »

Mais les oiseaux du sablier, eux, vivent bel et bien. *Credo quia absurdum*, déclara Tertullien en les voyant. Il faisait beau *parce que* le soleil brillait. Ils voletaient entre les rayons solaires, et de leur long bec traînant jusqu'à l'équateur, déviaient de leur lit les degrés de longitude et de latitude. Puis, comme les flèches de la liberté sans freins, ils filèrent au-dessus des concepts, de Ponce à Pilate, au-dessus du jardin de Jérusalem, sur le chemin des chiffres éteints, pour arriver à une montre à gousset, et cesser là leur course dans un tonnerre soudain, comme au jour du jugement dernier. Saint François d'Assise les bénit alors sous la montagne de Subasio, eux, les catapultes de la révolte éternelle. Il faisait beau, le soleil brillait. Pas de frontières, pas de gouttes de sang sur leur passage. Leurs yeux sont deux meules, si légères ! légères ! Ils picorent les secondes défuntes, sur une ligne droite comme une flèche, sans dimension, sans ombre ni passé. Un taxi roule sous le pont, le temps trépassé fait rouler dans le fossé les lourds cadavres des incroyables - bardés de locatifs et des bandages jaunes de la logique, qui pend, souillée, sous leur langue, et traîne dans la poussière. Le soleil, brille. *Requiescat in inquietudine*.

A József Pap, qui semble pour l'instant d'accord avec les oiseaux du sablier, je n'ai rien à dire pour l'instant. Ce qui signifie que, puisque je ne mesure pas le monde à l'aide d'un étalon esthétique, je ne serai d'accord avec lui que tant qu'il le sera avec moi. Mais, d'ici là, dans les meilleures dispositions réciproques, du moins je l'espère.

Korunk, juin 1927, pp. 586-590.
(Traduit par Marc Martin)

1. « Et beaucoup de choses sont à garder, comme sur les épaules le poids d'un naufrage. Mais mauvais sont les chemins. Car c'est de travers, comme des chevaux, que marchent les éléments prisonniers et les vieilles lois de la terre. Et toujours la nostalgie qui se dissout dans l'inévitable. Mais beaucoup de choses sont à garder. Et urgente est la fidélité. »



Lajos Kassák, dessin « L'œil de la femme », 1922

TROIS LETTRES DE GYULA ILLYÉS À TRISTAN TZARAI (1926-1930)

1

Mon cher Tzara²,

Je vous écris de Budapest où Kassák me rejoindra sous peu pour réaliser enfin notre projet commun, la fondation d'une grande revue internationale d'avant-garde. Déjà, dans le premier numéro je compte publier une étude sur vous. Nous sommes convaincus que la première publication de la revue (dans le genre comme nous avons édité votre *Cœur à Gaz*) sera consacrée à la traduction de votre *Homme approximatif*. Pour ces deux raisons, je vous prie de m'envoyer le manuscrit promis avec d'autres poèmes si vous en avez depuis écrit. Le public d'ici-bas est meilleur que n'importe où et nous avons même pensé à vous inviter ici pour faire des conférences comme vous en avez fait je crois en Espagne.

Qu'est-ce qu'il y a de neuf chez vous? Votre revue dont vous m'avez parlé est-elle déjà parue? Et les autres? Les surréalistes, que font-ils, existent-ils toujours? Je vous serais très reconnaissant si vous m'en parliez dans votre lettre que j'espère avoir bientôt.

J'attends donc vos vers et vous salue.

Amicalement vôtre.

Illyés Gyula

1. Nous publions ici trois lettres de Gy. 1. à TT., conservées au fonds Tzara de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, en remerciant les ayants-droit qui nous y ont autorisés. La transcription respecte à la lettre la graphie approximative de l'auteur. Pour la correspondance des Hongrois avec Tzara voir: Georges Baal et Henri Béhar: «La correspondance entre les activistes hongrois et Tzara, 1920-1932», in *Relations culturelles franco-hongroises des années 1920 à nos jours. Cahiers d'Etudes hongroises*. Paris, Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 117-133. Les cotes des trois lettres sont respectivement: TZR C 2.1321, C 2.126 et C 2.127.

2. Lettre dactylographiée non datée, expédiée de Budapest. Le contexte permet de la situer entre octobre et décembre 1926.

II

Le 15.10.1929, Budapest

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre livre que je viens de recevoir et que je lis avec beaucoup d'intérêt et admiration. D'autant plus parce que je connais bien ces poèmes; il Ya quelques ans vous aviez l'obligeance de me les prêter, vous en souvenez-vous? C'était le seul exemplaire de la première édition que j'ai relié³.

Depuis je ne fais plus la reliure, mais de la littérature. J'ai traduit deux fragments de votre *Homme approximatif* que j'aime beaucoup et que je tiens pour un véritable chef-d'œuvre et dont j'attends la parution avec impatience⁴. L'avez-vous déjà achevé? Vous devriez le faire éditer le plus tôt possible afin de montrer les profondeurs si admirablement révélatrices de votre poésie.

Mon cher Monsieur, vous auriez dû vous apercevoir de l'estime sincère et profonde que je témoigne envers vous — je vous prie donc d'avoir la bonté de me faire part de tout ce que vous faites pour que je puisse lire tout ce que vous publiez. Ici, en Hongrie, je vis dans un isolement inimaginable — ayez pitié du pauvre exilé.

Je vous remercie une fois encore de votre amabilité et je vous salue fraternellement, vôtre.

Gyula Illyés

III

le 14.1.1930 Budapest.

Mon cher Tzara,

Votre lettre m'a fait un véritable plaisir. Je vous félicite de la décision que vous avez prise concernant l'édition de votre *Homme approximatif*. Je vous ai dit déjà mon opinion là-dessus au moment où j'en ai lu les premiers fragments. C'est quelque chose de très grand et très tragique, suite digne de ce que vous avez fait et prêché dans votre jeunesse. Je n'oserais pas de le commenter avec des épithètes artistiques, c'est un ouvrage qui est bien au-dessus de l'art pitoyable et pleurnichard de nos jours. D'après la

3. Il s'agit du recueil poétique de Tzara, *De nos oiseaux*, Paris, Kra, 1929, qui était composé sur épreuves depuis 1922. (Note d'Henri Béhar.)

4. *L'Homme approximatif* de Tzara parut en 1931 mais un grand nombre des chants qui le composent ont été publiés en revue à partir de 1925. (N. de H. B.)

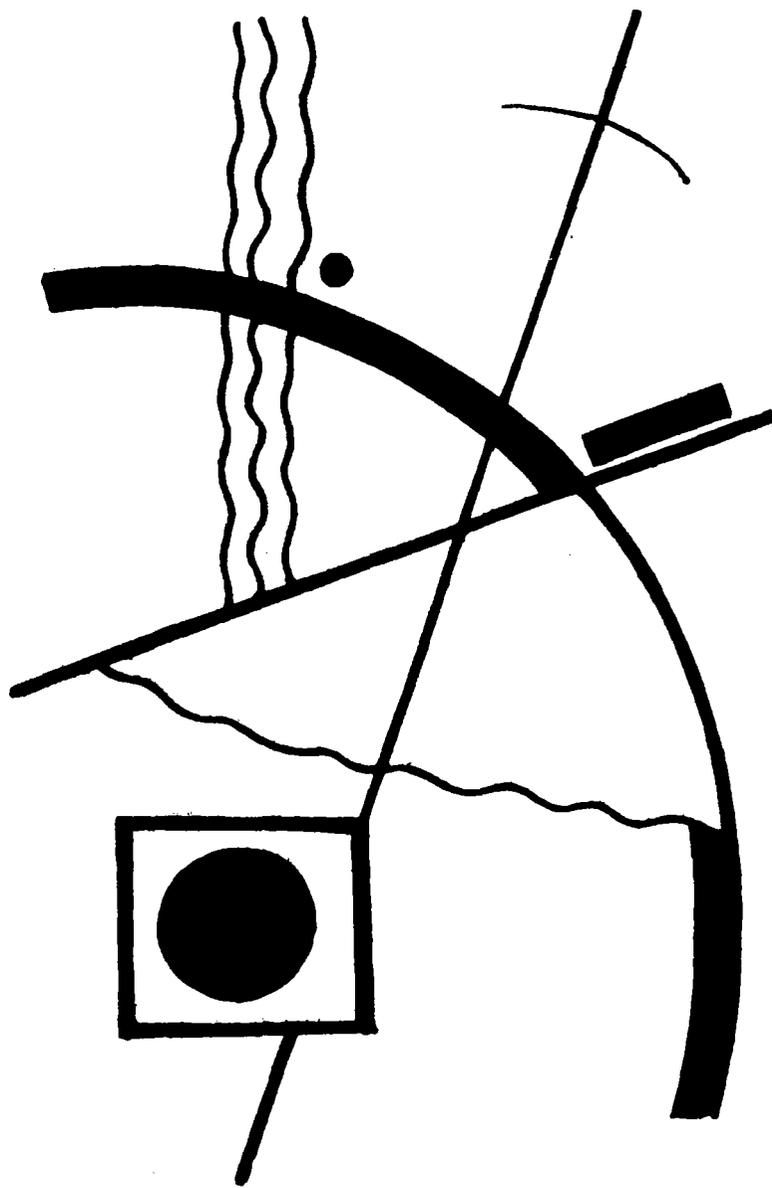
nonchalance que vous montrez envers ce poème je crois que vous ne voyez pas assez la valeur de ce que vous avez fait là. Ce que je vois dans les quelques feuilles de manuscrit que vous m'avez donné encore à Paris, c'est que vous y avez exprimé - peut-être inconsciemment et dans la tournure de la fantaisie - un désespoir sincère, un mépris de la vie actuelle que personne avant vous n'avait réussi à faire. Aussi vous comprendrez avec quelle impatience j'attends les suites de ces poèmes. Je vous prie de donner mon adresse à votre éditeur avec la prière de m'envoyer votre livre aussitôt la parution.

Quant à moi - rien d'extraordinaire. Nous avons ici une revue, pareille à la *NRF* qui s'appelle *Nyugat* et dont j'ai été collaborateur depuis mon retour en Hongrie. Mais ces affaires de poésie, etc. m'ont tellement dégoûté que j'ai décidé de ne plus y écrire. Je ne vois presque personne. Il n'y a pas de revue dite d'avant-garde. Kassák qui a été le rédacteur de *MA* écrit des romans à la manière de Gorki. Déry que vous avez connu fait des poèmes très intéressants, du niveau de Hölderlin, mais il ne les publie pas, faute d'éditeur. C'est tout. Nous sommes isolés et vous me pardonnerez, mon cher Tzara, si je m'adresse à vous et vous demande secours. Si vous connaissez des choses que vous trouvez intéressantes (*sic*), dites-les moi, s'il y a des publications, faites-moi le plaisir que je puisse les connaître. Qui et que voyez-vous en ce moment qui mérite d'être lu? Vous, que lisez-vous et quels projets avez-vous? Ces questions vous paraissent peut être un peu naïves, mais - je vous avoue - je vous ai toujours considéré comme un guide, un peu maître, le plus éveillé même dans votre « torpeur ».

Je vous envoie mes amitiés sincères.

Votre Illyés

Que font les surréalistes? Si vous êtes bien avec eux, dites-leur de m'envoyer quelque chose de leurs publications.



Lajos Kassák, dessin, 1922.

**CINQ AUTEURS DU PREMIER MA
(1916-1918)**

1.

FILLE EN MANGEANT

József LENGYEL

Les os du visage et les tempes affaissées travaillent.
Leur fort travail n'est pas caché sous la cape des muscles plats ni sous la
peau fanée, mal lavée.

(Mal lavée, fanée, tôt levée, travailleuse, affamée, pauvre.)

Se nourrir, pauvreté, la maison, frères, pleurs, coups, pleurs,
Il jure....

Maintenant, une pomme.
Se nourrir domine.
La pomme serrée entre les dents, du bout des pieds jusqu'aux tempes
Les os du visage, les seins et la main
mangent.

La rue, les maisons, les champs, 1916 et au-delà, loin
les terres libres et les mondes qui se gonflent dans l'éther.

La rue, le chemin de retour, la maison, les mères ... « la campagne »,
le front, mon frère, la guerre

Et là-dessus Moi, un bourdonnement, tout ce que je suis, cosmos.

Une fille, quatorze ans, sans sexualité, mange.
Bonne, forte, méritant la santé, entêtée ...

Elle mange ... elle mange ...

Aïe - dans quatre ans naîtra d'une mère ouvrière un enfant au visage
rond, la tête bien faite.

1916
MA, 1, nOl, p. 5

2.

C'ETAIT AINSI

Màtyàs GYORGY

L'Ennui

L'Ennui les a engorgés les 12 roulés par la grenade et le lieutenant
dont la gorge fut traversée comme par les pipeaux de ses propres fémurs
arrogants, dès sa rentrée est allé directement dans le trou d'Ennui
le banquier a entonné son cri aigu dans le bâillement d'un sac à patates
Ils ont ramassé leurs membres comme devant la tarentelle pendant que
l'Ennui se balançait par ici par là
Quelqu'un en s'enfuyant a craché sur celui qui lui tombait sous la main
et retourné en lui ses ongles en ciseaux
puis les a retournés encore une fois
et l'Ennui l'a avalé
en chasse-miasme ils mâchonnaient du papier parsemé de lettres et se
gargarisaient de gouttes rouges de sang de Valaque
Une fois quelqu'un s'est propulsé tourbillonnant au centre, a crié et est
tombé dans le trou
les autres se sont poussés un peu plus loin
l'athlète a fait sauter ses bras à la suédoise (quoi? moi? ! ...) mais ils
se précipitaient dans la gueule du brochet
Quelqu'un dans son épouvante a ramassé 100 chargements de chariot de
calme, de l'horizon, des boutons en come, de ronronnements et des pelotes

de réducteur de gaz ainsi que trois positions, six kilos de savon et une
femme pour le pleurer avec un gosse chaque année
et l'Ennui l'a mastiqué
un Dieu-Merci et un aïe-mon fils tombaient à travers la gueule-de-cave
la parade de l'Ennui
Et quelqu'un dans sa folie s'est coincé la tête dans les roues du chariot
du boucher.
Ennui!

1916

MA, 1, nOl, p. 8.

3.

EN PLEIN MARCHÉ

Aladàr KùMJÂT

Qui le reverra?
La vie bande sur les arcs des corps !

Mon poing s'est envolé. Pierre jetée des sabots.

Allons, jouons !
Ris, ma belle, ris !
Au milieu du marché au sommet du poteau
Mât de puits hilare je me courbe dans le vent

En guise de pain je dévore mes entrailles.

Allons jouons !
Le sang ne demande pas son pareil
L'estomac rompu fera bien un panier de colporteur
L'estomac rompu fera bien aussi un bonnet pour l'hiver.
Que l'envie bondissante du jongleur puisse le dire et le redire:

Main pied tête
Main pied tête
Main pied tête
Main pied tête

Pour qui?
La terre est un corps épouvantable

139

Et ma main a beau la couvrir.
Oh ? eh oh ? Mon visage est écroulement de montagnes !
La folie s'effrite vers le bas.

1916
MA, 1, n° 1, p. 10

4.

UN AMOUR D'ÉTUDIANT

HUNGARICUS

Viens, ma poupée. N'aie pas peur. La vieille Cathy est partie?
(La vieille Cathy a reçu ses cinq couronnes)
Je sais que tu t'appelles la Julie. N'est-ce pas? ..
(Elle sent le savon, pas le parfum.)
Bon, alors je ferme la porte. N'aie pas peur. Donne la main.
(Dehors c'est le printemps. Des collines de vignes. Les
ciseaux des vigneronns claquent. Quel après-midi aux relents
de la mort. Moi je vis.)
Mais n'aie pas peur. Donne-moi ton fichu.
(Ses pieds sont trop grands. Elle doit chausser du 37.)
Et toi sais-tu qui je suis? La vieille Cathy te l'a dit? Tu sais
que tu me plais depuis longtemps? Mais non, n'aie pas peur! ...
Qu'est-ce qui te fait rire?
(Sa main est froide. Et ses doigts sont moites de
transpiration.)
Voilà, pose ton fichu gentiment. Mais ne cache pas ton visage.
Je veux te voir. Tu as de beaux cheveux. J'embrasse tes cheveux.
(Ces odeurs .., Étrange. Donc c'est ça la femme.
Différente de moi. Ses cheveux sentent l'établi.)
Viens, ma chère petite Julie, ne cache pas ton visage. Pourquoi ne dis-
tu rien? Tu pleures? ... Ou tu ne sais pas parler? ... Donne-moi un
baiser. Regarde, je t'aime beaucoup.
(Elle ne sent donc pas combien je l'aime? Je n'ai
jamais aimé personne. Elle sera la première.
Cependant, Ildiko ... Mais elle est de bonne famille. Et
elle sera mariée à un autre, l'année prochaine. Pourquoi pas
à moi? Celle-là a les mains froides. Je les enlève de son
visage. C'est ça, un baiser? Froid ... Étranger. Bizarre.
Ça ne peut pas être le vrai. Il doit exister d'autres baisers. Il
en existe sûrement, parce que, autrement, la vie ne vaut pas

d'être vécue. Nous sommes après le déjeuner. Des rôtis garnis. Une omelette. Dehors aussi, c'est la chaleur. Mais pourquoi restons-nous debout ?)

Eh bien, embrasse-moi aussi, la Julie.

Fort, avec passion. Tu m'aimes aussi, non? Embrasse-moi. Ne fais pas la timide. Pourquoi es-tu venue si tu ne veux pas m'embrasser?

Dis, qu'est-ce que tu veux pour un baiser?

Tu veux que je t'embrasse d'abord les mains?

(Ildiko m'aurait déjà planté son couteau, et ça m'aurait plu, mais avec celle-là ... pas question)

Ne ris pas... Je t'embrasse d'abord les mains, pour que tu m'embrasses aussi ... Mais ne ris pas ...

Tu ne sais pas parler, rien d'autre que rire?

(Qui est-elle? Et pourquoi est-elle là ? Je n'ai rien à faire d'elle. Elle rit tout le temps, c'est dégoûtant. Et c'est maintenant qu'il faut que je l'aime. Pourrais-je l'aimer? Au moins sa peau est belle. Mais sa bouche est si étrangère. Et ses yeux ... pas comme les miens.)

Alors, embrasse-moi gentiment. Comme je le fais, moi. Tu m'aimes, toi aussi? Je n'ose pas te toucher tant que tu ne dis pas que tu m'aimes.

(Ça serait bien d'être dehors, en plein air. Mais il faut l'aimer. Comment est son baiser ?)

Bien, maintenant rends-moi mon baiser, le mieux que tu peux.

(La loi d'Ohm ... Pourquoi ça me passe par la tête? Ce n'est pas un vrai baiser. Pourquoi pensai-je à autre chose? Bien sûr ce sont des idées fixes. Je suis très nerveux. Pourquoi ne sommes-nous pas transportés par le premier baiser ... Le romancier a menti. Le premier baiser n'a pas de goût.)

Viens, maintenant, la Julie. Assieds-toi. Enlève ton manteau. Voici. Maintenant nous enlevons aussi la blouse. Pourquoi ris-tu? Tu ne veux pas? Alors pourquoi es-tu venue ici ? Pourquoi ris-tu?

(Elle n'a pas dit encore un mot. Elle ne fait que rire. Quelle drôle de bouche ...)

Allez, Julie. Gentiment.

(La jouissance corporelle vous damne. Le père Hugo a dit vrai. Mais ce n'est pas la damnation. C'est une souffrance particulière. J'aimerais me rouler par terre. Ou frapper le piano pour qu'il tonne. C'est le printemps. On serait bien sur des chemins forestiers avec des jeunes filles en blanc. Elles ont sans doute les seins propres et blancs. Je n'en ai pas vu encore. Je suis fatigué. J'ai un mauvais goût dans la bouche.)

Mais bon sang ne ris pas sans arrêt. Où as-tu appris ça ? Tu ne peux pas répondre ?

Julie! " La Julie! .. Ne fais pas ça. Ne sois pas méchante. Tu sais, je t'aime beaucoup. Je n'ai encore jamais aimé.

(Dans la forêt, des jeunes filles en blancs. Leurs seins propres. Elles doivent avoir la bouche brûlante. Dans la forêt. Les arbres bourgeonnent. Comme ça serait bien avec Ildiko. Si elle voulait venir avec moi ... Pfui, comme je suis répugnant. Les bougies brûlent et celle-là ne veut pas qu'elles brûlent. Qui est-elle, celle-là? Et pourquoi est-elle venue? Qu'a-t-elle déjeuné? Qu'est-ce qu'elle a cru, pour venir ici ?)

Alors, Julie ...

(Moi je suis un homme. Fort, pur. Ma poitrine se gonfle. Et celle-là, une petite paysanne mal dégrossie, sentant la banlieue pauvre. Elle ne sait que rigoler. Mais il faut que je l'aime. Aujourd'hui, enfin, je verrai ce que je n'ai vu que dans les albums illustrés. Ça doit être un instant sacré chez tout le monde. Mais son corps n'a aucun parfum.)

Julie ... Maintenant c'est sérieux, je ne veux plus attendre. Si tu ne m'obéis pas, je peux te déshabiller de force.

(Parce que cette nuit j'ai décidé que je n'attends plus. Je veux connaître la femme ... C'est une femme, ça ?

Comme c'est drôle. On dirait un garçon.)

Tu m'entends, Julie? Je ne veux plus attendre! ...

Pourquoi te caches-tu le visage?

Et pourquoi ris-tu?

Tu ne sais pas parler?

(Dans la forêt, les filles en blanc. Ici c'est la boue.

Pfui, où suis-je tombé? À la supplier, moi.)

Si tu ne sais pas parler, va-t'en, rentre chez toi, espèce de bête ricanante. Je ne te ferai pas de mal. Mais va-t'en, va-t'en!

(Je l'ai blessée. Mais il le fallait. Pourquoi ne bouge-t-elle pas? Elle pleure? ...)

Julie, tu pleures? Je ne te fais pas de mal ...

(Mais elle ne pleure pas, même là elle ne fait que rire ... Qu'est-ce qu'elle a ? Bien sûr, c'est ça, Charlie m'a dit que les filles comme ça, il les attrape et les ... Eh bien, moi je ne peux pas. J'aimerais me jeter à ses pieds et la supplier de m'aimer. Parce que je n'ai jamais aimé encore. Des filles de bonne famille, vêtues de blanc, dans la forêt. Avec des rubans dans les cheveux. Et blondes. Celle-là est noire. Et sale.)

Tiens, Julie. Voici tes dix couronnes.

(Demain il faudra emprunter de nouveau à Charlie.)

Maintenant, va-t'en. Prends ton fichu. Je vais t'ouvrir la porte.

(Elle est encore là. Elle en prend du temps pour remettre son fichu.)

Tu ne comprends pas? Je ne veux pas de toi. Tu ne fais rien que de rigoler. Si tu avais été gentille je t'aurais beaucoup aimée. Va retrouver tes apprentis cordonniers. Tu n'es bonne qu'à ça. Bon, je ne voulais pas te blesser. Mais sors d'ici. Oui, la porte est fermée. Tiens, la clef.

(Quel dégoût. Quelle horreur. Des flammes descendent du ciel si elle me touche. Maintenant c'est elle qui veut m'embrasser.)

Non, non. Il ne faut pas. Tu ne pourrais pas le faire gentiment, maintenant je n'en veux plus. Va-t'en. Salut. Amuse-toi bien.

(Dehors on taille les arbres. Un printemps aux relents de la mort. Que vais-je devenir? Le sang va faire éclater mes veines.)

1916
Ma, J, n0 2, p. 28.

5.

THÉÂTRE 1918

Àrpád SZÉLPÁL

Des loges
parterre, troisième balcon
la scène empoigne
les rennes de nerf de la bonne-sage
À cheval ! À cheval !
Mais le pied plongé dans le goudron
écrase les têtes emmanchées sur les planches
Qui peut le sentir?
Les perruques repeignées je les pense là-haut dans les cintres
où elles halètent couchées entre les cordes
Qui peut les voir?
leur sueur construit des coupoles d'illusion par-dessus les têtes.
Prison.
Qui peut le savoir?
de la gueule des gens dégouline la peinture
leur voix éclabousse de l'opium tiède.
Illusion! Illusion!
C'est ce qu'il leur faut
dans l'espace où l'air se raréfie
quand à cent vingt kilomètres de distance

on cloue à mort la femme parisienne
et à Budapest on aiguise avec des gosses de dix-huit ans
l'axe des vaines tentatives.

1918
MA, III, n0 5, p. 56.

(Poèmes traduits par Georges Baal)

CINQ POÈMES DE LAJOS KASSÀK (1916-1935)

BIENVENUE À 1917

En rouge comme clown qui saigne
et dans un fol jeu tournoie
secouons nos jougs ma vie
et chantons !

Quelque part les désirs sonnent le bien
le goût du sang fait muer les dents du sang
en ordre les heures tournent les Amens
et le cri de douleur se défait
jusqu'au silence.

Chantons ma vie
en moulin à vent malgré tout
avec mes mains dures
avec ma poitrine d'orgue gonflée
malgré tout.

Mais las
aujourd'hui les pleureurs pleurent du sang
les montagnes s'effritent en poussière
les plaines se hérissent en montagne
et par les terres secouées de l'enfer
même dans les mains douces-marbres des mères
la lampe ne vacille que sur les morts.

Dans cette arène noire et tounnentée
moi-même
oh puissant orchestre
avec la bouche pure de l'enfant
éclate avec le rire de l'hymne ailé
du temps nouveau-né!!!

1917
MA, I, (n03) p. 38.
(Premier poème de Kassàk paru dans *MA*)

MINEURS A L'AUBE

Sur le ruban poussiéreux de la pente, dans l'aube sanglante sonnante
creux
tristes et bossus comme les silhouettes d'oies géantes
ils montent, lourds, du lointain.
Ils viennent, la route s'enfonce et eux,
en ligne droite tracée à la corde: les douze,
sont devenus comme des figures monstrueuses sous le drap noir du
ciel.
Une fille là pour que le rythme porte secours à leurs pieds, ainsi
chante:

Eh-oh fortune !
Le destin du mineur est noir-aveugle,
un vent sauvage accuse ...
aïe qui reverra encore les siens
ses parents âgés ses enfants
ses dix enfants petiots.

Et sur leurs épaules plates, porteuses de poutres, leurs pointes
recourbées vers le haut,
les pioches sont perchées comme l'aigle argenté sur le blason
d'un seigneur ancien.
L'horizon se met en angles lourds. Tout est forme, rien que forme.
Le soleil roule vers les plus petits points de la coupole,
et par l'entonnoir des montagnes arrose les hommes avec
les couleurs chaudes du bronze coulé.
Ils montent tout haut (skurz) et la voix de la fille frappe comme un
chapeau

Eh-oh fortune !
Puis tous ensemble dans un chœur primitif:
Aïe qui reverra encore les siens
le destin du mineur est noir aveugle
et quand souffle le vent
il perd tout ce qu'il a
ses dix enfants petiots.

Leurs têtes hirsutes, noires déjà dans le soleil - et ils marchent, ils
marchent...
Le vent étend loin des champs l'odeur excitante du chanvre
de leurs chemises
et de la vallée dans leur dos les taudis découragés
dans la boue les suivent du regard vide de leurs grands yeux crucifiés.

1918

In « Sur les colonnes d'affichage ».

À LA JOIE

L'ombre paresseuse du corps défaillant de Jésus
oh Tristesse. Regarde, dans les villes noires, déchirées
où l'on respire déjà les roses bleues des cadavres
et le silence est parcouru sans ordre par les tristes phalanges
des mouches désordonnées
je bois humant le jus de vigne à la chute de vierges innocentes
et je sonne les cloches devant les nouveaux Messies
que l'utérus chargé du siècle jettera sur les agoras.

Je me couvre des buissons ardents de la Joie
et je n'ai plus rien qui est, et ce que j'ai n'est rien.
Sur les ruines refroidies je chante le nouveau visage de Moi
et l'éclosion verte des plaines, les glaces des montagnes enneigées
les métropoles démesurées avec leurs foules rudes et bigarrées
et, à part, les poings des forgerons, les yeux jaune tigre des banquiers
le plongeur des profondeurs, le jardinier et le pilote aux nerfs d'acier.

Je perce à jour en moi-même les billions de possibles de la vie
et la fourchette d'or du rire frappe contre mes dents.
Je suis le brigand de la joie et de la volonté,
et le poulain en folie avec des narines ouvertes je hennis dans les temps
là où les fourneaux profonds des aciéries de Westphalie nous chantent
et derrière ses bœufs sous le joug, chante le rude paysan coumain,
l'an 1905 de Pétersbourg, les joyeux vendangeurs de Champagne -
et regarde! ma langue des rues, ivre, est aujourd'hui
la première à se jeter sur les terres nouvelles.

1918

In « Sur les colonnes d'affichage ».

DÉSIR RÉALISABLE

Tombe, pluie, tombe
Arrose les terres printanières
Désaltère les bêtes qui errent en liberté
Et puis monte sur les nuages bleus:
coq à la plume d'or!
à travers champs, à travers monts au blanc calcaire
et dans le silence des forêts
Salue l'aube du mois de mai
et n'oublie pas le pauvre Jeannot

qui gît là-haut dans sa cahute
en haut des montagnes
déguenillé, malade
on dirait abandonné de tous.

1935

In « Mes terres et mes fleurs ».

NACRE

Si l'oiseau lance son cri perçant -
n'y réponds pas en colère, ma chère,
Si la fleur éclôt devant ta fenêtre -
ne la cueille pas, même en jouant, ma chère:
L'oiseau, la fleur sont deux merveilles de ma vie.
Ainsi je te parle, ma chère, pour mieux me comprendre moi-même.
Toi, vis ta vie joyeuse! Vis, et devrais-tu t'endormir,
Que l'oiseau chante et que la fleur éclore dans tes rêves.

1935

In « Mes terres et mes fleurs ».

(Poèmes traduits par Georges Baal)

**CONTE DE L'APOTHICAIRE,
DES CRUCHES À TÊTE BLEUE,
DU FEU ET DES CHIENS AUX YEUX D'ASSIETTE**

Sàndor BARTA

Sous les coupoles bleues seuls les ruisseaux à musique fleurissaient désormais.

La nuit tombait.

Des bestiaux brimbalaien leurs yeux rubis sur la clôture des forêts.

C'est là que logeait la ville sans mâ.

Les girafes aux yeux verts défilaien justement à l'horizon.

Sous de grands triangles, par les fenêtres englouties, de petits hommes masqués jaillissaien en grappes dans la nuit sans sens.

Depuis les collines, une trompette éclatée retentissaien vers les cheminées sans jambon.

Parfois des lampions avançaient furtivement pour devenir des yeux rouges.

Des petits hommes crevaient de leurs pieux les rues sans voleur.

Là, l'église aux vastes yeux claquait au vent.

Ailleurs, les femmes abrutissaien leur nudité devant les estaminets où sonne la pendule à musique.

Mais de toutes parts gisaient, empilées, des plaines sans gravier.

Et le silence chantait

faisant pleuvoir sur la ville l'odoriférant acacia.

Seul l'apothicaire restait assis parmi les cruches à têtes bleues.

Le feu bâtissait de beaux tuyaux d'orgue.

Dans les coins, les chiens à l'affût remplissaien leur office.

Et lui de faire la lecture au feu, aux cruches à tête bleue ainsi qu'aux chiens aux yeux d'assiette:

par les chemins à peau de braise c'est lui qui erre avec le tuyau de poêle coudé.

Autour de fleuves chauds on pleure les accoudoirs des terres.

Les cruches à tête bleue se mirent alors à enfler davantage encore.

Le feu avait déjà crevé le toit.

Les yeux des chiens se dilataient de joie

Et Lui se contentait de lire dans la bible noire:
 Dans toutes les tristesses son corps est une île
 Dans tous les cris son rire gît
 Femme ! Femme !
 Mais déjà le feu jouait de l'orgue entre les montagnes, annonçant le

matin
 les chiens suçaient de leurs langues ses paumes flamboyantes
 et dès qu'il se tint sur le seuil, le lointain pubertaire s'écoula des pots

mystérieux:
 bouche rouge et riieuse dans cascade verte.
 Dans les caves, les pistons aux reflets argentés reprirent alors leur

course désordonnée, des bateaux poussèrent d'écumeux cris d'effroi dans

les couloirs à esprit tout de verre, tout étincelait, grommelait, se mettait en

branle.
 Seul Lui se tenait sur le seuil, immense, heureux.
 Et il ne voyait rien.
 Il ne voyait pas défiler sur les routes des frères de sang en un flot

sans fin, la tête découverte, et sans drapeau devant eux.
 Il ne voyait pas sous les tramways peinturlurés ricaner les mères qui

jouaient avec les mèches de cheveux des fruits de leurs entrailles.
 Et sur les places il ne voyait pas la mèche des mitraillettes à la place

des loupiots joufflus.
 Car alors la femme mangea le monde en entier
 et se ratatina.
 Et le monde n'enfla pas avec la femme.
 Il lui dit alors :
 Va-t'en! Moi je cherche le sens de la vie et toi tu te répands en

flaque devant moi.
 Et il réintégra la cellule mortelle.
 Le feu rétrécit à nouveau.
 Les yeux des chiens continrent de nouveau l'espace.
 Les bouches des pots - la matière.
 Dehors les girafes reprirent leur procession pour s'enfoncer dans le

soir.
 Et nul, personne n'effaroucha vers les pompes les bourgeois aux

rêves lactés,
 car l'apothicaire ne prophétisait qu'au feu, aux pots à tête bleue et

aux chiens aux yeux d'assiette:
 Neuf! Neuf! Du neuf!
 Et puis il ajouta:
 Entre les rails c'est lui le chef d'orchestre.
 Dans son crâne il transbahute la coupe transversale de la terre.
 Il pénètre dans l'espace et l'espace se dilate,
 sur ses paumes la lumière, le feu et le fer,
 les joutes entre clochers, l'obésité des terres, les couleurs de la joie le

dépassent.
 De nouveau il se tint sur le seuil. Heureux il jeta des regards

circulaires sur le matin en fermentation. Mais voilà que l'homme lui fit face, ployant l'échine, de la terre noire ruisselant dans les mains:

Les ténèbres, le travail, la famille!

Mais Lui ne voyait toujours pas les bouches d'enfants affamés sous les toitures hérissées de stalactites de glace.

Il ne voyait pas dans les mines sangloter les processions derrière les brouettées de trépassés.

Et il ne voyait pas sur les bras des éleveurs le sanglant homme-drapeau.

Il lui dit seulement:

Va-t'en ! Moi je cherche le sens de la vie et toi tu te répands en flaque devant moi.

Et de réintégrer la cellule mortelle pour la deuxième fois, il dit au feu, aux chiens et aux cruches :

Neuf! Neuf! Du neuf!

Puis il ajouta:

Car son âme est de boue, comme ses églises tout autour de lui

car voici la femme et l'homme

en procession sur des chemins qui mènent ailleurs

et quelqu'un a fait choir les bougies de leurs mains.

De nouveau le silence se fit.

Dehors les choses reprirent leur procession pour s'enfoncer dans le sOlr.

Mais voici venir le matin pour la troisième fois.

Le soleil de se lever, claironnant, derrière les montagnes. Et le feu, les chiens et les cruches à tête bleue de franchir le seuil.

D'abord les chiens, le feu et la matière

Et après eux, Lui aux mains diaprées de reflets d'or.

Ayant atteint le champ, le feu s'enjardina devant Lui.

Les chiens se couchèrent en pont sur les fossés

jaillissant des pots, des colonnes bleues s'étirèrent sous le ciel

de partout provenait le son d'orchestres sanglotants

quand sur le tapis vert des champs survint soudain le forgeron aux grandes oreilles et, au bras du domestique orphelin sans mère, l'Homme.

Ils se dirigèrent l'un vers l'autre.

Le forgeron aux grandes oreilles riait et le Soleil ..

Le domestique orphelin sans mère pleurait avec les violons...

mais Il enleva l'Homme

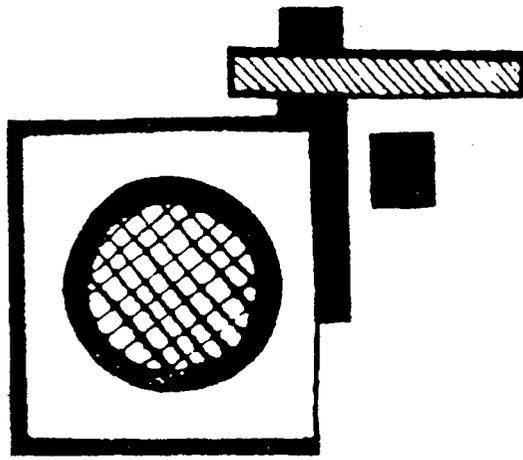
et offrit en spectacle au monde agenouillé

son corps rouge, dur,

tout en pleurant, riant et s'ébrouant dans la lumière.

In *Ma*, mai 1920, p.IS.

(Traduit par Marc Martin)



Lajos Kassák, dessin, 1922.

LA RELATION DU SOLEIL ET DE LA ROUTE DANS L'ESPACE

(Rédaction pour un devoir scolaire)

Zoltàn ZELKOVITS

Le Soleil est un corps céleste visible sans longue-vue, à l'œil nu. Il dispose de lampes et de bras en nombre infini. Contrairement aux us des ours, il ne dort pas l'hiver. Il tourne entre des câbles, des roues et des axes de mercure jaune. Les ailes déployées, il va son chemin spécifique, voguant sur la voûte du ciel.

La pluie n'atteint pas son front, il flotte à une hauteur incommensurable au-dessus de la surface des nuages.

Parfois de bonne humeur,
parfois de mauvaise.

Par jours de bonne humeur, il catapulte d'infimes gravillons tout autour de lui, se balance en équilibre avec des blocs de soufre et des prismes de lumière trémulants. Il saupoudre d'échos les ombres des forêts.

Il rit et rit.

Tonitruant, muet.

Alors il se laisse parfois glisser jusqu'à terre pour rendre visite à ses connaissances. Un après-midi de septembre, il advint donc qu'il s'introduisit par ma fenêtre sur un filament d'argent. Il renversa une armoire avant de s'étaler sur la table à grands gestes solennels. Il me révéla qu'il m'observait depuis mes premiers pas, et que, sans partager toutes mes opinions, je lui étais on ne peut plus sympathique. Mes principes, cela passait encore. Un rien extrémistes, certes, mais j'avais raison. Seule mon aventure avec la dernière fille en date ne lui plaisait pas. Ç'avait été une grosse bourde, indigne de moi au plus haut point. Surtout la couardise de n'avoir pas osé saisir l'affaire à sa racine, qui, de fait, contredisait radicalement mes théories. (En cela il a raison.) En revanche il aime mes poèmes et voit en moi beaucoup de talent.

Longtemps nous nous entretînmes encore de choses célestes, de forêts

de lumière et de courants capricieux. De la Lune il parla avec un mépris souverain, comme d'une rivale simple d'esprit et sans sérieux. Quand la conversation roula sur les poètes qui hurlent leurs rimes à la Lune, sa voix tonitrua, de mauvais augure, si fort que mon seul miroir se fêla.

Avant de se retirer il me tapota l'épaule, m'assura de ses bonnes dispositions et me pria d'ajuster les roues d'acier fixées à ses semelles, car la nuit était venue et qu'on l'attendait en Amérique. Il déploya ses rayons et déchira le plafond à grand fracas.

Par jours de bonne humeur il rit, il rit, et s'ébroue dans un torrent de lumière. Il jongle avec des gravillons et des blocs de soufre.

Par jours de mauvaise humeur, voilà que sa nature turbulente éclate d'en dessous les rayons. Il affale ses voiles et comme un effarant corps gris, flotte au-dessus de nous. Il strangule les villes, boit les mers cul sec, brise les cornes des vaches. Et déverse de la poix sur le front des dames.

Il fulmine, hurle, sanglote.

Il bouleverse les cimetières, enflamme les nids d'oiseau, grille le poil des chiens.

Sous ses furieux pas mesurés le ciel tremble.

Bougon, il déterre les saoulas dissimulés sous les fossés et, de ses antennes magnétiques, aspire les pendus de l'arbre.

Il sanglote, boudeur, et de ses flèches enflamme les cloches des jardins. Il me faut évoquer encore ses glandes colorigènes, dont il se sert au crépuscule pour peindre l'horizon de rouge.

La route serpente, symétrique, sous le Soleil. De ses miroirs, elle en diffracte les rayons. Le Soleil en retour lamine et lisse la route, en assèche les tronçons détrempés par les averses. Ils s'aiment l'un l'autre et grommellent dans une langue incompréhensible, s'enlaçant de leurs bras infinis.

Ils plantent pommiers et sources vives pour les errants sans but, et quand ceux-ci sont las, ils les laissent dormir en veillant à leur baluchon.

Ils sont frère et sœur de sang. De sang et de lait. Enfants d'une indéfinissable mère.

Tous deux vivent au service d'un même but. Ils affectionnent les montgolfières et les oiseaux. Jamais ils ne s'abritent sous les gouttières, et ne craignent pas les tempêtes. Leur sens de l'orientation est tout simplement ahurissant. Ils ne s'attaquent pas aux hommes, qu'ils réduisent toutefois à leur juste valeur, de sorte qu'ils ne les prennent pas trop au sérieux.

Ils vivent une vie très réglée. La relation qu'ils entretiennent est la synthèse même.

Dokumentum, déc. 1926, pp. 22-23.

(Traduit par Marc Martin)

LA ROUTE D'EURYDICE AUX ENFERS

Andor NÉMETH

Je veux partir ma tunique est déchirée je sens dans ma gorge un grattement aigu combien de temps resterai-je encore assis à côté du mur à côté des bouteilles de vin à côté des violons tziganes on a subtilisé la mariée trois hommes viennent de passer par là le baron en premier pendant que vous comptiez les deux autres ont mis leur sombre besogne à exécution sans éveiller de soupçons ils l'ont emportée sur leur dos en feignant une indifférence engourdie comme un sac de charbon ou bien indifférents ils l'étaient vraiment à chaque instant la mariée change les lieux désertés s'emplissent aussitôt de monde le contrôleur tire le cordon rien à voir circulez vous buvez à table à moi d'être Cassandre je chemine au fond des verres aigre et sombre est le vin nul n'a besoin de douceurs voici venir l'heure des ténèbres le temps de l'obscurcissement total

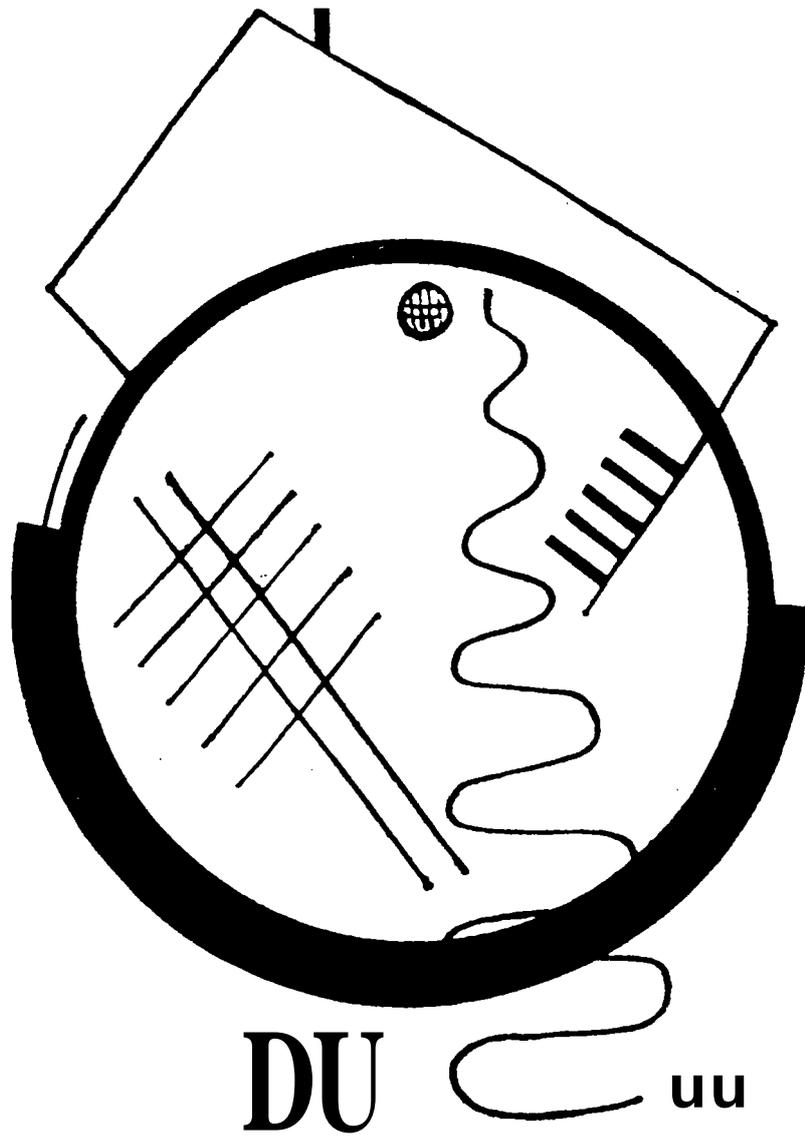
quand la mouche s'envole Eurydice se tient là avec sa chevelure aux mèches d'or permanentées un à un chaque cheveu s'est vu lissé combien de mains s'affairent autour de sa tête doigts vrombissants mouvements rouleurs des doigts un peu de tabac tombe par terre nous nous buvons les fonds de verre en en ôtant les mouches cet éventail à l'arrière-plan garde les portes de l'enfer avec des dragons chinois alignés sur trois rangées parallèles au premier rang tête baissée queue ramassée dans le creux de l'aîne siègent les patriarches la lune se lève derrière leur visage et passe au-dessus du deuxième rang c'est le proscenium au troisième rang des jeunes cerisiers éclosent le fil des ampoules électriques est attaché à leurs rameaux par où la sortie je veux sortir le mandarin chauve me devance partout disséquons le mandarin qu'il me laisse l'éplucher en personne la corbeille à fruits se vide si seulement elle n'avait pas égrené du maïs grillé derrière elle mais Eurydice continue de chanceler le projecteur la poursuit des yeux lui indiquent sa route mais où va-t-elle cette armoire regorge de documents au rebut de certificats d'identité je pourrais suivre leur chemin à tâtons à l'aveuglette pendant que la main lave la main et tout se confond dans la signature mes doigts restent violets avec mes lèvres je jette des rires dans le silence je sais le drapeau

étoilé américain les trente-sept états de la fédération le siège du prince électeur est déserté tous les lieux s'emplissent de monde en dépit de tous les changements nous sommes toujours dix-sept pas un de plus pas un de moins égalisés derrière les accidents du terrain derrière les bouches des canons on pourrait abattre l'orange ou le pigeon de terre glaise ou le mandarin chinois on pourrait pulvériser les portes de l'enfer, les coulisses, sur lesquels est peinte une armoire avec des tiroirs secrets bourrés de certificats d'identité je me souviens de la table tu as posé ici tes paumes les lignes couraient dans le vague le val de l'amour était rouge et ma vie se tarissait à petit feu comme une source quelconque où toutes les lignes convergent comme les pieds d'alouette sous mes yeux qu'importe maintenant le tic-tac des secondes sous les montres à gousset dissimulées dans le gilet le pouls intermettent des tempes la paume de main quêteuse le cadavre d'enfant inhumé sous les rhododendrons toi tu vas tu vas Eurydice sans cœur et t'étirant telle tigre devant les baguettes en or des coulisses prends garde on a trempé la pointe des flèches dans du poison et dès que tu toucheras les baguettes de bambou elles brûleront le rossignol mort prend la parole se met à triller les lampes lentement s'affaissent tout s'éclaircit les armoires vomissent leurs secrets la terre déborde de papier pourquoi ne m'a-t-on pas laissé sortir pourquoi nous tenons-nous la main comme une chaîne hydraulique tout le monde est assis devant la table vous buvez tu es là Aladâr je suis là Béla le soleil secoue la tête compte jusqu'à vingt-quatre rien ne change le contrôleur tire le cordon le cliquetis se met en route la cascade vrombit le corbillard flotte au milieu du destin humain sur son chemin jonché à pleines brassées de roses d'œillets et de myosotis mais le cocher ne s'arrête pas fleurs entre les lèvres il fouette alentour et tous nous en prenons notre parti moi aussi Eurydice trente-sept ans trois jours mais voilà le plus horrible dans l'obscurité sous le plancher au-dessus de moi déferlent les véhicules mais voilà les foules heureuses Blériot vole à Budapest pour la première fois qui aurait cru qu'il puisse s'écraser dans la cave et tourner au-dessus des tonneaux tel la chauve-souris vous buvez vous ne faites que boire sous les voûtes du ciel et derrière celles de la terre encore et toujours au nombre de dix-sept nous ne nous multiplions donc jamais depuis qu'Eurydice s'est levée et a trouvé la porte le trou d'aération l'a happée comme un papillon ou c'est tout simplement la terre qui l'a engloutie oui mais ce martèlement vient d'ailleurs ce ne sont pas les chevaux de la momie piaffant tournant leur tête impatiente ils épient l'arrivée du cocher à tête rasée nous déchiffrerons ces hiéroglyphes de colonne en colonne méthodiquement comme Champollion mais l'impatience n'a pas le temps non plus que la soif dévorante il s'est enrhumé celui dont la gorge brûle et le griffon barbu l'emporte comme des enfants pleureurs un à un en les désignant de leurs deux noms leur enjoignant de se grouper derrière son dos mais ceux qui restent oh Eurydice ceux-là même aveugles voient et leurs doigts dansent sur la machine à écrire Underwood aux quatre coins de la pièce la comète prend son élan vers l'infini pluie d'étoiles filantes dans le ciel d'août tu fermes tes yeux la nuit brûle et toi seule tu vas et tu vas décidée t'étirant dans l'adieu des mouchoirs mis à sécher sans larmes et les yeux brûlants des morceaux de fer s'entrechoquent l'escalier descend décrit

une 'courbe tu es sous l'entrée de la cave et c'est là que résonne le son du violon le tzigane très mâle regarde la flamme de la bougie dégoulinante pourquoi ne m'a-t-on pas laissé l'incessant tintement me déchire les nerfs ces réclames au néon et cette bouche retroussée dans un rictus désespéré la vaseline dégouline du visage d'Asta Nielsen et Conrad Veidt lui arrache les yeux pour y coller de la ouate sanglahte le cheval met son licou en pièces il caracole éperdument parmi les monts visqueux et roule et dévale de guingois la pente les chevaux de la cave trépignent piaffent ou c'est le pas d'Eurydice qui frappe sous mes tempes dans d'infimes signaux en morse impalpablement sur les rives du fleuve-fièvre la barque cachée dans les laîches la bague repose depuis vingt-sept ans au fond du plateau et noircie elle se désintègre maintenant en énergies les 17 bigleux jaunes remontent le fleuve sous les ordres du commandant à toque de liège et les dix-sept hommes sont tous là bras grands ouverts je vais parmi eux comme sur un mur Eurydice l'armoire est vide le courant d'air emporte au loin le papillon les mouches reprennent vie depuis ton départ les hommes se regroupent des morts se tiennent parmi nous partout s'entassent en couches sur la poussière de l'étagère et dans le crépi qui tombe en plaques le peuple des momies égyptiennes, le scribe du pharaon l'intendant de l'écurie de marbre dont le corps s'achève en une queue de poisson qui se convulse sous la fenêtre dans le crépi qui tombe en plaques sur la poussière de l'étagère et dans les mottes qui s'abattent sur ta tombe Eurydice des yeux flambent des mots grincent des muscles des viscères se décomposent dans ce fruit que je t'offre le dernier derrière les fourrures qui sèchent inondées de lumière et le rayonnement humide des sealskins quant tu est partie derrière les sphères de verre rouge blanche verte le camphre mercure collyre dans la jaune compagnie du souffre la route droite qui tout à coup s'écroula à quatre pattes et tomba de l'avant une tache tourne Eury Eury Eury derrière les sealskins. Eury sous le tunnel le tzigane mâle et le son fidèle du violon le courant d'air catapulte le papillon au loin laissez-moi ma tunique est déchirée cinq heures les percussions chantent l'heure Eury des yeux se révulsent vous buvez je me tiens debout ils trébuchent vous buvez dice s'écroule propre derrière l'alphabet Irma Mårta. Elle est fondue dans ce mur comme loin du plateau de la table où l'on a gravé des signes 6. V. 1878 et 2. III. 1913 à côté d'extraits d'actes de naissance et de certificats d'identité la mariée change n'enfilez pas de force sur son doigt la bague noire des fiançailles de longues années durant elle dort au fond du silence et de la cuvette de l'évier

Dokumentum, fév. 1927, pp. 10-11.

(Traduit par Marc Martin)



Lajos Kassák, dessin, 1922,
quatrième de couverture du *Livre d'images*
de Ma, Vienne 1922.

Les confessions du poète impatient

« À force de changer continûment de peau
nous voilà plus nus qu'un air musical, plus
sensibles que l'air des champs de neige. »
l.l. de l'Académie française¹

Abjurant jusqu'à la foi des abjurés, d'abord et toujours insatisfait de moi-même, mon seul espoir se résume à ce que mon impatience, attisée par un désespoir fébrile, universel, me pousse au plus vite aux extrémités de la dernière extrémité et me mène un jour au sommet suprême, d'où, si je tombe, même pour ne pas retomber dans les vals d'insondables lumières, et sans aucun regret au moment de regarder une dernière fois en arrière pour franchir le pas, je n'aurai plus rien à perdre. Cette limite suprême, ce roc téméraire entre tous, ce rivage de l'absurde intégral, celui qui nous cerne, sera pour moi le port du départ. Ceux qui n'ont rien à perdre, ceux-là seuls verront ma route.

Je n'ai strictement rien à perdre. Belles-lettres, excès, je jette avec indifférence tous les vains instruments auxquels j'ai pu recourir jusqu'ici, mon propre poids suffira bien à m'emporter.

Connaissant la direction des canons de fusil, tu ne peux être qu'une baguette magique, stylographe qui danse entre mes doigts nerveux, bâton merveilleux de sourcier. Seul un espoir me donne encore l'envie et la force de coucher devant moi ces mots pour moi si lassants, celui de voir s'échouer par hasard le verbe enchanteur sur mes lèvres, au son duquel tu tomberas à la renverse pour t'enfoncer dans la terre impassible où repose le secret de ma vie, vainement recherché jusqu'ici.

Je n'ai rien à cacher: dans ma main, la plume, mais sans la moindre idée de ce que je vais écrire d'ici une ligne. Les littérateurs professionnels

1. En français dans le texte. (N.d.T.)

parlent avec un certain mépris des écrivains qui ignorent, au début de leur histoire, le sort qu'ils vont réserver à leur héros. Je renonce à me draper du même mépris qu'eux pour répondre à ces diffamations de bas étage. Est-ce que je sais, moi, ce que je vais faire de moi-même! Je suis fier de mon courage qui vient de me permettre d'obtenir trois pages sans aucune correction. Je suis fier de ma liberté, des mots sans brides, de la boussole indépendante de mon cœur, au gré de Colomb.

Le poète ne chante pas la pluie. Il la fait.

Quel midi est-ce là ! Les rayons solaires sont d'immenses poignards fichés dans les champs. Toutes les lames rayonnent et font cliqueter l'atroce lumière des rêves. Sur les lames s'enroule le sang en stries fines. Le sang de mes amis assassinés, cette vermine prudente! qui touche terre, escalade les plantes de toutes parts, se hisse et prend de la hauteur, tourne la tête vers le soleil en claquant de la langue, créatures impitoyables de la création libre.

Prends garde ! Prends garde!! Dans le dédale des poignards une jeune fille se dirige vers moi. Ignore-t-elle, mon dieu ignore-t-elle quels dangers la menacent? Je voudrais crier, mais mes dents grincent et se déchaussent dans d'atroces souffrances. Une épouvantable volupté me remplit d'un flot de chaleur. Je voudrais sauter, mais mes ongles raclent le mur chaulé, derrière moi le crayon d'ardoise crisse sur la vitre. Un verre éclate dans le miroir de l'aube. Quelqu'un s'est-il tiré une balle en plein cœur? Au loin, un canon tonne. Assiège-t-on déjà la ville? Mais voici, quand même, quand même... La fille, M. Ch. de L., qui s'avance, insouciant. Dans une main un petit panier d'argent qu'elle balance joyeusement, dans l'autre un manuel d'anglais qu'elle brandit devant elle. Elle chante d'une voix pure.

*... je suis comme le ciel étoilé
je suis comme l'envolée lyrique*

Le chant soulève une tempête. Les poignards se mettent à chuintier, le soleil se voile, le chant se dissipe en lambeaux. Des fils de la Vierge scintillent aux quatre coins du champ.

Opiniâtre, la fille continue de chanter, précipitant la tombée de la nuit, aussitôt les ténèbres se font. Moi je me tiens en bordure de la ville, sur un balcon, à Somogyvár, rue Bezerédy, enfermé là pour je ne sais quel meurtre. J'entends le hennissement d'un cheval. « Demain sera le jour de l'Ascension », s'écrie quelqu'un. La fille a disparu dans les ténèbres, vidée, sucée par la vermine qui, libre, s'enroule maintenant dans le jardin, sur le trottoir caillouteux, sur la grand' route sinueuse. Je suis seul, entièrement seul, du sang gélatineux a submergé le val, seuls sur la colline d'en face luisent encore les sept phares du port de Bordeaux.

Rien n'y fait. J'entends dans l'escalier les pas de soldats armés, à nouveau je me perds, je ne peux fuir, mon sort c'est moi qui l'ai voulu. Pourquoi l'ai-je voulu?

(Je sens à un frémissement de ma main gauche que mon cœur bat. Pourquoi l'ai-je voulu? Ce n'est pas un jeu. Une prédiction ?)

Homme propose et nouvelle confession

Nous voici parvenus, mes amis, par des routes détournées et périlleuses, mais nous voici parvenus au point où l'homme propose et dispose. Encore une fois pour le plaisir des plus forts: au point où nous sommes seuls, où tout nous appartient, toutes les victoires et tous les tourments de notre destinée, l'ascension comme la chute.

Bannis de tout, le flux léger de notre sang nous a peut-être charriés dans ces contrées, ou peut-être la désertion de ce qui était devenu pour nous insupportable, ou peut-être encore cette loi cruelle et consolatrice entre toutes que seuls les affamés connaissent. Comment en suis-je arrivé là, moi-même je m'en souviens à peine.

La morale par-dessus tout et ne pensant qu'au feu de la morale qui alimente et réchauffe la liberté, mais point la logique! Cette morale rimerait-elle avec une quelconque immobilisation? Ici, le commandement nous enjoint toujours de passer à l'attaque, et celui qui ose obéir doit tout lui sacrifier, le futur, l'esprit, le bonheur. En vain on en rechercherait la source: furie brusquement déchaînée contre la tyrannie ordurière des phénomènes environnants - et alignés en rangs d'oignons logiques! - , levée des boucliers immolant jusqu'à la vie même, ou vengeance retournée contre nous-mêmes: moralité suprême asymptote de la déchéance suprême, et dont l'apologie fut écrite par le plus grand et le plus loyal moraliste de tous les temps, le marquis de Sade, le martyr.

Seule la douleur pousse de l'avant. L'entends les pas de soldats armés et je ne bouge pas. Ma seule chance de salut: affronter, affronter les soldats, le sang, le soleil, le pays torturé de soleil.

Nous savons par expérience avec quelle veulerie les monstres des phénomènes chaotiques se dérobent devant le mot clamé haut et fort, et comment, le visage empourpré, ils réintègrent les rangs dès que retentit le mot d'ordre. Il ne dépend que du courage de notre esprit d'exterminer et de repeupler la terre. Le mot est lâché, de l'énergie qui lui fut insufflée dépend son sort: tomber par terre, brisé en morceaux, ou s'immobiliser dans l'air, sonore et resplendissant, pour se mettre à tournoyer et ravager, de ses ailes acérées, les plantes grasses de la compromission. Voici venir le temps de décréter la dictature de l'esprit. Notre veulerie fut cause de tous nos échecs. Niaisement nous avons accepté les circonvolutions des reptiles baveux et rampants de la syllogistique:

Izabella est un homme

Izabella est mortelle

Tous les hommes sont mortels

et depuis, ayant tété la pensée de la mort au sein de nos mères, nous

périssons irrémédiablement. Or, l'auteur des lignes présentes, qui n'a rien à voir avec Izabella la très consentante mortelle, ne mourra jamais. La chose s'est déjà vue sur cette terre. Après Enoch, Empédocle, Pirmaya, Élie, Apollonius de Tyane, Ahasvérus, Achrameon, pour ne se recommander que des plus célèbres, il quittera la terre, drapé d'un voile de feu, si l'envie lui en prend. Impassible il regarde la destinée humaine régentée par des spéculations à quatre sous et des crétineries tristissimes, connaissant d'avance l'acte qui va suivre: le beau théâtre, les scènes où de vrais feux grégeois éclateront, tu les as encore devant toi, elles n'auront rien pour m'étonner.

Dokumentum, fév. 1927, pp. 24-25.

(Traduit par Marc Martin)

REVEILLEZ-VOUS! 1

Tibor DÉRY

Un canari chante dans la cime de l'arbre. Avec ses ailes légères il voltige entre les feuilles. Il descend sur la branche la plus basse, la branche se balance.

Le vent souffle.

La mer est calme. Sur l'horizon - la fumée d'un bateau. Sur la terre ferme le toit d'une maison solitaire rougeoie dans le soleil.

Silence. Le soleil tape de plus en plus fort. Les moules sèches crépitent dans le sable.

Anis est couché sur la rive, il vieillit. Ses cheveux tombent. Tombés dans le sable, ils se tissent en pâle couronne autour de sa tête. Une fine ride se forme au-dessus de ses lèvres, elle s'épaissit, se creuse, s'assombrit déjà. Son nez s'allonge. Ses oreilles deviennent diaphanes, le soleil couchant les

1. Édition originale en volume: Tibor Déry: *Ébredjetek fel!* Génius, 1929, Budapest. Réédité in *A felhballatok* [Les Animaux des nuages], Szépirodalmi, 1970, Budapest.

- *Réveillez-vous!* a été présenté en France, d'abord dans une lecture partielle, à deux voix, en 1987, puis sous la forme d'une lecture-spectacle, presque en son intégralité, mise en espace et en voix pour douze acteurs, en deux occasions à La Revue Parlée du Centre Georges-Pompidou, à Paris, dans une traduction et adaptation de Georges Baal.

- Note du traducteur :

Les discordances de temps et les sauts apparemment arbitraires entre passé et présent ne proviennent pas de la négligence du traducteur mais suivent le texte original. Nous pensons que Déry tenait à souligner, par ses bizarreries grammaticales, l'irréalité du temps du récit qui fait image de miroir à l'irréalité de l'espace. L'autre reproche à faire au traducteur serait la répétition fréquente de mots et d'expressions. Ces répétitions abondent dans le texte de Déry, peut-être pour donner un ton lancinant au récit et rappeler le rythme et les refrains des contes populaires - mais de toutes façons elles sont aussi facilement admises en hongrois que fuies en bon français. Nous n'avons pas cherché systématiquement à les remplacer par des synonymes.

Enfin, nous remercions Gérard Nauret pour ses suggestions et corrections attentives.

Georges Baal

transperce. Dans ses yeux, deux larmes. L'une blanche, l'autre noire, comme le jour et la nuit.

Le canari siffle dans la cime de l'arbre. De la mer se lève un coup de vent salé. Le canari grandit. Son ombre noire s'allonge rapidement, il atteint les semelles d'Anis. La branche grince sous le lourd oiseau. Il est déjà grand comme un cygne, ses plumes jaunes se hérissent, il siffle d'une voix profonde. La branche se rompt sous l'oiseau, il saute paresseusement par terre en croassant. Sur le sable il déambule d'un pas long, ses épaisses pattes d'autruche foulent les buissons de la rive.

Les années passent. Chaque seconde dure un an. Les minuscules escargots parcourent le sable dans tous les sens. L'algue marine verte fleurit sur le rocher, se fane et tombe en bruissant. Des lézards agités sortent de l'œuf, grandissent sous la lumière, et la nuit tombée, meurent.

- Je rêve? - se demande Anis, pris de peur; il ferme les yeux et s'endort. Quand il se réveille il regarde alentour: sous la lumière du soleil levant l'ombre démesurée du canari vient de disparaître derrière un rocher, sur les traces de ses pas le sable tourbillonne dans le vent. Un moustique se pose en sifflant sur le nez d'Anis. Il veut le chasser mais son bras avance plus lentement que les escargots, le temps d'atteindre son visage, la nuit est tombée. Étonné, Anis lève la tête. Elle est terriblement pesante, lente et pesante. La pleine lune change de quartier et descend du ciel. Le soleil se lève de nouveau. Anis reste assis, fatigué. Dans le sable, autour de l'œuf tracé par sa tête, la couronne épaisse de ses cheveux tombés brille d'une pâle lueur.

- Ma jeunesse - dit Anis, avec un long regard oblique.

Il a maigri. Ses vêtements délavés, déchirés pendent sur ses os, le tissu se défait, se troue. Il enfile des vêtements neufs. Il grossit. Le tissu s'use sur les coudes et les genoux. Sur son ventre tendu, les boutons de son gilet sautent.

Le vent souffle. La mer est calme. Sur la terre ferme, les fenêtres de la maison s'illuminent dans la nuit d'un jaune incandescent.

Anis n'arrive pas à tenir le rythme de la marche cahotante de la vie. Le soleil se lève plus tôt ou se couche plus tard qu'il ne se réveille ou ne s'endort. Il n'arrive pas à rattraper les escargots qui pirouettent lentement. S'il se jette à la poursuite des moustiques, il dépasse leur épais nuage. A sa droite les événements défilent plus vite, à sa gauche ils rampent plus lentement, le dos ironiquement courbé. Il ne sait pas si ce sont ses vêtements qui s'effilochent sur lui ou si c'est lui qui s'effiloche sous ses vêtements. Il a cru que la terre tournait autour du soleil. Il a cru que les canaris étaient des petits oiseaux comme les moineaux. Il a cru que la terre vieillissait au rythme même de la chute de ses cheveux qui tombent avec un bruit sec sur le sable. Il a cru que l'homme naissait, vivait et mourait selon des lois immuables.

*

- Ça suffit! - s'écria-t-il quand, une nuit d'orage, il a levé le regard vers le ciel et a vu un village illuminé s'envoler lentement au-dessus de sa tête, porté sur les ailes souples de l'ouragan. Les paysans s'accoudaient sur le rebord des fenêtres, fumant paisiblement leur pipe, et regardaient avec des yeux fixes la mer profonde qui remuait sous eux. - Ça suffit! - a crié Anis, et a menacé de ses poings les vaches qui paissaient dans le ciel. - Ça suffit les mirages où ce n'est pas moi qui joue, les rêves crus par un autre que moi, les histoires qui se passent sans moi, ça suffit le ciel vide d'événements. Ces vaches qui paissent sans être bercées par la voix de ma flûte n'existent pas.

Quelque chose est tombé d'en haut avec un bruit clapotant sur la tête dégarnie d'Anis. Il a regardé le ciel. Il a menacé de ses poings le troupeau qui s'éloignait avec un gai beuglement. Il s'est essuyé la tête. Sa bouche écumante éructait des malédictions, sa bouche de jeunesse, sauvage comme la porte de l'enfer aux défenses aiguës. Il a pleuré les larmes écarlates de la vieillesse, de son nez la vapeur fusait en nuages épais. De sa paume aplatie il visait un moustique posé sur sa joue droite, et d'un énorme coup il s'est frappé la joue gauche qui sur le champ a enflé démesurément. Le rocher voisin s'assombrit, vacille sous l'ombre pesante du canari qui s'envole, tombe et r(ule dans la mer. L'oiselet piaille dans les nuages en regardant l'eau écumante. L'ombre comme un nuage démesuré nage lentement sur la terre et enveloppe dans ses brouillards tous les lampions du pays. Il est minuit.

Plus loin sous les palmiers brûle un feu de campement. Deux hommes sont couchés dans la lumière ondulante des flammes, ils bavardent. Anis, étendu sur le sable de la rive, entend clairement chaque mot.

- Tu as vu le village volant? - demande l'un.

- C'était un nuage - répond l'autre. Du bout de sa botte, il remue les braises.

- Tu n'as pas entendu le bêlement des agneaux dans les bergeries et les cris stridents du berger?

- J'ai entendu le murmure de la mer et le grincement d'un palmier qui plie. J'ai froid. Ravivons le feu!

Ils jettent des crottes de chèvres sèches et des feuilles de palmier sur le feu, puis se recouchent. La fumée monte en spirale grise parmi les arbres.

- Tu es prêt? - demande l'un.

-Oui.

- Tu as pris les armes ?

- J'ai sept poignards dans ma ceinture.

- Et es-tu bien décidé à t'en servir? - demande l'autre avec un soufre moqueur.

- Je suis décidé - répond le conjuré. Kokoro ne survivra pas à ce soir.

- Quand viendra-t-il?

- Avant l'aube.

- Seul?

- Il a dit qu'il viendra seul.

-- Tu ne te laisseras pas attendrir s'il vient en chantant et t'embrasse sur les joues?

-- Je le tuerais. Et si je ne le tue pas, c'est toi qui le tueras.

-- Tu hésites encore, agneau bêlant?

-- La lumière de la nuit ramollit l'homme. Kokoro est un grand homme, et moi qui suis-je? Personne ne me connaît et je n'ai même pas d'enfants. Mais je lui enfoncerai le poignard dans la gorge si le feu s'éteint et si l'on ne voit pas son visage.

— Kokoro doit mourir. Baladin de toutes les terres, il empoisonne le monde, l'endort avec son doux poison. Sa bouche saigne de mensonges, sa langue est usée jusqu'à la trame par le mensonge, elle est devenue mince comme une lame, son front est blanc comme la lune menteuse. Son mensonge dit que les hommes mentent. Son mensonge dit que nous ignorons la vie. Son mensonge dit qu'il y a des jours obscurs et des nuits claires, son mensonge dit que les oiseaux parlent et que les hommes chantent. Son mensonge dit que rien n'est immuable et qu'il faut casser les Tables de la Loi. Il souffle dans sa flûte et les oiseaux de la forêt s'assemblent au-dessus de sa tête, ils l'accompagnent sur sa route, des étoiles aux longues tiges plein le bec.

-- Est-il vrai que Kokoro séduit les jeunes filles et les jeunes femmes?

— C'est vrai. Elles tournent autour de lui comme des mouches autour d'un pot de miel. Les femmes aiment la magie. Mais nous les hommes nous ne voulons pas jouer. Nous avons divisé le jour en vingt-quatre heures et nous ne permettrons pas d'en retirer ou d'y ajouter la moindre petite seconde.

— Kokoro en retire ou y ajoute?

— Parfois il retire, parfois il ajoute. Qu'il crève, le chien! Il rend les peuples fous. Les femmes dansent autour de lui comme des chiennes enragées, et les hommes abandonnent leurs travaux et embrassent les traces de ses pieds.

— Est-il vrai que sous ses pas la terre se mue en pain?

-- Parfois. Mais d'autres jours dans sa main le pain se mue en pierre.

— On dit qu'il a mille corps et qu'il apparaît à mille endroits en même temps. Il regarde autour de lui avec des yeux scrutateurs, parfois il s'agenouille, et l'oreille collée contre la terre, longuement il écoute. Que cherche-t-il ?

-- Je l'ignore. Son nez est rouge et épais comme celui des menteurs, et sa barbe blonde est tressée avec de grosses perles brillantes.

-- Nous partagerons les perles ?

— Tais-toi, il arrive. Tue-le!

Kokoro sort de la forêt et s'assoit près du feu.

— Je suis fatigué et j'ai faim — dit-il, donnez-moi un bout de pain!

Avec des yeux impatients il regarde l'homme dénouer son sac et en tirer avec précaution une miche de pain blanc. Il n'attend pas qu'on lui donne le couteau, mord dans le pain, le fait craquer sous les dents.

— Je suis fatigué — dit-il, j'ai marché toute la journée. Ce matin il faisait beau, j'ai pensé: je vais me reposer dans la forêt, mais l'orage s'est

levé et j'ai dû rester debout jusqu'au soir. Ces temps-ci je me fatigue vite. Vous, combien de temps pouvez-vous marcher d'un seul trait ?

— Une journée.

— Dans ma jeunesse j'ai marché plus que ça. Mais je ne suis plus jeune. Quand j'étais jeune, je ne croyais pas mon père quand il disait que l'homme vieillit. Je me suis moqué du pauvre et j'ai craché quand il gémissait. Mais le jour où il a voulu me battre et n'a pas pu parce que j'étais le plus fort, j'ai eu pitié de lui. De ce jour, je l'ai laissé me battre. J'ai pensé que de toute façon le pauvre ne me battrait plus longtemps.

Le silence est tombé. L'aube se lève du côté de la mer. Inquiets, les deux conjurés s'agitent près de la braise atténuée. L'air matinal est frais.

— Il Ya beaucoup de pauvres par ici ? — demande Kokoro.

— Mon dieu, les pauvres sont partout nombreux — répond l'un des hommes.

— C'est vrai — dit Kokoro. Mais je vois que la pauvreté est grande par ici. La semaine passée j'étais dans les montagnes, les paysans de là-bas m'ont offert des galettes frites dans l'huile et de la viande de chèvre. Ici, au bord de la mer, depuis trois jours on ne me donne que du poisson et des dattes. Même pas de vin. Versez-moi un verre de vin!

Ils versent un verre de vin à Kokoro. Il le vide d'un coup, s'essuie la bouche du dos de la main.

— Je dors mal depuis que les nuits rafraîchissent — dit-il. Mes jambes...

— Pourquoi êtes-vous venu ici ?

Kokoro le regarde avec étonnement. Avec son mouchoir il s'essuie les yeux.

— Je ne connais pas encore ce pays — répond-il. Vous ne savez pas que le soir tombé je chante souvent pour les pauvres gens qui, après le travail, s'assoient sur le pas de leur porte. Mais ces temps-ci mes jambes...

— Pourquoi chanter ? — demande l'un des conjurés.

— Je ne sais pas — répond Kokoro. On ne vous a pas dit que ma voix fait des miracles ? Pourtant on le raconte partout. Beaucoup se mettent à pleurer quand ils m'entendent chanter. Mais ces temps-ci mes jambes me donnent de gros soucis parce que...

— Que chantez-vous ? — demandent les hommes, impatients et excités.

— Donnez-moi une aiguille ! — dit Kokoro. J'ai des ampoules sous les pieds, je dois les percer sinon je ne pourrai pas repartir demain. Vous n'avez jamais d'ampoules quand vous marchez beaucoup ?

— Que chantez-vous ? — demandent les hommes, menaçants.

— Je chante tout. .. Qu'est-ce qu'il y a comme eau dans cette ampoule ! Celui qui m'entend chanter, celui-ci pleure et jure et change son destin.

— Vous êtes un provocateur, vous fomentez la révolte !, s'écrient les deux conjurés.

— C'est bien vrai — répond Kokoro, et il lève la tête. Et vous, vous voulez me tuer avec sept poignards.

A peine a-t-il prononcé ces paroles que son corps se met à grandir à une

vitesse épouvantable. Son torse s'élance vers le ciel, ses cuisses et ses jambes étalées par terre à côté du feu se gonflent comme des outres qu'on remplit à grands jets d'eau. Les deux conjurés le regardent bouche bée. Derrière eux, le palmier se courbe en grinçant pour éviter l'épaule de Kokoro. Les cuisses de Kokoro s'enflent encore et atteignent le foyer, éteignent la braise, s'épaississent toujours et repoussent les jambes tendues des deux conjurés. Effrayés, ceux-ci hurlent. Ils veulent se redresser mais il est trop tard, ils sont coincés dans le creux des immenses genoux. On ne voit plus que leur visage qui dépasse, l'un sous le genou droit, l'autre sous le genou gauche. La tête de Kokoro surplombe déjà le plus haut des palmiers. Comme un nuage sombre elle se perd dans le ciel étoilé de l'aube. Kokoro se dresse de toute sa hauteur. Sa voix tombe du ciel comme un tonnerre lointain.

- Au revoir, assassins !- entend-on dans les nuages.

Le souffle provoqué par sa voix écrase un petit colibri, le petit cadavre tombe dans l'herbe. Kokoro part vers la mer. En deux pas il atteint la rive. Anis est couché sur le sable et attend. Il a entendu chaque mot. Son âme se crispe de colère comme les sacs en cuir noir des pêcheurs, bourrés de poissons.

Dans la cime du palmier le canari chante d'une voix forte.

Venant de la terre ferme, on entend le murmure de la forêt. Les palmiers couchés se redressent en craquant. Sur la dune le sable s'éclaire, les moules noires étincellent. L'irascible vent de l'aube secoue les branches des arbres.

- Ça suffit! - s'écrie Anis. Il se dresse sur un coude et jette un regard haineux sur Kokoro qui médite debout, immobile, au bord de la mer. Le vent siffle en couinant par-dessus ses épaules.

- Ça suffit! - s'écrie Anis, le menaçant de ses poings. Ça suffit le mensonge! J'ai tout calculé, je sais tout. Ce que je ne sais pas n'existe pas. Ce qu'on ne peut pas nommer par son nom n'existe pas. Ce qui n'existe pas doit s'anéantir. Qu'elles éclatent, les bulles des rêves variqueux qui nous font tourner en rond au pas de course, la tête prise de vertige, les épaules rentrées, comme des araignées ivres autour d'une soucoupe débordant de vin. Et ceux qui, les yeux pleins de la fièvre de la malaria, trébuchent en bourdonnant, leurs jambes s'arrachent, leur langue se paralyse, ceux qui sous le vent, sous le soleil, sous la lune, sous les lois parfaites de la raison s'enfoncent et se perdent dans les marécages nacrés de l'incertitude: pour ceux-là, qui prend la responsabilité de leur déroute? Personne pour regarder en face les fantômes moqueurs qui ne sont pas? Pour chercher sous l'ombre le corps qui n'est pas? Pour oser les mots de la négation qui pèsent plus lourd que l'espoir et la foi? Personne enfin pour clouer les prophètes sur la croix?

Anis tant bien que mal se met debout sur le sable et lentement se dirige vers les immenses pieds de Kokoro. Il sort son couteau de la ceinture, le fait briller au soleil.

- Le jour est fait de vingt-quatre heures - murmure-t-il au vent. La terre est ronde. L'homme est mortel. Les canaris gonflés du rêve se dissipent dans le vent. Il faut couper les derniers fils qui nous tiennent encore pendus

au nombril de la démente. Nous voulons vivre tranquilles. Nous voulons être certains qu'il n'arrive que ce que nous décidons. Nous allons étouffer la révolte stérile des miracles.

Il contourne le pied de Kokoro qui s'enfonce profondément dans le sable mou. Il s'arrête, prend le couteau entre les dents et, s'accrochant aux rides de la peau, grimpe au-dessus du talon, là où les tendons se tendent. Il prend le couteau à deux mains et l'enfonce de toutes ses forces, pour couper les muscles. Mais la lame se casse en mille éclats. Anis ouvre la bouche et sauvagement mord la peau jaunâtre. Alors un tremblement parcourt les muscles de la jambe, et Anis comme une mouche écrasée retombe dans le sable. Entre ses dents reste coincé un petit lambeau d'épiderme. Dans sa colère et son désespoir Anis l'avale.

Parmi les nuages se lève le profond grognement de la voix de Kokoro.

- Tu ne m'as pas gratté là où ça me démangeait, Anis. Mais qu'il profite bien à ta santé, ce que tu viens d'avalier! Il va te faire grandir, Anis. Nos chemins vont encore se croiser, Anis.

Kokoro s'enfonce dans la mer. En deux enjambées il atteint les eaux profondes, là où les bateaux jettent l'ancre. Mais l'eau lui arrive seulement aux genoux. Il va vers l'Ouest, le soleil levant couvre d'or son dos démesuré. Anis se dresse sur le sable et le suit du regard en grinçant des dents. Kokoro a déjà dépassé les îles lointaines, la mer se fend devant son nombril en tonnant et se referme derrière lui avec d'immenses vagues blanches. Comme un nuage d'or il disparaît à l'horizon.

Dans l'instant qui suit, le disque du soleil, encore bas, s'assombrit. À l'Est, à l'horizon, une ombre démesurée surgit de la mer, elle cache le soleil. Elle avance rapidement vers la côte et Anis constate avec surprise que l'immense figure, en s'approchant, au lieu de grandir ne fait que rétrécir. Le grand visage blanc qui flottait haut sur les eaux devient de plus en plus petit et doux. Le vent fait claquer ses longs cheveux blonds. Les seins d'une blanche rondeur forcent leur chemin avec un grondement à travers les vagues, déjà ils luisent sous la surface de l'eau, déjà ils disparaissent sous l'écume sombre que lèchent les lèvres rouges de la femme.

- Dépêche-toi, tu vas te noyer - crie Anis, épouvanté et qui se jette à l'eau à sa rencontre.

Des mouettes criardes tournent autour de la tête de la femme, l'une se pose sur son épaule qui s'enfonce dans les vagues. Bientôt elle atteint la nve.

La mer est calme. Le vent fait crisser les feuilles des palmiers. La roche rouge du corail brille, immobile, au-dessus des eaux sombres. Crépitante, elle éponge la chaleur des rayons du soleil. Des nuages blancs moutonnent et glissent dans le ciel.

Le sable parsemé de moules crisse sous les pieds d'Anis. Il tend ses bras tremblants vers la femme. Elle le prend par la main, ils courent jusqu'à la rive.

Le canari siffle dans la cime de l'arbre. La femme surgie des eaux entoure de ses bras blancs le cou d'Anis, elle l'embrasse longuement sur la bouche. Ils s'étreignent et tombent sur le sable. Leurs corps nus brillent dans

le soleil comme un nid de serpents, ils glissent de-ci de-là parmi les moules, l'eau fraîche de la mer coule en rigoles sur leurs bras, sur leurs cuisses. Ils s'allongent l'un sur l'autre comme des vagues écumantes.

*

- Enfin, tu es là, Mousse mon amour! - dit Anis éclatant en sanglots soudains. Son corps tremble de bonheur dans le sable brun. Au-dessus de sa tête le vent fait claquer les feuilles sèches des palmiers et les moutons qui flottent dans le ciel.

- Enfin tu es arrivée, mon amour, mon unique! - dit-il, essuyant avec les poings ses larmes qui coulent. Quand es-tu arrivée ? .. Hier? .. ou quand le pommier du péché a fleuri sous la pluie des cendres du septième jour et que nous avons trébuché sous les branches sombres? .. Depuis quand nous connaissons-nous ? .. Quand t'ai-je vue la première fois?

- Ce matin - répond-elle et elle l'embrasse sur la bouche. Pourquoi veux-tu mesurer le temps qui est sans mesure? Ce jour sera long comme le premier regard d'un nouveau-né. Il y aura des années que nous avalerons comme du pain. Mes cheveux ne sont-ils pas plus longs que ta vie?

Anis sanglote à haute voix.

- Donne-moi un peigne, mes cheveux sont pleins d'escargots de mer!
- dit Mousse.

Un vent souffle de la mer.

- Habille-toi d'abord! Que personne ne te voie nue!

- Mais je suis habillée! - répond la fille, étonnée.

Anis lève le regard, se frotte les yeux, rouges d'avoir pleuré. Il ne voit pas de vêtements sur la femme. Sa voix est rauque de jalousie.

- Ce n'est pas vrai. Tu es nue!

- Tu ne vois pas mes vêtements?

- Tu mens. Tu es nue! - hurle Anis. D'un bond la fille se lève, dans un froufrou de soie. Mon petit cœur - dit-elle, ne vois-tu pas que je suis toute habillée? - Elle rit longuement, à haute voix, montre ses dents blanches.

- Tu mens. Tu es nue! - hurle Anis, ses yeux voilés de sang. La main levée il se jette sur la femme, il lui frappe le visage avec son poing. De sa gorge s'arrache, dur comme un coup de sabre, le cri rouillé de sa colère. Le soir tombe.

La fille s'échappe en poussant des cris. - Misérable! - crie-t-elle, et de toutes ses forces elle court vers la rive. Anis se précipite derrière elle. Soudain la pensée le traverse: et si dans sa peur mortelle la fille se jetait à la mer? Il ralentit, s'arrête en hésitant. - Si elle se jette à la mer et se noie — pense-t-il et un tremblement le secoue, ses yeux se remplissent de larmes. À travers elles la mer et le rocher spongieux de la rive virent à la couleur des larmes. La fille en blanc est là, debout, immobile. Autour de sa tête volètent des oiseaux couleur de larme. Un bonheur infini perce le cœur d'Anis.

Le vent apporte des voix. Anis hoche la tête. Du haut du rocher, la

femme rit aux éclats. - Alors, je suis nue? - crie-t-elle en riant et en battant des mains. Elle se caresse la hanche comme si elle défroissait sa jupe. La main appuyée sur le bassin, elle se penche en arrière et, comme une danseuse, jette une jambe vers le ciel. Pendant une seconde Anis entrevoit la nuit de l'enfer.

À nouveau la colère l'envahit. Il se jette à la poursuite de la fille qui a sauté du rocher et qui court le long de l'eau, les pieds légers, et qui rie et qui chante. - Je rêve? - se demande Anis, et avec des yeux hébétés il regarde défiler sous ses pieds, au rythme égal de sa course, le ruban jaune du sable. Des petits nuages s'envolent sous ses pas, et quand il marche sur une moule, on entend un craquement, les flaques déposées par la mer l'éclaboussent en clapotant. La tête basse, il court. À quelques pas devant lui on entend le souffle égal de la fille qui s'enfuit. - Que faire si je l'attrape? - pense-t-il et, inconsciemment, il ralentit. La fille ralentit également. Sur l'infinie plage de sable en dehors d'eux il n'y a pas âme qui vive, seules les vagues blanches des mouettes font frémir le ciel. Dans le sable un petit coquillage rose reflète de ses spirales le soleil. L'instant suivant Mousse disparaît des yeux de l'homme; comme un souffle léger elle est entrée dans l'escargot. Anis s'élançait à sa suite, la force décuplée par la haine, et disparaît dans l'escargot. Avec leurs corps minuscules ils courent comme des fourmis le long des couloirs en spirale, leurs pas résonnent fort entre les murs où le soleil du monde extérieur perce d'une faible lueur rose. Un courant d'air froid les frappe au visage. L'intérieur du coquillage bourdonne de timbres graves et harmonieux. Les couloirs montent en pente douce et redescendent abruptement, les deux amoureux trébuchent sur les murs, poisseux d'eau de mer. Ils courent en haletant. Le couloir rétrécit et s'assombrit de plus en plus, comme la conscience d'un mourant. Dans un tournant Mousse disparaît à nouveau, Anis qui la pourchasse arrive devant une crevasse profonde. Avec un cri rauque il s'y jette. Il tombe doucement, comme plume dans le vent. Au-dessous de lui il voit la fille nue qui flotte, ses ailes blanches déployées. Ils tombent durant une nuit entière, parfois le vent noir les rattrape et les fait tourbillonner, mais Anis n'arrive pas à rattraper la femme, en vain il tend ses bras suppliants vers elle, encore et encore le vent les sépare. Sa tête cogne contre les murs rugueux, son front saigne, les gouttes de sang tombent plus vite que lui, elles éclaboussent les épaules blanches de Mousse. La fille chante.

Vers le matin ils tombent parmi des lianes d'algues vert bouteille qui ondulent comme blé sous le vent. La fille atterrit la première. Anis comme un faucon tombe sur elle. Avec ses griffes crochues il la prend par la gorge, dans sa douleur inconsolable il l'aurait étranglée. Sous son corps le ventre haletant de la fille exhale la chaleur d'une colombe. Elle se débat avec désespoir. - Pourquoi veux-tu m'étrangler? Quel est mon crime? - crie-t-elle. Anis la regarde sans comprendre. Il ne sait pas pourquoi il veut l'étrangler, il sent seulement la passion aveugle dans son cœur. Ses bras tombent. - Je t'aime - bégaie-t-il, je t'aime, mon unique amour! La fille prend sa main, la guide le long de son corps. - Sens-tu la soie, chéri, sens-tu comme je suis couverte? Anis arrache la soie, sur la trace de ses ongles le

sang jaillit, ils hurlent. Leurs corps brillent comme des brioches dorées et s'enflent sous le feu pourpre du soleil ..

Il est midi, la chaleur est étouffante. Anis de ses baisers couvre les jambes de la fille et nettoie la mousse verte. Ils se lèvent, se prennent par la main et dansent en rond autour du petit escargot rose, leur refuge nocturne. Anis l'empoche pour qu'ils aient où s'abriter la nuit s'il fait mauvais. La main dans la main ils partent vers l'intérieur du pays. Anis boîte de la jambe droite, son nez égratigné est rouge comme une tomate. Sous l'œil gauche de la fille s'épanouit une tâche verte, grande comme une noix. Les fruits de l'amour mûrissent.

(La nuit exhale des parfums puissants. Ils avancent lentement sur la route vers la ville. Ils cheminent en se tenant par le cou, les yeux fermés. Ils sont sourds et aveugles. Leurs lèvres murmurent sans cesse leurs noms. La pleine lune a poudré la route d'un argent éblouissant. Ils se traînent, fatigués. Leurs pieds noircis se lèvent et retombent lourdement, ils descendent la pente poussiéreuse qui mène vers les reflets de la ville.

- Tu ne m'es pas étranger - dit Mousse.

- Nous sommes seuls sur la terre - dit Anis.

- Merde à votre solitude! - croasse au-dessus de leur tête une voix en colère. Celui qui parle est un oiseau palmé, invisible, qui fouine l'air au-dessus d'eux de sa grosse tête blanche de cochon enragé. Les griffes minces d'une de ses pattes accrochent les cheveux d'Anis, il a beau battre des ailes il n'arrive pas à s'en dépêtrer. - Quels imbéciles - jure-t-il - laissez-moi partir! Laissez-moi, vous, chenilles ventruées, mangeurs de crottes, plus paresseux que les mouches! A-t-on jamais vu ça ? Ils me traînent depuis des heures et j'ai beau jurer, ils ne me laissent pas partir. J'en suis tout enroué.

Sous le clair de lune l'air s'emplit soudain des murmures de toutes sortes d'imprécations. Les deux amoureux n'entendent rien. Sourds, ils continuent à fouler la poussière.

- Ils s'imaginent qu'ils sont seuls - murmure une voix plaintive du haut de la dune. Ils sont si grands et si gros que je me bute toujours contre eux, où que je vole. Depuis des heures je n'arrive pas à m'envoler: ils ne bougent pas de cette dune pourrie.

- Mais ils bougent, ils bougent, au contraire! - siffle une voix venant d'en haut. - Ils courent partout comme des chiens teigneux. Tantôt ils me sont rentrés dedans, dans les montagnes, ils m'ont marché sur la queue, et j'ai eu beau traverser la mer, maintenant c'est ici qu'ils me cognent de leurs têtes dures. Je finirai par leur vomir dessus !

Soudain la tempête se lève. Un nuage passe devant la lune, l'air s'assombrit. Dans le noir on entend un bruit bizarre, comme si le sable grinçait sous d'innombrables pieds nus. Les vagues clapotent.

- Aidez-moi, aidez-moi, les copains! - clame une voix aiguë du haut d'un arbre. Ces grosses vaches m'ont tellement écrasé contre le tronc que depuis trois jours je ne peux même pas me remuer. Cika, mord-leur les fesses, qu'ils aillent ailleurs. S'ils continuent de s'affaler sur moi, ils me feront sortir les tripes.

Du sommet lointain une voix profonde et caverneuse répond. - Que le feu dévore ta bouche puante pleine de mensonges! - jure-t-elle. Comment seraient-ils appuyés contre toi, puisque ça fait dix jours et dix nuits qu'ils sont debout sans bouger sur ma tête. L'ai beau leur mordre les orteils, ils ne cèdent pas d'un pouce.

Soudain l'air s'emplit d'une épaisse puanteur sulfureuse. Un visage à forme humaine sort de la lune. Avec son cou démesurément allongé, il s'approche rapidement de la terre. Son nez poilu, long de plusieurs kilomètres, pend devant lui et se balance comme une cornemuse.

- Ouste, sa voix siffle - ouste, retournez sur la terre, sinon je vous lèche à vous en rendre jaunes. Foutez-moi le camp, malpropres, ventres poilus, vous n'avez rien à faire parmi mes cratères! Têtes de cochon, débauchés, race puante de sans-dieu, je vous crève les yeux, je vous écorche vivants, je vous arrache les tripes boueuses, ouste!

Des imprécations épouvantables éclatent soudain de toute part. - Dégagez, arrêtez-vous, foutez le camp, laissez-nous un peu de place! - de partout fusent des sifflements. Les monstres éoliens écument dans leur colère. L'un d'eux, suspendu au ventre d'un nuage, allonge ses pattes de devant et dans sa rage impuissante arrache sa propre tête et la jette sur les amoureux, puis s'écrase dans la mer. Les deux amoureux ne s'aperçoivent pas de la rafale qui arrive. L'oiseau à tête de cochon s'arrache une à une toutes les dents et, comme des balles de fusil, les crache dans un grand vrombissement vers la tête d'Anis. D'autres s'extirpent les membres qui tombent du ciel comme des gourdins, leur sang blanc inonde les nuages. L'un après l'autre ils tombent, le paysage se calme. Celui qui était couché sur le sommet est le dernier à mourir: avec sa verge arrachée, il a balayé la terre, puis il se tourne sur le côté et il se ratatine. Il ne reste que l'homme de la lune au gros nez, pendu toujours dans les nuages. Pensif, il regarde les deux amoureux qui cheminent lentement à travers le paysage dépeuplé.

- Eh bien, attendez - grogne-t-il avec un sourire torve. Il se penche plus bas vers la terre, écarte son nez d'une main et dépose un baiser sur la nuque de Mousse. Elle gémit doucement:

- Aïe - dit-elle.

Anis se secoue. Il ouvre un instant les yeux et, visant vers les nuages, bondit dans un éclair et frappe le visage du bonhomme au gros nez. Un tonnerre fait trembler l'air. Le bonhomme, surpris, se retire dans la lune en criant à tue-tête. Son visage enfle et jaunit. Anis, interdit, regarde sa main qui luit comme la lune.

- Il t'a embrassée? - demande-t-il.

- Il m'a embrassée, le mal élevé - dit Mousse. Sur la nuque! Comme c'était bon. Embrasse-moi, toi aussi.

Anis pâlit. Les mains jointes, il se jette à genoux devant la fille.

- Mon amour, mon unique, ne m'abandonne pas !

La fille s'éloigne, la tête haute, d'un pas dansant. Anis est à genoux dans la poussière, il saigne des yeux, de la bouche, des oreilles. Il s'élançait à la poursuite de la fille. - Regarde-moi, ne détourne pas les yeux ! -

supplie-t-il. La fille le scrute du regard. Anis arrête immédiatement de saigner.

- Ne détourne jamais les yeux de moi! - supplie-t-il, les deux mains jointes - sinon je me vide de mon sang. Nous sommes seuls sur la terre. Si tu te coupes de moi, je me vide de mon sang. Jusqu'à ce jour je n'ai pas vécu. J'ai flotté au gré des vents comme l'ombre prémonitoire des pas-encore-nés, mêlée encore à l'ombre des mères. C'est toi qui m'as fait venir au monde. Si tu m'abandonnes ...

Il se met à pleurer à haute voix. La fille se penche sur lui et l'embrasse légèrement sur la bouche. Elle rit. L'homme rit aussi.

- C'est vrai que nous avons passé la nuit dans ce coquillage? - demande-t-il, incrédule, en sortant l'escargot de sa poche.

- Pourquoi pas? - répond Mousse. Puisque nous sommes si minuscules!

Avec ses doigts elle montre combien ils sont minuscules.

- Ne m'abandonne jamais! - dit Anis parcouru de secousses. Jusqu'à ce jour j'ai vécu sous les vapeurs du mensonge, errant sans but comme l'oiseau aveugle. À la place des visages des hommes j'ai vu des chiffres, et dans les rayons des étoiles pendaient des formules mathématiques. Je les croyais plus vraies que les rayons. Ta dent cassée est plus parfaite que...

- Je n'ai pas de dent cassée - dit la fille, indignée.

- Mais mon amour, en haut, à droite ...

- En haut à droite mes dents n'ont rien. Pourquoi mens-tu? - crie Mousse, et elle éclate en larmes.

Anis se jette par terre et embrasse ses pieds. - Déjà tu ne m'aimes plus! - dit la fille en pleurant. Puis elle se redresse:

- Il se peut qu'il me manque une dent! - dit-elle. Mais si cette dent te manque, Anis, alors tu n'es pas parfaitement heureux. Tu vas me quitter. Donc, il vaut mieux que je te quitte la première.

- Assassin! - dit Anis.

- Pas encore. Je veux encore rester avec toi. Ne pleure pas! J'ai faim. Embrasse-moi!

Ils repartent vers la ville, et ils pleurent et ils rient.

*

Le soleil brille déjà haut dans le ciel quand ils atteignent les premières maisons clairsemées de la banlieue. Les vitres claires des fenêtres reflètent avec éclat les rayons du soleil. Ils foulent une couche épaisse de poussière, d'oranges pourries et de tessons de bouteilles. Devant les portes des enfants jouent, leur peau brille de transpiration. La bouche ouverte, ils regardent les vagabonds. - Hou, hou - crient-ils, le souffle coupé par l'étonnement. Ils se jettent en grappes épaisses à leur poursuite.

Anis et Mousse entrent dans une maison dont les murs sont peinturlurés de bouteilles et de pommes. Dans la cour, sous les arbres fruitiers en fleurs, des tables et des chaises, au milieu du jardin un puits rond bordé de pierres.

L'une d'elles s'est détachée de la bordure, une épaisse mousse humide la recouvre de toutes parts. Anis n'ose pas s'installer à une table, ils vont vers le puits et s'assoient sur la pierre moussue. Assis autour des tables, une foule de gens boivent du vin, mangent des fruits, discutent avec des fortes voix. Anis s'étonne que personne ne remarque la nudité de Mousse. Il lève la main d'un geste protecteur, mais à quoi bon? " sa main retombe. Ils restent assis, immobiles, les yeux dans les yeux.

- Et ces deux-là, de quel arbre sont-ils tombés? - se demandent les hommes attablés dans la cour. Avec des regards en biais ils soupèsent les deux amoureux. Ils les sentent étrangers, encore plus étrangers de s'asseoir à part. L'un assourdit involontairement la voix. - Leurs godasses sont couvertes de poussière, ils sont venus par la route - dit-il. - Je les ai vus ce matin dans la forêt - dit l'autre - ils ont fait la course aux escargots. - Et vous avez vu - dit un troisième - quand ils sont entrés, le jeune homme a porté la main devant le visage de la demoiselle? - Sacrée belle femme! - dit un tailleur à la voix aiguë, qui garde seize cages d'oiseaux dans sa chambre ... - C'est de toi qu'il la protège - disent ses compagnons de table, et ils éclatent de rire. On raconte que le tailleur est encore puceau. - Une belle femme, une sacrée blonde - répète celui-ci avec admiration. - Espèce de matou aveugle - dit l'autre - , elle est noire comme la suie. Mais sa poitrine est si ronde, on n'en voit plus des comme ça de nos jours. - Pourtant elle est toute élancée, comme une adolescente - dit un troisième. - Où avez-vous mis les yeux, elle est rouquine comme feu ma femme.

Dans un coin de la cour un homme pâle, en noir, quitte la table et immobile, le corps penché en avant, regarde Mousse.

- Blonde, blonde dorée! - répète le tailleur, rouge comme une écrevisse, et il frappe sur la table. Ses compagnons rient. Les verres tintent. On entend la course rapide d'une voiture dans la rue, quelques instants plus tard la poussière qu'elle a levée passe par-dessus le mur bas et, comme un nuage sous le soleil, traverse la cour. - A votre santé, eh! - dit un adolescent moustachu, et il lève son verre aux amoureux. Mais ceux-ci ne le voient pas, ils se regardent, immobiles, les yeux dans les yeux. Un homme plus âgé essaie de calmer le gamin excité qui d'un air offensé cogne sur la table. - Puisque je voulais seulement trinquer avec eux, pour que cette garce se tourne par ici - explique-t-il avec de grands gestes - pour vous montrer qu'elle a les cheveux noirs. - Eh, toi, l'équarrisseur, le mégissier à la gueule ratatinée, j'ai dit à ta santé! - crie-t-il excité, avec une voix rauque. Anis ne bouge pas. Le gamin se lève brusquement.

- Reste tranquille! - dit le vieux, le retenant par la manche. Tu ne vois pas qu'ils sont amoureux jusqu'aux oreilles? Si la chienne est en chaleur, tu peux lui lancer cent lièvres sous le nez, elle ne les regardera même pas.

- Je n'aime pas les amoureux - dit un homme d'âge mûr qui jusque-là a regardé Mousse en silence, les yeux voilés de sang. Ils remplissent le monde entier d'eux-mêmes. Partout on tombe sur eux. Ils sont sourds et aveugles, et ils marchent sur vos œils-de-perdrix. Ils ne connaissent ni homme ni dieu. Qu'ils se cachent sous terre!

- Ils sont baveux - dit le tailleur, ils sont dégoûtants. Un canari amoureux sifflote, il réjouit le cœur de l'homme. Il monte sur sa femelle, et piou-piou, c'est fini. Mais les hommes, ils se sucent le sang.

- Tais-toi! - murmure l'homme pâle qui, appuyé contre le mur, au coin de la cour, n'a pas quitté Mousse des yeux. Il avance, les jambes tremblantes, s'arrête de nouveau.

- Des étrangers... que veulent-ils dans ce pays? - dit le vieux. Cette femme, je crois que je l'ai déjà rencontrée ! Mais ses cheveux n'étaient pas encore si blancs...

- Mais c'est encore une jeune fille... toute jeune - disent les autres. Et tous à regarder avec animosité, avec colère, les amoureux qui restent assis, immobiles, sur la bordure du puits. - Les vagabonds comme ceux-là sont tous des brigands - dit le tailleur - ils n'ont pas de vrai métier, ils volent des poules et du linge ou ils espionnent les gens. Il faudrait les battre à mort.

- Putain de rouquine - murmure le vieux. Ils se taisent comme des carpes, la bouche froide, puis ils vous mordent à la gorge. Des fauves muets.

- Moi, je vais les faire parler - dit le galopin, menaçant. Il se lève et d'un pas traînant s'approche du puits. - Venez... venez à notre table! - dit-il à Anis, mais n'ose pas le regarder dans les yeux...

- Nous ne pouvons pas - répond Anis -, Mousse est toute nue. - Qui est nue? - questionne le gamin. - Pourquoi voulez-vous qu'on vienne? - demande Anis. - Pour montrer ce que vous savez faire. - Ce que nous savons faire? - N'êtes-vous pas des forains? des jongleurs?

- Mais si - dit Mousse, et elle se lève d'un bond. Ils vont s'asseoir à la table des autres. L'homme en noir, pâle, s'approche. Mousse sort de la manche de sa chemise une aiguille, la présente. - Une épreuve d'amour-dit-elle. Un vrai amoureux, je peux le soulever en l'air sur la pointe de cette aiguille, et il n'aura aucun mal, comme s'il était dans les bras de son amoureuse. Elle regarde les hommes, puis elle jette un coup d'œil rapide à l'homme en noir en face d'elle. Celui-ci frissonne.

Les hommes s'agitent, rient. Entre les branches du pommier un perroquet crie d'une voix assourdissante puis s'envole avec de lourds battements d'ailes. L'air d'après-midi est lumineux, pur et transparent.

- Essayez avec votre propre amant! - crie le tailleur à la voix aiguë. S'il ose le faire, j'irai moi aussi.

Mousse, d'une seule main, lève haut dans l'air Anis allongé sur la pointe de l'aiguille. Anis croit qu'il vole. Au-dessus de lui les nuages moutonnent, immobiles, dans le ciel bleu. Il ferme les yeux, entend du loin vers le bas des cris excités, des cris sauvages. Le vent tiède des ailes d'oiseaux caresse son visage. - Je t'aime... mon unique! - dit-il dans un murmure, les yeux fermés, et des larmes inquiètes échappent d'entre ses cils.

Les hommes se taisent. L'un d'eux attrape le petit tailleur sous le bras et le traîne devant la fille. Tout le monde rit. - C'est ton tour - disent-ils avec une joie méchante, ils le bousculent, le poussent en avant, l'encouragent par

des petites tapes sur l'épaule. Ils se tiennent les côtes, s'écroulent de rire quand le petit homme jure d'une voix aiguë, puis détale à toute vitesse en se tenant la derrière. Ils lui jettent des cailloux. Mousse s'appuie à la table et pleure sans voix.

- Eh bien, et ces fameux amants. ?,. pas d'autres amateurs? - demande le vieillard, moqueur. Mousse dresse l'oreille. Son regard fouille le visage des gens, s'arrête sur l'homme pâle en noir. Elle sourit et lui fait un clin d'œil. Le silence s'installe dans la cour. Personne ne se propose.

- Et toi? - dit Mousse à haute voix. Dans un éclat de rire elle montre du doigt l'homme pâle caché derrière les autres. Celui-ci ne bouge pas. - Tu t'appelles comment? - demande Mousse. - Béliazar. - Tu es lâche? - demande Mousse. - Je ne suis pas lâche. - Alors tu ne m'aimes pas.

Béliazar pâlit. - Tu pâlis? - demande la fille à haute voix, et elle rit, les mains plantées sur les hanches. Je te fais peur? - Tais-toi! - dit Béliazar à voix basse. - De quoi as-tu peur? - interroge Mousse. Elle fait un pas en avant, et son rire sonne long et fort. - J'ai peur de moi-même - répond Béliazar. - Ce n'est pas vrai, tu as peur de l'amour - dit Mousse avec un rire méprisant. Elle crache. - Chien lâche!

Béliazar se tait.

- Pourquoi te tais-tu? - demande Mousse en s'approchant. Tu as peur de mon amant? Regarde-le: il reste assis sur sa chaise, doux comme une vieille poule sourde. Anis, viens ici! - crie-t-elle.

Anis bondit à côté d'elle, il tremble de tous ses membres. Mousse le regarde en riant. - Pourquoi ne me prends-tu pas à lui? - demande-t-elle à Béliazar. N'aie pas peur, il te laisserait faire. Il obéit comme un chien. Pas vrai, Anis?

Béliazar avance lentement d'un pas, avec sa lourde paume il gifle la fille.

Anis veut tuer Béliazar. La fille l'en empêche. Elle pose la main sanglante d'Anis entre ses seins, l'embrasse sur la bouche. Les gens font circuler une soucoupe pour ramasser de l'argent pour les deux amoureux qui se prennent par la taille et lentement, la tête basse, sortent de la cour.

- Fuyons! - dit Mousse. J'ai peur. - Peur de quoi? - demande Anis, la voix tremblante. La fille ne répond pas. Elle répète seulement: - Fuyons!

D'un pas rapide ils se dirigent vers le centre de la ville. Quelque chose claque près d'eux sur le mur. Le deuxième caillou touche l'épaule d'Anis. Derrière lui il voit une foule noire. Les cailloux tombent comme la grêle. La foule les poursuit avec un bruit sourd. Anis croit entendre des imprécations sauvages. - Garce à poiL .. à poil, à poil, à **poil** - croit-il distinguer parmi les cris. - Enfin ils s'en sont aperçus - dit-il à Mousse, l'attrape par la main et ils prennent la fuite en courant. La poussière se soulève en petits nuages sous leurs semelles. Des cris aigus et des jurons graves retentissent derrière eux et les cailloux pleuvent. On entend le bruit étouffé des pas des poursuivants. Les deux amoureux tournent dans une ruelle, longent un chariot chargé de fruits rouges et atteignent la rivière. Elle est si large que

l'autre rive disparaît dans les brumes crépusculaires. Mousse emprunte le pont immense. Anis court derrière elle pour la protéger des cailloux avec son corps. Les poursuivants débouchent de la ruëlle. Anis se retourne. Il voit avec horreur que, pendant qu'il avance en courant, derrière lui le pont se rétrécit, devient fin comme la lame d'une épée, la foule qui les poursuit est coupée dans son élan, on entend leurs cris coléreux. - Je rêve? - s'étonne Anis. Il lance encore un regard vers l'arrière, sous lui les eaux de l'immense fleuve dévalent, jaune sale. Il est pris de vertige, regarde de nouveau derrière lui et, les muscles tendus par l'effort, reprend sa course derrière Mousse.

- Mon amour - dit Mousse, - qu'est-ce qui t'a effrayé? - Ils nous auraient battus à mort - répond Anis. La fille rit. - Ces enfants? - demande-t-elle. Regarde comme ils sont gais, ils jettent leurs casquettes en l'air pour nous faire courir! Anis se retourne. Il lui semble qu'il voit sur l'autre rive des petits enfants tout en sueur. Sur la rivière devenue étroite se balancent des barques longues, chargées de bananes. Le pont a disparu. Anis se jette par terre devant la fille, lui baise les pieds, bégaie. - Pourquoi ne m'as-tu pas défendu de Béliazar? - demande Mousse. - Tu ne m'as pas laissé... - Pourquoi ne l'as-tu pas tué - demande-t-elle à nouveau. Anis se tait. - Partons! - dit la fille, impatiente, et elle jette un dernier regard sur l'autre rive où on a frappé son corps.

Ils errent au centre de la ville, parmi de hautes maisons. Les murs réfléchissent le soleil, des ombres lourdes, feuillages arrachés à la nuit, paraissent sur les pavés. Les roues des chariots cahotent sur le sol durci, les hommes, pieds nus, grelottent. Dans les ruelles, un courant d'air dur fait trembler les rideaux de perle des devantures. Anis se retourne sans cesse.

- Qu'as-tu à regarder toujours derrière nous? - demande Mousse. Anis ne répond pas. Ils traversent une rue dépeuplée, sous leurs pas le pavé sonne creux, les murs renvoient l'écho. La rue suivante est noire de foule, ils avancent à peine. - Qu'as-tu à regarder derrière nous? - demande Mousse. Anis pâlit.

Un enfant jette une orange sous leurs pieds. Anis trébuche sur l'ombre du fruit qui roule.

- Quel était son nom? - demande-t-il à la fille.

- Béliazar.

La nuit tombée, ils se couchent dans une chambre. Au plafond bas de la chambre pendent des petits poissons séchés, enfilés en guirlande. Ils s'endorment enlacés.

Il fait encore noir quand Anis se réveille. Étonné, il scrute la semi-obscurité. Les contours sombres de la chambre lui paraissent étrangers, et pourtant, comme s'il avait déjà dormi dans ce lit, face à cette fenêtre. — La porte est à gauche - pense-t-il, il tourne la tête à gauche et aperçoit, sur le mur le plus clair, le contour de la porte. Je rêve? - se demande-t-il. Il se rappelle la rive de la mer où il a dormi la nuit précédente. Ou il y a un an? - se demande-t-il. Qu'est-ce qu'il m'arrive, pourquoi dormais-je au bord de la mer? - Il se passe la langue sur les lèvres encore saignantes de baisers. - Dans quel coquillage percé de la mémoire dormais-je cette nuit-là? Il

s'interroge à haute voix mais ne s'entend pas parler. - J'ai couru dans des ruelles sordides qui montaient et descendaient, et où les murs laissaient passer la lumière de la réalité. Je rêve maintenant, ou rêvais-je alors? J'ai traversé sans un cahot l'espace qui sans hésiter m'ouvrait tous ses plans étendus. Même les murs en verre du temps se sont évaporés. Toute résistance a cessé, comme si j'avais pris le rythme que seuls les dieux immortels connaissent. Est-ce moi qui obéissais aux forces des courants ou sont-ce elles qui se mettaient à mon service quand la lune à la face cachée s'est levée ? .. ou étais-je seulement un atome de ce courant, comme la perle qui flotte sans connaissance dans l'écume des eaux ?

Le regard interrogateur, Anis fixe le plafond d'où pendent, noires dans le clair-obscur de l'aube, les couronnes jamais vues du paradis. La porte s'ouvre. La porte se referme. Il est seul dans la chambre. Le courant d'air remue les rideaux. - Je suis tout seul dans cette pièce? - s'étonne-t-il.

- Qui était là à côté de moi? - s'écrie-t-il. Il y avait quelqu'un. Quelqu'un qui m'a appris à sauter sans secousses par dessus les obstacles sanguinolents de la vie, qui m'a appris à me ployer comme l'ombre et la lumière. Qui était là avec moi?

- Mousse... mon amour! - il s'évanouit, les yeux clos. Le lit tanguait sous lui, le parquet craque. - Mousse... mon amour, tu étais si parfaite que je ne te crois pas. J'étais si parfait en toi que je ne me crois pas moi-même. Tu dois mourir. Je dois croire, pour vivre, que tu n'as jamais vécu. Je le croirai même si j'en meurs !

Il fouille sa poche où tantôt le coquillage a tinté parmi les pièces jaunes. Ce coquillage rose ne peut pas se cacher dans sa poche. Quelque chose lui perce la main. Son cœur s'arrête. Dans un soudain délire il hurle et arrache sa main de la poche. Sa main est vide.

Dehors, dans la rue éclairée par la lune, des pas retentissent. Une ombre se penche par la fenêtre, se balance sur le plafond puis s'enfonce dans les murs noirs. Les murs se dressent au-dessus de lui comme s'ils voulaient l'ensevelir.

- Tu es là, Mousse? - demande-t-il à haute voix, mais il ne s'entend pas.

De la pièce voisine on perçoit une sourde cacophonie. Anis reconnaît le chuchotement de sa mère à l'aube quand elle se parle à elle-même au lit, récitant dans une plainte les grands soucis du lendemain. Déjà le coq blanc des voisins entame son chant matinal. Mais cette chambre est étrangère, avec son plafond bas qui touche son front. .. Et le chuchotement de sa mère est entrecoupé des bruits plus sauvages du réveil d'une ville étrangère.

- Où suis-je? - demande Anis. Où es-tu, Mousse? .. tu es là ? Sa main tendue cherche à tâtons la couche de la fille. - Si tu es là, je meurs pour toi. J'ai peur de la mort. Si tu n'es pas là, je meurs à cause de toi ...

Anis hurle. Sa main touche un corps chaud. - Ce n'est pas vrai, tu ne peux pas être là - crie-t-il, et pâlit, dans une angoisse mortelle. - Ce n'est pas vrai - répète-t-il, et sa main se crispe sur le poignet de la fille. - Ce n'est pas vrai - il murmure et se jette sur le corps découvert, mordille avec

les dents les lèvres humides. - Ce n'est pas vrai - dit-il, et il sent que sous son corps le corps, sous ses lèvres les lèvres, se vident de leur substance, disparaissent sans laisser trace. Il est couché sur le ventre, seul sous les draps brûlants.

- Anis... Anis! - parvient de loin la voix de la fille. Il saute du lit, court à la fenêtre. Il est tout à fait réveillé. Dehors le jour se lève, la lumière de l'aube, comme une grise armée d'araignées inquiètes, descend sur les murs tanguants de la chambre. Le courant d'air remue les rideaux. En bas, dans la rue, un vieux à la casquette rouge sort ses chèvres, fait claquer son long fouet.

- Anis... Anis... - il entend à nouveau la voix de la fille. Il lance un grand cri et, s'arc-boutant, se penche par la fenêtre. Le vent froid de l'aube se prend à ses cheveux flottants. Loin en bas, parmi les maisons, il aperçoit la forme blanche de Mousse. La fille est immobile, son visage levé vers le soleil. Elle crie mais sa voix s'éloigne de plus en plus. - Pourquoi ne viens-tu pas avec moi? - crie-t-elle, la voix rauque, mais Anis n'ose pas l'entendre, détourne le visage. Il quitte la fenêtre, retourne à son lit, avec soin arrange la couverture, lisse les rides aux ombres jaunes des oreillers. Il s'assoit sur la chaise en rotin et s'endort.

*

Mousse ne revient pas. Anis passe sept jours dans la chambre étrangère, pleure sans fin, se frappe le visage des deux poings, ne mange que du poisson sec. Le soir du septième jour il sort dans la rue en pleurant, mais les promeneurs n'entendent pas ses sanglots. - Pourquoi marchez-vous la bouche ouverte? - demandent-ils. Anis s'enfuit de la ville.

Il erre dans la forêt, se tapit sous les toiles d'araignées noires parmi les buissons, se lèche les blessures qui couvrent entièrement son corps. Il maigrit, ses cheveux s'éclaircissent. Jour et nuit il pleure.

Un soir il est à genoux près des racines d'un palmier, son front appuyé contre le tronc de l'arbre. Fatigué, il embrasse le tronc écaillé. - Dis, Mousse, dois-je déjà mourir? - demande-t-il à haute voix. Il passe ses lèvres sèches le long du tronc, l'embrasse éperdument. De ses yeux des larmes coulent en flots épais. - Je ne veux pas mourir, mais je ne veux pas vivre non plus - dit-il. Je dois mourir, n'est-ce pas? Je dois mourir puisque je n'ai pas pu croire que tu vivais. Parce que je ne veux plus vivre comme avant: avec le mors de la certitude entre les dents, titubant fougueux comme un cheval aveugle qui se traîne, affamé, parmi des parcelles de seigle offertes. Non, je n'ai plus rien à faire de cet orgueil, de cette détermination, je ne veux plus du courage de la stupidité, de l'aveuglement, de la surdité, qui me protégeaient des vagues brûlantes de dieu. Je n'en veux plus. Si sans toi je dois rester sourd et aveugle, plutôt mourir.

Il détache sa ceinture tissée en corde d'écorce et va pour se pendre. Dans le silence, les rayons du soleil sont chauds. Le vent bruisse dans les feuilles du palmier, de loin on entend le clapotis monotone de la mer. Un canari vole dans la cime de l'arbre. Il chante, volette avec ses ailes légères

dans le feuillage, descend sur la branche la plus basse. La branche se balance.

Anis croit reconnaître le canari. D'une main tremblante, impatiente, il caresse le tronc de l'arbre. Le canari grandit. Son ombre noire s'allonge rapidement et touche le visage d'Anis. La branche craque sous le lourd oiseau. Il est déjà grand comme un cygne, ses plumes jaunes se hérissent, il siffle d'une voix profonde. Anis s'écrie, la confiance et l'espoir se faufilent dans son cœur. Ce canari est du pays où habite Mousse. Il jette la corde et, aveugle, le visage illuminé, part à la recherche de Mousse.

Anis longe la grande route qui s'étire sans fin entre les montagnes et les mers. Le soleil se lève tantôt à gauche tantôt à droite. L'air est parfois brillant et tremblant comme le soupir vierge de dieu, parfois noir comme un sac en cuir. La tempête laisse traîner sa main pesante dans la poussière de la terre, ses cheveux perdus zèbrent de jaune les sombres nuages.

Les traces sanglantes des pas d'Anis se dévident de son corps en deux rubans frisés jusqu'à l'infini. Maigre, le buste droit, les cheveux flottant au vent, il avance. Parfois, au bord d'un lac silencieux ou à la lisière d'une clairière, dans la forêt qui se recourbe, il perçoit le parfum volage du corps de Mousse. Mais il n'a plus besoin de signes. Il traverse sans obstacle les espaces incandescents de sa conscience, empilés les uns sur les autres comme les pavés d'une pyramide, et qui bourdonnent doucement dans le vent. Devant le voyageur même les ailes sévères des années survolent avec des battements de plus en plus transparents et aériens la route qui grimpe abruptement.

- Avez-vous rencontré Mousse? - demande-t-il à tout bout de champ. Les gens n'entendent pas sa question, il n'entend pas leurs réponses. Ils lui offrent du pain, du lait, des fruits, et Anis bavarde avec eux dans la lumière du crépuscule. S'il repart le soir, les gens l'accompagnent pendant des heures, en longues files comme des moutons au clair de lune.

Il entre dans un village. Les gens, assis au pas de leur porte, boivent du lait de coco, le bras replié ils tiennent les fruits brunâtres au-dessus de la bouche. Plusieurs sont couchés à plat ventre sur des tapis de paille, ils dorment en ronflant. À l'arrivée d'Anis, tout le monde se réveille, les enfants cavalent en chantonnant dans la rue inondée par la lune. Avec un murmure sourd ils s'agglutinent tous devant la maison la plus basse de la rue où Anis a appuyé son bâton de pèlerin. Il s'assoit sur le seuil.

- Vous n'avez pas vu Mousse? - demande-t-il aux gens.
- Quelles bonnes nouvelles nous apportes-tu? - l'interrogent ceux-ci.

Ils s'accroupissent en demi-cercle autour de lui. Au milieu du cercle ils allument un feu, rôtissent un agneau et grillent des poissons en l'honneur de l'étranger. Les jeunes femmes s'approchent de lui, subrepticement touchent ses vêtements et ses mains chaudes.

- Tu viens de loin - dit l'une.
- Tu aimes les femmes - dit l'autre.
- Donne-moi un souvenir! - quémande la troisième.
- Taisez-vous, les femmes! - disent les hommes. L'étranger a faim,

il est fatigué. Il voudrait se taire et se reposer. Quand il parlera de lui-même, on ouvrira les oreilles et on écoutera ce qu'il aura à dire. Retournez la viande dans l'huile!

- Regarde comme mes jambes sont belles ! - dit l'une des femmes à Anis.

- Moi, mes cheveux sont plus soyeux - chuchote l'autre.

- Donne-moi un souvenir! - quémande la troisième.

Anis tire de sa poche le coquillage rose conique qu'il croyait avoir perdu à la ville, et l'offre à l'une des femmes.. Les autres éclatent en sanglots et gesticulent, attristées, avec leurs mains vides. Anis, honteux, cherche dans ses poches, se pique un doigt, sort un autre coquillage, le donne à une autre femme. Étonné, il fouille ses poches, y trouve de plus en plus de coquillages, de plus en plus grands et brillants. Ils rayonnent comme la comète de la lune printanière. Les femmes débordent de reconnaissance, se frottent à ses épaules. Avant l'aube la dernière reçoit son cadeau, et Anis disparaît du village. Il tombe à genoux au bord d'un lac de montagne aux reflets argentés, des larmes de gratitude coulent sur son visage, il pleure de bonheur et de l'orgueil du vainqueur. - Mousse... Mousse !- sanglote-t-il, se tordant les mains - Je ne suis pas encore digne de toi? Le soleil levant parsème d'éclats rouges le miroir du lac. Au fond de la vallée on entend les cris des hommes et des femmes qui, partis à sa recherche, s'arrêtent au lever du soleil pour scruter l'horizon. Dans l'air, des oiseaux aux longues pattes les survolent, ils guettent, le bec grand ouvert, les déchets.

Infatigable, Anis longe la route. Son corps amaigri est consumé d'une passion de plus en plus inextinguible. Son souffle brûlant frappe de loin les passants qu'il croise. Les femmes s'allument sous la chaleur de son regard sans objet, elles aimeraient faire des enfants, les hommes deviennent ivres, ils manquent d'air et, audacieux, étirent leurs muscles durcis.

Il y en a qui s'arrachent les vêtements, les donnent aux pauvres et s'en vont parcourir le monde. Il y en a qui rentrent chez leurs femmes et leur font cadeau d'un enfant. D'autres chantent et dansent, leurs camarades les écoutent avec enchantement. Anis sait que, s'il arrive parmi les gens, les visages s'illuminent comme les miroirs aux eaux sombres dans la profondeur des maisons quand la lune démesurée se balance devant la fenêtre. - Moi, le plus malheureux de tous les hommes, voilà que j'apporte le bonheur - pense-t-il, surpris. Mais suis-je vraiment si malheureux ? - se demande-t-il. Je sais que je ne rattraperai jamais celle que je cherche. Mais j'ai rattrapé ma propre vie. Ma chair et mon sang sont plus doux que le raisin d'automne. Les gens se calment et mûrissent quand je les approche. Et dans mon cœur le désir et la passion deviennent insatiables. Sais-je seulement ce que je désire... ce qu'il m'arrive?

Des cris violents s'élèvent de la vallée jusqu'à la couche d'Anis. Du haut du sommet, il observe avec agacement le croassement sauvage qui monte. Le village lové au pied de la montagne baigne dans le clair de lune. La tête d'Anis le surplombe comme un nuage.

Une femme accoudée à la fenêtre de sa chambre se dispute en jurant

avec son mari qu'elle ne veut pas laisser entrer. - Qui est-ce? - demande-t-elle. - Ton mari! - crie l'homme. - Ce n'est pas la voix de mon mari, c'est le grognement d'un cochon - crie la femme, retourne à la porcherie! - Regarde mon visage - crie le mari. - Comment pourrais-je le voir, tu l'as couvert d'ombre et seul ton énorme nez rouge dépasse, il pue des vapeurs aigres de vin. - Allume la lumière! - crie le mari. - Je ne peux pas, tu as emporté la lampe - crie la femme. - Ce n'est pas vrai, je ne l'ai pas prise - crie le mari. - Tu l'as laissée chez ta maîtresse, gibier de potence - crie la femme, et elle pense à son propre amant qu'elle a caché sous ses jupes. - Fous le camp, ouste, disparais dans l'arbre, gueule de corbeau!

Dans le voisinage les fenêtres s'ouvrent une à une, les gens se penchent dans la rue en maugréant. - Silence, taisez-vous, laissez-nous dormir! - crient-ils en colère. Les enfants se réveillent dans leurs chambres et se mettent à brailler. - Pourquoi as-tu ouvert la fenêtre... tu as réveillé l'enfant! - crie la voisine à son mari penché à la fenêtre. - Écrase-le contre le mur! - réplique celui-ci, enragé. - Oh ma mère, ma mère, mon mari veut écrabouiller l'enfant! - pleurniche la jeune femme. La fenêtre de la maison d'en face s'ouvre, une vieille sort la tête. - Je te crève les yeux, chien enragé! - siffle-t-elle, menaçant des poings son gendre. - Mêlé-toi de ce qui te regarde, sorcière! - hurle le beau-père que la dispute a sorti de ses plus beaux rêves. - Tiens, même le vieux matou se met à chanter - se moque en riant un jeune homme, appuyé à la fenêtre d'une maison voisine. - Fais gaffe à ce que le vieux matou ne te bouffe pas, avec tes oreilles de rat! - crie, trois maisons plus loin, la sœur du beau-père. - Arrête de couiner! - dit le mari, je veux dormir! - et il lui jette une assiette à la tête. L'assiette passe par la fenêtre et fracasse les vitres de la maison d'en face. Un gros bonhomme apparaît parmi les éclats de verre, la tête en sang, et lance des hurlements enragés. Les chèvres, effrayées, s'échappent de la bergerie en bêlant et font un remue-ménage tout le long de la rue éclairée par la lune. Le bouc renverse par derrière le mari infidèle qui, de la fenêtre vide, contemplait la lune de ses yeux stupides. À l'autre bout de la rue le veilleur de nuit se roule par terre, en pleine bagarre avec quelqu'un qu'il prend pour un voleur parce que, pris de peur à cause de tout ce boucan, il est tombé de la fenêtre de sa maîtresse. - Sorcières! - crie à pleins poumons du haut du clocher le sonneur de cloches au gros nez.

Du haut de sa montagne, Anis tend la main droite, attrape la femme infidèle et chamailleuse par les cheveux, l'arrache de la maison et la soulève dans le ciel éclairé par la lune. Elle pend en l'air, gigotant haut au-dessus du clocher. Le sang se fige dans les veines des villageois, ils se précipitent dans la rue. Bouche bée, ils montrent du doigt le phénomène bizarre qui se détache, noir, sur le ciel pâle. L'amant de la femme qui se cramponnait tant qu'il pouvait aux jupes amidonnées, à bout de forces, lâche prise, tombe, hurlant et gesticulant, et finit par s'étaler par terre. Il se relève avec des gémissements et retourne chez lui en boitillant, se tenant les reins. Les gens rigolent, se réconcilient, rentrent chez eux et s'endorment. Le village se calme. La femme reste toute la nuit suspendue en l'air.

Jusqu'aux pays lointains, tout le monde connaît Anis. Les pauvres le saluent de loin, ils rient de bonheur s'il accepte ce qu'ils lui offrent à manger, à boire. S'il s'arrête chez eux la nuit, ils lui tissent des nattes en feuilles de palmier. Les filles veillent sur ses rêves, elles chassent de son visage les mouches avec leurs éventails. S'il dort profondément, elles lui volent des baisers sur la bouche. Anis, les pieds ensanglantés, est le roi des pauvres.

Il erre dans les montagnes. S'il rencontre des gens, il leur demande: - L'avez-vous vue? - Qui? - Mais Anis ne répond pas, il ne sait plus qui il cherche. Il cherche quelqu'un, mais qui? Il cherche quelque chose, mais où chercher sans savoir quoi? Infatigable, il fonce à travers mers et forêts, sans savoir ce qui le pousse. Dans son cœur, la sèche passion est chauffée au rouge.

Une nuit, il dort avec une jeune fille, près d'un marécage d'où des oiseaux au bec rouge s'envolent en croassant vers les étoiles. - Tu ressembles à Mousse! - lui dit-il. - Qui est-elle? - dit la fille, et elle pâlit. Anis réfléchit. - Ma mère - répond-il. Elle m'a porté dans ce monde qui m'était inconnu. Certains disent qu'elle n'ajamais vécu. Peut-être, je ne me rappelle plus. Pendant longtemps j'étais lové, les genoux serrés et les bras rigides, dans les entrailles étroites de l'obscurité. Maintenant, c'est la lumière du jour.

Anis continue à parcourir les routes. La jeune fille s'accroche à ses vêtements et le suit, mais au bout de quelques heures sa force l'abandonne, elle s'assoit au bord de la route, lui fait un signe d'adieu et s'étale sur le dos. Anis, le cœur palpitant en accéléré, traverse au pas de course les paysages encore inconnus des années; le soleil se lève, tombe, se lève... à l'horizon qui s'étend, la lune tourne par-dessus sa tête à la vitesse du vent. Souvent il se sépare de sa vie qui passe au paisible rythme terrestre, souvent il doit s'arrêter pour rattraper son corps, pauvre corps qui se traîne dans la poussière de la route, dépassé sur les friches des minutes arides.

Un jour, il arrive sous un climat plus frais. Au bord de la route les gens sont assis, tremblants de froid, engoncés dans leurs loques. Il fait tout noir, le soleil ne s'est pas levé depuis des années, seules les étoiles lointaines clignotent. Les gens n'ont pas de quoi manger, les arbres fruitiers sont endormis dans la nuit. Ils restent assis au bord de la route, avec des mains suppliantes, murmurant une plainte sous les feuillages secs. Leurs maisons se sont écroulées, leurs enfants ne sont pas nés. A chaque pas Anis trébuche sur leurs longues jambes rigides.

Au détour d'un virage, il aperçoit un enfant qui pleure, étalé dans le fossé. - Pourquoi pleures-tu? - demande-t-il à l'enfant dont on ne voit pas le visage dans le noir. - Je n'ai personne avec qui jouer, répond l'enfant. Même mon chat m'a abandonné. - Où est-il? - demande Anis. - Il est monté sur le toit, dit l'enfant. Il a pleuré longtemps puis il s'est envolé dans la lune. Il ne voulait pas rester dans le noir.

Une colère sans bords éclate dans le cœur d'Anis. Il jure, il pleure, s'arrache les cheveux en maudissant les gens qui pleurnichent mollement dans l'obscurité immobile. - Remueurs de merde, chiens fous, misérables voleurs lâches! - crie-t-il avec une telle force que le sang se fige dans leurs veines - Qu'avez-vous à vous vautrer par terre comme cadavres dans la neige fondante? Qu'attendez-vous pour vous lever? Des milliards d'étoiles rouges se balancent dans le ciel sur leurs longues ailes souples, et pas un homme parmi vous qui en arracherait une seule pour qu'elle éclaire de ses pétales dorés vos lits et vos terres ! Que celui à qui reste encore une goutte de sang, un soupçon de pudeur, se lève et me suive, sinon je l'étouffe dans ses propres excréments !

- Je leur disais la même chose, moi aussi - s'écrie quelqu'un, assis jusque-là dans la cime d'un arbre mais qui, perdant l'équilibre dans son agitation, s'est retourné tombant dans une flaque avec un bruit de clapotis. Il s'est levé et, essuyant la boue de son visage, s'écrie. - Je leur disais la même chose. Je vois un nombre infini de petites bougies luisantes. Il faudrait s'envoler et en descendre une!

- Personne ne sait voler - répondit quelqu'un.

Une tempête s'est levée dans la nuit, les fenêtres cassées faisaient un tintamarre sans fin. La porte d'une maison abandonnée claqué avec un bruit sourd comme une condamnation à mort. La poussière et les ordures montent dans un nuage épais par-dessus les toits, des loques et des cendres tombent du haut. Seul le visage d'Anis émet une lumière pure dans les vapeurs de l'ouragan.

- Les étoiles ne sont pas loin - dit-il à voix haute. Celui qui veut, peut les toucher à mains nues. Un voile invisible nous sépare d'elles, le souffle de tout homme juste peut l'écarter. Derrière le voile, les étoiles grandissent en grappes épaisses, des petites et des grandes, des vertes, des blanches et des roses, certaines sont allongées comme le pain, d'autres se balancent avec une lueur veloutée sur leurs longues tiges souples comme autant d'yeux d'insectes. Certaines sont comme des boules et tournent dans leurs nids avec un doux bourdonnement. Les étoiles sont telles qu'on les imagine. Et gare à celui qui m'appelle aujourd'hui menteur!

- Tu mens! - dit un homme fort et riche qui, de la fenêtre de sa maison en pierre, regardait la foule sombre réunie autour d'Anis. - Les étoiles sont incommensurablement grandes, elles foncent plus vite que la tempête, et il faudrait des milliers d'années pour les rattraper. Pourquoi tournes-tu la tête des gens? Les étoiles sont incommensurablement grandes.

- Les tiennes, peut-être - dit Anis, le visage tordu par la colère. Les miennes sont comme elles doivent être pour devenir pain et eau dans nos corps. Chacun vit sous sa propre étoile. Dégage de mon chemin, tête de chien!

- Tu ne peux pas quitter mon monde à moi - dit l'homme riche, fermant les yeux de bonheur. Dans la foule beaucoup délaissent Anis. Eux aussi ils savent qu'on ne peut pas atteindre les étoiles. Seuls les plus pauvres restent autour d'Anis dans la tempête nocturne. Les arbres ploient en grinçant, de loin on entend gronder la rivière débordée qui menace. Dans les

eaux sales de la crue les maisons emportées s'entrechoquent avec des craquements secs, butant contre les aiguilles des horloges et les Tables en pierre imbrisable de Moïse.

- Voici l'heure - dit Anis à ceux qui restent avec lui. - Voici l'heure de la révolte. Avec nos mains que le sang et le pain ont quittées, dans cette obscurité plus épaisse que le sang, tandis que frappent les coups de cloche de la dernière heure, révoltons-nous contre la réalité qui pour nous est devenue plus incertaine et plus venimeuse que l'enfer des dieux. Qu'avons-nous à perdre, nous qui sommes les plus pauvres? Nous, dont même les cauchemars ont plus de vérité, dont même les errances de la folie ont plus de solidité que toute l'écorce épaisse de leur planète montée sur son axe de diamant. Nous ne voulons pas de cette réalité, nous ne voulons pas de cette certitude. Que cet œil au regard rigide, dont le miroir congèle le paysage de tous les malheurs, devienne aveugle. Derrière le paysage un autre paysage, derrière la réalité une autre réalité se tapissent, prêts à bondir comme derrière une cataracte. C'est à nous de frapper et de piquer et de gueuler pour que l'œil perce et que nous retrouvions nos maisons englouties. Réveillez-vous ! Cette vérité est un mensonge !

- Qu'a-t-il dit? - demande quelqu'un dans la foule grandissante, mettant la main contre l'oreille pour écouter le ciel.

- Partons !- disent les autres, impatients et excités, se frappant le mollet de leurs verges de saule.

- Pour aller où ?, demande un vieil homme. - Je préfère mourir. Il s'allonge devant sa maison et il meurt.

Tandis que ceux qui restent avec Anis défilent devant les maisons, derrière les fenêtres fermées on entend le tintamarre des assiettes et le tintement des verres. Sur les plats la viande grillée entassée jaunit et les fruits empilés rayonnent. Les verres sont rouges. Les cheminées se couronnent d'une épaisse fumée. Dans les chambres les doigts gras de l'homme riche éclairent comme des bougies, répandant une lumière luisante entre les murs.

La longue colonne sillonne la route. En peu de temps ils atteignent les couches inférieures des nuages, grimpent dessus et progressent en titubant dans l'épaisse vapeur blanche qui bouillonne sous leurs pas tâtonnants. Ils évitent avec précaution les fentes bleu clair d'où l'on aperçoit la terre. Sur leur trace l'eau suinte comme s'ils marchaient sur du sable mouillé, de temps en temps ils cognent la tête aux durs silex éparpillés parmi les nuages, alors un coup de tonnerre ébranle l'air.

Les nuages passent par toutes les couleurs. Ceux qui s'entassent, noirs, en queue du défilé, voient marcher devant eux, en couches successives, des formes vert pâle, jaune clair, corail. Parfois, s'ils se trouvent au bord extrême des vapeurs, loin en bas ils aperçoivent les paysages disciplinés de la terre qui s'éloignent, deviennent de plus en plus invraisemblables et s'enfoncent avec lenteur dans les eaux noires des rêves. Des masses de laine nacrée se faufilent avec un lent sifflement du côté des vagabonds. Sous leurs semelles les nuages sont de plus en plus fermes. La route devient plus sûre. - Comme ça doit être dangereux de marcher sur la terre! - disent-ils et

regardent avec répugnance la sphère luisante dans l'obscurité, où les cœurs humains s'engloutissent dans la boue noire.

Ils passent au-dessus de la cheminée de l'homme riche. Elle se dresse vers le ciel, vide. À son pied s'étale le corps de l'homme riche, immobile. - Il est mort - disent-ils, surpris. Dans les plats posés sur les tables dressées, à la place de la viande, des petits nuages de fumée moutonnent, les fruits brillants s'effritent en poussière grise. Même les maisons en pierre sont envahies par la poussière noire de la nuit.

La route serpente et grimpe, de plus en plus raide. On entend déjà le doux grésillement des étoiles qui tournent au-dessus de leurs têtes. Ils rencontrent un nuage à la lueur blanche, en son centre un immense visage observe dans un miroir renversé le vol des oiseaux terrestres. Du nuage suivant, vert, de gigantesques mains nues versent de l'eau dans les cruches noires des couches inférieures. Le défilé s'arrête un instant et écoute, émerveillé, le ruissellement cristallin de l'eau.

Les années passent. Anis marche en tête, la taille droite, les cheveux au vent. La colonne noire de ses compagnons fatigués le suit en serpentant comme une bande paresseuse de corbeaux. De temps en temps ils s'arrêtent, boivent l'eau des nuages, parfois ils ferment les yeux et dorment le temps d'un déluge de quarante jours. Leurs pieds saignent, leurs cheveux blanchissent.

Ils ont tous vieilli lorsqu'ils atteignent l'étoile la plus proche qui se balance gentiment, avec une lumière opalescente, sur sa tige fine, ouvre l'œil puis le referme. Ses cheveux aux longs rayons flottent, brillants, derrière elle. Sur le visage renversé des voyageurs tombe une forte lumière rose.

- Arrache-la! - dit Anis à un vieillard. - J'ai peur qu'elle me brûle - dit celui-ci, lève le bras puis recule avec un cri perçant. Sa paume est marquée au rouge profond de la brûlure. - Arrache-la! - dit Anis à un autre, plus jeune. - Je ne crois pas qu'elle me brûle - dit celui-ci, il arrache l'étoile et la serre sur sa poitrine.

Ils rebroussement chemin et rentrent chez eux. En route, ils ne rencontrent personne. Le retour ne dure qu'un instant. À la maison, les vaches beuglent dans les étables fermées, elles sont affamées, il est temps de les traire. Ils attachent l'étoile sur la plus haute branche du peuplier, elle brille comme le soleil. Chacun vaque à ses occupations.

Anis ne quitte pas la route. Il erre dans les taillis, les mains tâtonnantes. C'est là, au bord des routes que le plus souvent s'ouvrent les blessures de la terre, noires de leur sang figé. Parfois il se couche par terre, pose son oreille dans la poussière et écoute. - Que cherches-tu? - demandent les gens. Il ne répond pas.

Un jour Anis atteint le bord de la mer. L'eau est calme, les vagues roulent, lentes et larges. Des canaris volettent parmi les feuilles des palmiers, les grandes feuilles se balancent dans un murmure. Silence. Le soleil couchant éclaire l'eau d'une lumière rouge. Le vent lève des petits nuages de sable jaune sur la vaste plage abandonnée.

Plus loin, à la lisière de la forêt, brûle un feu de bergers. Deux hommes sont couchés dans la lumière ondulante des flammes, ils bavardent.

- Tu as vu le village volant? - demande l'un.

- C'était un nuage - répond l'autre. Du bout de sa botte, il remue les braises.

- Tu n'as pas entendu le braillement criard des paysans qui volaient en l'air, et le pas lourd de leurs bottes dans les nuages?

- J'ai entendu le murmure de la mer et le grincement d'un palmier qui se plie. J'ai froid. Ravivons le feu!

Ils jettent des feuilles de palmier sèches sur le feu, puis se recouchent. La fumée monte, tremblante, parmi les arbres.

- Tu es prêt? - demande l'un.

-Oui.

- Tu as pris les armes ?

- J'ai sept poignards dans ma ceinture.

- Et es-tu bien décidé à t'en servir? - demande l'autre avec un sourire moqueur.

- Je suis décidé - répond le conjuré. - Anis ne survivra pas à ce soir.

- Quand viendra-t-il?

- Avant l'aube.

- Tu ne te laisseras pas attendrir s'il vient en chantant et t'embrasse sur les joues?

- Anis doit mourir. Il fait tourner la tête du monde, il l'endort avec son doux poison. Sa bouche saigne de mensonges, sa langue est usée jusqu'à la trame par le mensonge, elle est devenue mince comme une lame, son front est blanc comme la lune menteuse. Son mensonge dit que les hommes mentent. Son mensonge dit que nous ignorons la vie. Son mensonge dit qu'il y a des heures obscures plus longues qu'un cadavre et qu'il y a des nuits claires plus courtes qu'un clignement d'œil. Son mensonge dit que les oiseaux parlent et que les hommes chantent. Son mensonge dit que rien n'est immuable et qu'il faut casser les Tables de la Loi. Il souffle dans sa flûte et les oiseaux de la forêt s'assemblent au-dessus de sa tête, ils l'accompagnent sur sa route, des étoiles aux longues tiges plein le bec.

- Est-il vrai qu'Anis séduit les jeunes filles et les jeunes femmes?

- Elles tournent autour de lui comme des mouches autour d'un pot de miel. Les femmes aiment la magie. Mais nous les hommes nous ne voulons pas jouer. Nous avons divisé le jour en vingt quatre-heures et nous ne permettrons pas d'en retirer ou d'y ajouter la moindre petite seconde.

- Anis en retire ou y ajoute?

- Parfois il retire, parfois il ajoute. Qu'il crève, le chien! Il rend les peuples fous. Les femmes dansent autour de lui comme des chiennes enragées, et les hommes abandonnent leurs travaux et embrassent les traces de ses pieds.

- Est-il vrai que sous ses pas la terre se mue en pain?

- On dit qu'il a mille corps et qu'il apparaît à mille endroits en même temps. Il regarde autour de lui avec des yeux scrutateurs, parfois il s'agenouille et, l'oreille collée contre la terre, longuement il écoute. Que cherche-t-il ?

" - Je l'ignore. Son nez est rouge et épais comme celui des menteurs, et sa barbe blonde est tressée avec de grosses perles brillantes.

- Nous partagerons les perles?

- Tais-toi, il arrive. Tue-le!

Anis sort de la forêt et s'assoit près du feu.

- Je suis fatigué et j'ai faim - dit-il, donnez-moi un bout de pain!

Il mord dans le pain, le fait craquer sous les dents.

- Je suis fatigué - dit-il, j'ai marché toute la journée. Ce matin il faisait beau, j'ai pensé: je vais me reposer dans la forêt, mais l'orage s'est levé et j'ai dû rester debout jusqu'au soir. Versez-moi un verre de vin!

Le silence est tombé. Anis sirote son vin à petites gorgées. L'aube se lève du côté de la mer. Inquiets, les deux conjurés s'agitent près de la braise tiède. L'air matinal est frais.

- Il y a beaucoup de pauvres par ici? - demande Anis.

- Mon dieu, les pauvres sont partout nombreux - répond l'un des hommes.

- C'est vrai - dit Anis. Vous aussi, vous êtes pauvres.

- Nous ne sommes pas pauvres - disent-ils.

- Vous êtes pauvres - répète Anis. Il regarde le ciel, bâille. - Je dors mal depuis que les nuits rafraîchissent - dit-il.

- Pourquoi êtes-vous venu ici?

Anis les regarde, étonné. Avec son mouchoir il s'essuie les yeux.

- Je ne connais pas encore ce pays - répond-il. Vous ne savez pas que le soir tombé je chante souvent pour les pauvres gens qui, après le travail, s'assoient sur le pas de leur porte. Mais ces temps-ci mes jambes sont de plus en plus faibles, marcher devient pénible. J'ai des ampoules sous les pieds. Donnez-moi une aiguille, je dois les percer, sinon demain je ne pourrai pas repartir.

- Que chantez-vous? - demandent les hommes.

- Je chante tout.... Qu'est-ce qu'il y a comme eau dans cette ampoule! Celui qui m'entend chanter, celui-ci pleure et jure et il change son destin.

- Vous êtes un provocateur, vous fomentez la révolte ! - crient les deux conjurés.

- C'est bien vrai - répond Anis, et il lève la tête. - Et vous, vous voulez me tuez avec sept poignards.

A peine a-t-il prononcé ces paroles que son corps se met à grandir à une vitesse épouvantable. Son torse s'élançe vers le ciel, ses cuisses et ses jambes étalées par terre à côté du feu se gonflent comme des outres qu'on remplit à grands jets d'eau. Les deux conjurés le regardent bouche bée. Derrière eux, le palmier se courbe en grinçant pour éviter l'épaule d'Anis. Les cuisses d'Anis s'enflent encore, atteignent le foyer, éteignent la braise, s'épaississent toujours, repoussent les jambes tendues des deux conjurés. Effrayés, ceux-ci hurlent. Ils veulent se redresser mais il est trop tard, ils sont coincés dans le creux des immenses genoux. On ne voit plus que leur visage qui dépasse, l'un sous le genou droit, l'autre sous le genou gauche. La tête d'Anis surplombe déjà le plus haut des palmiers. Comme un nuage

sombre elle se perd dans le ciel étoilé de l'aube. Ses deux pieds nus, poussés en avant sur l'herbe par les deux jambes qui s'allongent sans cesse, comme deux voiles jaunes atteignent la lisière de la forêt. Anis se dresse de toute sa hauteur. Sa voix tombe du ciel comme un tonnerre lointain.

- Au revoir, assassins ! - entend-on dans les nuages.

Il s'en va vers la mer. En deux pas il atteint la rive, entre dans l'eau. En un instant, il est dans les eaux profondes où les bateaux jettent l'ancre. Il s'arrête, lance un dernier regard vers la rive. Au bord de l'eau, au pied d'un grand rocher de corail, il aperçoit dans le sable une minuscule figure humaine qui, très en colère, secoue les poings vers lui. Anis se rappelle. Il sourit puis repart. Il va vers l'Ouest, le soleil levant dore son dos incommensurable. Sur les crêtes des vagues des poissons dansent avec des éclairs argentés, ils sautent sur ses épaules. Le vent matinal survole la rive en sifflant.

(1929)

(Traduit par Georges Baal)



Lajos Kassák ; couverture pour
Réveillez-vous! de Tibor Déry,
éd. Genius, Budapest, 1928

CSONTVÀRY LES RUINES DU TEMPLE DU SOLEIL DE BAALBEK

Un art magique annonciateur du surréalisme

Otto MEZEL

Le nom de Tibor Csontvàry Koszka n'est pas absolument inconnu dans les annales du surréalisme. Breton lui-même le qualifie pathétiquement de « peintre titan » assis « entre le douanier Rousseau et le facteur Cheval, à belle distance des professionnels¹ ». René Passeron, dans *l'Encyclopédie du Surréalisme*², choisit de le faire figurer parmi les précurseurs du surréalisme, et ce classement, à première vue, nous semble rassurant - même si pour nous autres Hongrois, l'œuvre de Csontvàry revêt une importance plus étendue, voire même universelle. Une question se pose cependant: quel sens attribuer à la catégorie abstraite des « précurseurs du surréalisme » lorsque celle-ci s'applique au milieu spirituel et artistique européen, ou, en d'autres termes, quels traits et quelles particularités artistiques font de Csontvàry un « précurseur » dans l'histoire universelle du surréalisme ?

Cette question redouble d'intérêt lorsqu'on sait que contrairement à la légende hongroise qui voit en lui un malade, un arriéré mental oscillant entre la schizophrénie et le gâtisme, Csontvàry fit toujours preuve d'un intérêt particulier et d'une sensibilité rare envers les doctrines ésotériques. Sous ce rapport, l'acte de peindre correspondait pour lui à la quête - et la découverte? - du « point suprême », celui dont Breton parla à plusieurs

1. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 238. (Notons que Breton ne possédait sur Csontvàry que des informations de seconde main, obtenues par l'intermédiaire de Hongrois installés à Paris.)

2. René Passeron, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Aimery Somogy, 1975.

reprises, en référence aux textes d'Eliphas Lévi³. Ainsi donc, si l'on peut parler, comme Breton, de la « poésie ravissante » de l'art de Csontvâry, où s'entremêlent le « fabuleux » et le « merveilleux », l'élan de l'imagination visuelle vers les images du demi-sommeil, le problème essentiel n'en reste pas moins cette quête du point suprême — susceptible de révéler le secret de l'existence humaine et du cosmos tout entier.

Michel Carrouges, en interprète de la pensée bretonienne, se livre à l'analyse suivante :

[...] *le surréalisme entend découvrir au fond de l'être humain un domaine mystérieux par lequel il communique sans solution de continuité avec le point suprême. L'obstacle qui nous en sépare est donc non pas tant en dehors de nous qu'en nous-mêmes, il consiste en ce seuil énigmatique qui sépare notre moi usuel de notre moi le plus profond, où le singulier s'immerge totalement dans l'universel, où la lucidité ne fait qu'un avec le sens du mystère cosmique*⁴.

L'influence directe de Csontvâry sur le surréalisme étant très discutable, il nous paraît plus juste de rechercher les thèmes et les leitmotifs de ses œuvres principales dans les ouvrages littéraires, apparentés par l'esprit, de ses contemporains, notamment parmi les représentants du courant ésotérique français du tournant du siècle. Vouée à exercer une influence décisive sur l'œuvre de Breton, cette vague ésotérique avait tout d'abord atteint nombre de groupes littéraires avant-gardistes des années dix, provoquant du même coup une véritable renaissance du mysticisme. Dès cette époque, en effet, en quête d'une « perception d'un moi plus profond que la conscience d'où nous viennent nos aspirations initiales », on s'adonne avec enthousiasme à des expériences d'écriture automatique, de sommeil hypnotique, de spiritisme, on s'initie aux doctrines d'Extrême Orient — autant de thèses, de pratiques et de dogmes dont l'invention fut ensuite attribuée au surréalisme⁵.

Figure centrale de ce renouveau des années dix, animateur, vingt ans plus tôt, du groupe d'artistes franco-belges de la Rose-Croix (de fait il se déclare « rosicrucien » !), Édouard Schuré résume ainsi le programme de son activité littéraire :

Dans les ténèbres opaques où s'agite le matérialisme bruyant de notre siècle, il ne s'agit plus seulement de rétablir le lien entre le Visible et l'Invisible pour l'individu, mais de montrer l'action féconde de cet au-delà tout-puissant sur toute l'histoire de l'humanité. [...] Le désir me

3. Voir l'analyse de Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, p. 32.

4. *Ibid.*, p. 37 - Notons d'ailleurs qu'un tel ésotérisme n'a rien perdu de son actualité : en 1986, lors de la biennale de Venise, Arturo Schwarz organisa une imposante exposition, *Art et Alchimie*, dont les principes entretenaient des liens intimes de parenté avec les idées maîtresses du surréalisme.

5. Voir Léon Somville, *Devanciers du surréalisme - Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Droz, 1971, pp. 177-178.

vint de relier la révélation d'Eleusis à celle du Christ [...].⁶ de refondre dans leur unité primitive et radicale l'hellénisme et le christianisme, de réconcilier dans leur harmonie primordiale et finale toute la tradition de l'Orient avec toute celle de l'Occident. Alors, comme dans un éclair, j'entrevis la lumière qui illumine de port en port les grands fondateurs de religions, de l'Himalaya au plateau de l'Iran, du Sinaï au mont Tabor, des cryptes de l'Égypte au sanctuaire d'Eleusis⁶.

Si des ouvrages de Schuré tels que *Les Grands Initiés* ou *Sanctuaires d'Orient* donnent une idée claire de la conception et de l'idéal rosicruciens, nous concentrerons plus particulièrement notre attention sur le chapitre des *Prophètes de la Renaissance*, consacré au peintre Raphaël⁷ - Raphaël que Csontvâry, informé par une voix mystérieuse venue de l'au-delà, avait reçu l'ordre de surpasser⁸, et dont il était allé incontinent étudier les fresques et les tableaux exposés au Vatican. Dans son autobiographie, Schuré insiste sur la vision raphaélienne de la Transfiguration du mont Tabor qui figure, à titre d'image clef, dans les écrits rosicruciens: tout en interprétant le tableau de Raphaël, il insiste sur la guérison miraculeuse de l'enfant possédé qui, recouvrant la vue, devient le seul témoin de l'événement biblique parmi les mortels d'ici-bas. Raymond Abellio, un néognostique français contemporain, analyse le tableau sous ce même rapport: l'enfant constitue la figure clef de la peinture de Raphaël.

Son visage est révolté, mais seul il lève la tête et tient ses yeux ouverts sur la nuée éblouissante. [...]. Il symbolise la présence, nécessaire dans tout phénomène de transfiguration, des essences du bas, les plus basses, les moins reliées, les moins intégrées. Dans ce tableau inspiré, où le bas est moins significatif que le haut, mais ne l'est que par lui, Raphaël pose la transfiguration comme un court-circuit fulgurant entre les essences du haut et celles du bas⁹.

Cette scène raphaélienne constitue également le motif clef du chef-d'œuvre de Csontvâry, *Les Ruines du temple du Soleil à Baalbek*, une peinture de vingt-sept mètres carrés (386 x 716 cm) à laquelle le peintre consacra un an et demi de sa vie, entre 1906 et 1907, sur les lieux mêmes du modèle, à Baalbek¹⁰. Nous remarquons en effet, à gauche du tableau, les

6. Édouard Schuré, *Le Rêve d'une vie. Confession d'un poète*, Paris, Perrin, 1928, pp. 175-176.

7. Édouard Schuré, *Les Prophètes de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1920, pp. 211-212.

8. « [...] j'aperçus, au creux de ma main gauche, une petite graine noire triangulaire qui accapara mon attention. Absorbé que j'étais, j'entendis, au-dessus de ma tête, une voix provenant de derrière: «Tu seras le peintre de la via solis le plus grand du monde, plus grand que Raphaël.» Extrait du «Curriculum Vitae» par Csontvâry, in: *Csontvâry-Emlékkönyv*, [Album Csontvâry], sous la direction de Gedeon Gerlőczy et Lajos Németh, Budapest, Corvina, 1976, p. 73.

9. Raymond Abellio, *Approches de la nouvelle Gnose*, Paris, Gallimard, 1981, p. 28.

10. Le tableau monumetal fut présenté pour la première fois à l'exposition Csontvâry

pans d'un édifice en ruine, lézardé par une large fissure évoquant la forme d'un éclair, agrémenté de sept arbrisseaux, que nous cherchons en vain sur les photographies du site de Baalbek, tel qu'il était au tournant du siècle, et tel que Csontvâry put lui-même l'observer. Une invention de l'artiste? Pas tout à fait. Mais l'emprunt et la transposition en pierres, en pans de mur, en fissure-éclair et en arbrisseaux du motif raphaélien de l'enfant dessillé. (*Voir les trois illustrations dans le cahier hors texte.*)

Ainsi, l'intégration soigneusement dissimulée de ce motif raphaélien nous invite à pénétrer les contenus latents de l'œuvre. Breton lui-même nous encourage à une telle exploration dans le *Second Manifeste du surréalisme*, où il somme son lecteur de prendre au sérieux « l'occultation profonde, véritable, du surréalisme » - tout en exprimant sa reconnaissance envers les sciences métapsychiques :

En réalité, il [Breton] joue sur l'analogie des mots occultation et occultisme. S'il propose de se détourner de l'attention extérieure (c'est-à-dire de la gloire purement littéraire) c'est pour se ménager un véritable recours à l'occulte. Cela est si vrai qu'en note, il indique la nécessité pour le surréalisme de pousser une sérieuse reconnaissance du côté des sciences occultes!.

Contrairement aux apparences, le Baalbek de Csontvâry revêt donc un caractère symbolique - du moins si l'on emploie la notion de symbole, dans le sens défini par René Alleau, c'est-à-dire dans le sens du désir que manifeste l'homme de prendre contact avec le sacré: « Si le symbole est bien l'expression d'un lien entre l'humain et le divin, la part d'inconnu qu'il transmet aux générations successives tend naturellement à s'accroître à mesure que les religions vieillissent sans que, toutefois, les rites se modifient essentiellement!2. »

Le Baalbek de Csontvâry comporte deux aspects: d'une part, il reflète le petit village arabe, sa vie de bon matin et, à l'arrière-plan, les ruines - transformées - de l'ancien Héliopolis; d'autre part, il suggère des vérités ésotériques, voire un modèle cosmique incorporé dans des scènes quotidiennes de la vie humaine et dans l'environnement architectural millénaire. Ces deux aspects s'entrelacent et se répondent si bien que certains détails du tableau, certaines anomalies apparentes (distorsions de perspective, anamorphoses) acquièrent un sens et une raison d'être nouveaux lorsqu'on les considère depuis un niveau plus élevé, c'est-à-dire ésotérique.

Cette dualité en révèle une autre - la clef et la raison du contact avec le divin. En un point accentué du tableau, le long de la droite perpendiculaire tracée jusqu'au point de la section dorée, on trouve l'entrée d'un édifice inondé par la lumière flamboyante du soleil levant. De toute évidence,

qui se tint du 7 juin au 7 juillet 1907 à la Grande Serre de la Ville de Paris.

II. Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 60.

12. René Alleau, *De la nature des symboles*, Paris, Flammarion, 1958, pp. 25-26.

l'édifice est un lieu de culte: quatre femmes se tiennent sur le seuil, debout, en attente, coiffées d'une parure de tête, plus loin se dessine la silhouette de deux hommes vêtus d'habits de voyageur. Aucun doute ne nous est permis: nous assistons aux préparatifs d'une cérémonie initiatique que le peintre évoque par quelques traits, par quelques allusions. Mais l'initiation elle-même, celle qui se déroulera tout à l'heure à l'intérieur du temple, derrière le mur lumineux, nous est révélée au-dehors, le long d'un deuxième axe accentué du tableau. Le long de cet axe décrivant une courbe légère s'organisent tous les motifs environnants - lampe suspendue, rosaces, cèdre s'élevant dans les hauteurs, ruines des temples de Bacchus et de Jupiter - autant d'éléments susceptibles de dévoiler la nature et l'essence profondes de l'initiation que nous ne verrons pas, le secret indicible des mystères initiatiques primordiaux, « l'arréton ».

Schuré analyse à plusieurs reprises le «drame sacré» d'Eleusis, auquel il consacre même une œuvre théâtrale destinée à tracer le cadre sacré de l'existence humaine - et correspondant, par un étrange effet de rapprochement, au modèle cosmique de Csontvâry Kosztká. Les figures principales de l'histoire mythologique sont Bacchus, ainsi que Déméter et Perséphone, les déesses de l'agriculture, du printemps, et, plus généralement, de la civilisation:

Sous une forme symbolique - écrit Schuré - Déméter et Perséphone représentaient une explication du grand mystère de la Nature et de l'Âme humaine, un résumé de son histoire dans l'en deçà comme dans l'au-delà de la vie. C'est parce qu'elles avaient la réputation de révéler aux initiés les dessous de la grande énigme qu'on les appelait les Grandes Déesses. [...] Déméter jouait le rôle de la Lumière céleste, véritable Âme du monde, et Perséphone celui de l'Âme humaine dans toute son évolution prénatale et posthume. Ainsi joints et régénérés par un mariage divin, succédant aux terreurs et aux supplices de la descente dans la matière et de l'incarnation, Dionysos, l'Éternel-Masculin, et Perséphone, l'Éternel-Féminin, apparaissaient comme des créations de la pensée divine se cherchant l'une dans l'autre¹³.

Révélé à nous par des motifs symboliques, c'est donc le mystère sacré qui frappe, tel un coup de tonnerre, « l'enfant » dessillé, amené à connaître ce qu'il ignorait, l'enfant ou plutôt l'artiste assoiffé de la connaissance de la Vérité, le seul but artistique selon Schuré. C'est l'artiste-enfant qui s'ouvre à la connaissance de la Lumière divine, figurée par les six colonnes incandescentes du temple de Jupiter, le dieu principal. Le mystère sacré s'est éclairci en lui comme une vision miraculeuse, là, au pied des ruines de l'ancien Héliopolis, de l'ancienne ville du Soleil. Il y a bien illumination, à la faveur de laquelle l'aspect du petit village se réorganise pour devenir un médiateur pictural, « le grand motif » permettant d'accéder au secret divin où règnent l'ordre et l'harmonie.

13. Édouard Schuré, *Le Rêve d'une vie*, pp. 262-263.

Cependant, au-delà de cet accès direct, de ce contact immanent avec le sacré, existe un chemin plus long, que le vocabulaire rosicrucien nomme la « voie royale ». Cette voie - réservée à quelques élus seulement, si l'on en croit certains écrits rosicruciens et alchimiques - , mène au même but suprême, au point final, à la connaissance mystique du « drame sacré ». On aperçoit en effet, sur le côté droit du tableau, un escalier à rampe menant à un vaste espace en ruine, où Csontvâry a pris soin de peindre une médaille agrandie à l'effigie anamorphique¹⁴ de François-Joseph 1er, roi de Hongrie et empereur d'Autriche. Vient s'ajouter à cet espace-médaille un édifice de forme étrange qui rappelle, toujours dans un même registre d'idée, une réplique également agrandie des « maisonnettes d'âme » retrouvées dans les tombes de l'ancienne Égypte¹⁵. On est alors porté à penser que cette « voie royale », dont le point de départ se trouve là-bas, dans la zone inférieure du tableau, mène au « but final » par la connaissance symbolique de la mort, elle-même acquise lors des cérémonies initiatiques.

Mais quel ordre, quelle harmonie se trouvent-ils incarnés dans le spectacle du petit village et de sa vie aurorale? Des maisons parallélépipédiques, rangées les unes au-dessus des autres, forment approximativement sept niveaux articulés, séparés d'étroits intervalles et disposés selon une perspective que nous retrouvons chez le peintre italien Ambrogio Lorenzetti, ou, plus généralement, chez les peintres du *trecento*. Ailleurs, les ruelles donnent l'impression d'un labyrinthe - comme pour faire obstacle à l'approche de l'édifice au toit rouge. Çà et là, on voit des hommes à dos de chameau prêts à quitter le cadre du tableau, des femmes accompagnées de leurs enfants, des enfants qui s'amuse avec une énorme échelle, un couple en promenade, vêtu respectivement en blanc et en noir. Ailleurs encore apparaît le signe d'une dualité mystérieuse: deux maisonnettes reliées entre elles par un espace vide décrivant une courbe, borné par deux arbres rabougris. Où que l'on regarde, on découvre partout dans le petit village des signes picturaux qui se réfèrent au cadre idéal de l'existence humaine. La signification de ces signes se fortifie encore par des ouvertures pratiquées dans les murs, des portes et des fenêtres qui semblent organisées selon un système numérique transcendant, et qui, çà et là, attirent l'œil vers les profondeurs des cours des maisons - une fois de plus, Csontvâry semble s'inspirer d'une technique picturale ancienne, ici la perspective de la profondeur utilisée sur certaines fresques pompéiennes, plus particulièrement celle de la demeure des Vettius. On en vient à l'idée que les valeurs numériques manifestent une idée primordiale qui organise et marque de son empreinte toute la surface du tableau.

14. Jurgis Baltrusaitis appelle ce genre d'anamorphose élémentaire « perspective ralentie », et cite en exemple les reliefs en spirale de la colonne de Trajan à Rome. Voir Jurgis Baltrusaitis, *Allamorphoses 011 Thallmatllrglls optiçlls*. Paris, Flammarion, 1984, pp. 11-12.

15. Maisonnettes de tailles fort réduites, censées contenir l'âme du défunt. V. « Seelenhaus » ((Maison des esprits »), in *Lexikoll der Agyptologie*, sous la direction d'Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1984, « Lieferung 38, Band V, Liefer. 6 », p. 806.

Les signes picturaux, les valeurs numériques glissées dans des scènes de la vie quotidienne, tout suggère que l'existence humaine est elle-même un mystère, ou mieux, une succession de mystères (cf. la porte et la fenêtre comme symboles ésotériques), et que l'essentiel du mystère revêt toujours un caractère anthropomorphe (voir dans le tableau l'axe-cèdre enraciné au pied du temple de Bacchus). Toutefois, l'ordre et l'harmonie universels se manifestent avant tout dans les proportions numériques pythagoriciennes, elles-mêmes manifestées par la position des axes principaux du tableau.

Les pythagoriciens nous enseignent que Dieu ordonna l'univers selon des nombres. Dieu est l'unité, le monde est la variété, il se compose de contrastes. Ce qui porte l'unité dans les contrastes et qui les réunit en univers, c'est l'harmonie. L'harmonie est de nature divine, elle est composée des relations des nombres. Celui qui pénètre le fond de ces harmonies de nombres, devient divin et immortel lui-même¹⁶.

Selon un ancien traité d'alchimie, *Aurora consurgens quae dicitur Aurea hora* 17, «l'heure d'or» correspond à l'aurore - «aurore» ou «aurore naissante» figurant d'ailleurs dans les titres de plusieurs œuvres alchimiques, à titre de symbole de nature hermétique. Selon l'indication du traité ci-dessus, le titre contient quatre sens symboliques: l'heure d'or, comme moment propice à la création du Grand Œuvre; l'aurore comme intermédiaire entre la nuit et le jour, comme creuset de deux couleurs, le jaune et le rouge - jaune, *citrinitas*, et rouge, *rubedo*, se plaçant en alchimie entre le noir et le blanc, au centre de toute chose; l'aurore comme soulagement aux douleurs nocturnes des malades; l'aurore, enfin, comme terme de la nuit, *nigredo*, et naissance du jour, *albedo*, autrement dit comme mère du Soleil, de l'or.

Ainsi donc, qu'il s'agisse du tableau de Csontváry ou de l'impression visuelle du « grand motif » que l'artiste décrit dans ses notes, le discours pictural ou verbal distillé autour de Baalbek s'appuie sur les quatre interprétations alchimiques de l'aurore, y compris la troisième, l'heure aurorale comme baume céleste pour l'enfant malade, d'abord frappé de cécité spirituelle, puis divinement dessillé. Quant au sens de la relation « aurore / moment propice entre tous pour la création du Grand Œuvre », il renvoie directement aux écrits gnostiques, alchimiques et mystiques, et concerne la qualité particulière de la naissance du jour, le rôle médiateur attribué aux moments « rares et brefs » du petit matin, *rara hora et parva mora* - pour reprendre les mots de saint Bernard -, autrement dit le moment exceptionnel où la Connaissance humaine entre en contact avec la Sagesse divine, avec Dieu lui-même¹⁸.

16. B.L. Van der Waerden, *Egy tudomány ébredése - Egyiptomi, babiloni és görög matematika* [L'éveil d'une science - les mathématiques égyptiennes, babyloniennes et grecques.] traduit par Dr. György Pollák, Budapest, Gondolat, 1977, p. 157.

17. « L'aurore naissante qu'on nomme l'heure d'or. »

18. Karl R.H. Frick, *Licht und Finsternis. Gnosticsh-theosophische und freimaurerisch-*

Une telle interprétation des *Ruines du temple du Soleil de Baalbek* me paraît susceptible d'expliquer, tout au moins de décrypter certains passages obscurs des notes de l'artiste, si souvent et gratuitement accusé de mythomanie, entre autres par les auteurs de *l'Encyclopédie du surréalisme*. À vrai dire, Baalbek fut pour Csontvâry le miroir de sa vie, de son passé, une réalité à la fois concrète et supérieure, « la voie de la Vérité ». Ne l'oublions jamais: les écrits et les œuvres picturales de Csontvâry s'interpénètrent et se complètent, en accord avec la notion même de symbole, « une chose composée de deux éléments », en l'occurrence de signes picturaux et linguistiques qui s'entre-fortifient et s'entre-nourrissent.

*Le verbe est davantage qu'une vieillerie poétique - écrit Breton à propos de Rimbaud - et il n'est rien moins pour les cabalistes, par exemple, que ce à l'image de quoi l'âme humaine est créée. On sait qu'on l'a fait remonter jusqu'à être le premier exemplaire de la cause des causes .. il est autant, par là, dans ce que nous craignons que dans ce que nous écrivons que dans ce que nous aimons*¹⁹.

Budapest

okkulte Geheimgesellschaften bis an die Ende zum 19. Jahrhundert (« *Lumière et ténèbres. Sociétés secrètes gnostiques, théosophiques et franc-maçonnnes occultes jusqu'à la fin du XIX' siècle »*), Graz-Austria, Akademische Druck- und Verlaganstalt, Teil 2, 1978, p. 361.

19. Michel Carrouges, *op. cit.*, p. 82.

DU MINOTAURE AU MINOTAURE

Peinture surréaliste en Hongrie dans les années quarante

Gàbor PATAKI

Si l'on cherche l'empreinte du surréalisme dans la peinture hongroise¹, on constate que la méthode surréaliste - réduite à une partie d'un programme artistique plus large - esquisse ses premiers pas autour des années 1927-28. Dezsö Korniss, Sàndor Trauner, Gyargy Kepes, Lajos Vajda, Béla Hegedüs et Ernö Schubert, jeunes peintres regroupés autour de Lajos Kassàk et de sa revue *Munka [Travail]*², baptisèrent alors de «surréalisme constructiviste»³ leur nouvelle méthode de création. Complément d'une manière de voir, nouvelle pierre à un édifice déjà bien avancé, cette notion de «surréalisme» n'est d'abord qu'un signe parmi d'autres du processus d'individualisation observé au cours d'une période transitoire, celle de la transformation lente du constructivisme classique. Elle ne prendra toute sa signification qu'à partir des années 1935-37, lorsque Korniss et Vajda élaborèrent ensemble le programme dit «de Szentendre⁴», en vue d'édifier une méthode de création artistique fondée sur la synthèse de deux facteurs égaux du point de vue de la vision du monde et du style, mais jusque-là dissociés: le constructivisme et le surréalisme. Cette méthode, qualifiée par Vajda de «thématique du surréalisme constructifS», implique un équilibre fragile qui ne tardera pas à

1. V. Bibliographie.

2. Lóránd Hegyi, « A Munka-kor képzóművészeti tevékenysége» [L'activité artistique du cercle Munka], in *Ars Hungarica*, Budapest, 1983/2, pp. 283-297 - La revue *Munka* fut fondée par Kassàk après l'échec de *Dokumentum*. À la place du drapeau avant-gardiste, elle voulait se placer sous l'égide du mouvement culturel prolétarien.

3. *Ibid.*, pp. 294-295.

4. Du nom d'un village proche de Budapest, devenu colonie d'artistes.

5. Concernant l'analyse du « Programme de Szentendre » : Éva Korner, « Szentendre és a kelet-európai avantgarde » [Szentendre et l'avant-garde est-européenne], in *Valóság*

basculer vers la fin des années trente, comme dans l'œuvre de Vajda même, où l'on observe, dès 1937, l'émergence croissante d'un surréalisme nourri d'instincts, de peurs et d'angoisses. Le surréalisme constructif comme méthode et comme programme ne tarde donc pas à échouer, pour céder la place à une autre variante surréaliste, dénuée cette fois de bases théoriques préalables.

Au seuil des années quarante on assiste en effet, chez plusieurs peintres hongrois, à la naissance et au développement d'une nouvelle forme de surréalisme, qui s'avère dramatique, ardente et visionnaire. Très sensibles à l'obscurcissement du paysage politique, cette forme de création, ce comportement artistique prégnant ne constituent pas un cas d'espèce dans l'Europe artistique de l'époque, mais c'est sans doute l'œuvre d'Ernő Kállai qui en établit les fondements théoriques les plus poussés⁶. Dès le début des années trente, Kállai, ancien rédacteur de la revue *Bauhaus*, avait en effet rompu avec le constructivisme doctrinaire, pour tenter de façonner l'image d'un monde articulé autour de deux pôles entretenant des rapports d'équilibre, le pôle de « l'instinct constructif », et celui de « l'instinct surréaliste », du retour au sein maternel, à la source primitive des choses. Qualifiée par certains de « techno-romantisme »⁷, cette conception se transforme progressivement en une doctrine dite « bio-romantique », dont les attaques critiques d'un pessimisme noir se porteront sur toute la civilisation humaine, et plus exactement sur le caractère rationnel-utilitariste de celle-ci. Profondément pathétique, et donc très différente de la variante française, que l'on sait plus ludique et dégagée, cette théorie romantique tout d'abord inspirée de modèles allemands (Fritz Kuhr, Oelze, Franz Winter), puis sujette à quelques modifications, allait bientôt porter ses fruits dans l'art pictural hongrois.

Plus idéologique que stylistique, la variante surréaliste proposée par Ernő Kállai, et baptisée « catastrophisme »⁸, se rencontre aussi bien chez certains peintres du mouvement français (Ernst et Masson, pour ne citer que

[Réalité], Budapest, 1971/2, pp. 78-89 - Pour l'analyse de la « thématique du surréalisme constructif » voir Gábor Pataki, « 1937: Vajda konstruktív szürrealizmusának átalakulása », [1937 : la transformation du surréalisme constructif de Vajda], in *Ars Hungarica*, Budapest, 1988/1, pp. 12-16.

6. Ernő Kállai, *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, [Art sous étoile dangeureuse] - riche anthologie d'articles regroupés par Éva Forgács, Budapest, Corvina, 1981. Les germanophones consulteront *Ernst Kállai, Vision und Formgesetz*, sous la direction de Frank Tanja, Leipzig und Weimar, Gustav Kiepenhauer Verlag, 1986 ; mais aussi les actes du colloque international *Von Konstruktion zur Bioromantik* [Du constructivisme à la bioromantique], à paraître in *Acta Historiae Artium*, Budapest.

7. Gábor Pataki, « Technoromantik », in *Die Konstruktion der Utopie* [Le constructivisme de l'utopie], sous la direction de Hubertus Gabner, Marburg, Jonas Verlag 1992, pp. 203-208.

8. A propos du « catastrophisme », voir Endre Bojtár, *A kelet-európai avantgarde imdalom*, [La littérature avant-gardiste est-européenne], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 97 et suivantes - Pour l'édition en anglais: *East European Avant-garde Literature*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Studies in Modern Philology 10, 1992.

les plus connus), que chez des Tchèques tels que Vilém Reichmann, Jaroslav Puchmertl, Josef Istler⁹, ou des Polonais tels que Jankiel Adler, Karol Hiller. Si certaines œuvres tardives de Vajda, masques déchirés, biomorphes et tragiques fusains sur grand papier d'emballage, semblent illustrer le mieux cette variante catastrophiste du surréalisme, on se devra d'évoquer d'autres œuvres de l'art pictural hongrois, comme les visions apocalyptiques d'Imre Ámos, nées d'une situation où la vie publique et privée de l'artiste se trouvaient menacée corps et biens; les formes expressives et turbulentes de Béla Bán ou d'Emil Kelemen ; mais encore les abstractions surréalistes de Tamás Losonczy ou de Crouy-Chanel. Surgissent alors, dans l'œuvre de divers peintres ralliés jusque-là au réalisme ou au postimpressionnisme, des écheveaux de couleurs denses et intenses, des faisceaux de lignes spasmodiques et palpitantes, des éruptions expressives de l'âme. Les pôles interactifs du « surréalisme expressif » et de « l'expressivisme tendant au surréalisme » en viennent ainsi à former un courant, que Kállai définira comme un *nouveau romantisme*¹⁰, titre qu'il choisit de donner à une exposition qu'il organisa à Budapest en 1944 (un titre modifié, dont la première version avait été: « Expressionnistes et surréalistes hongrois »). Réponse spécifique de l'Europe centrale au surréalisme, à la guerre mondiale et à son irrationalité partout délivrée sous couvert de technico-rationalisme, ce *nouveau romantisme* naquit et se développa loin du mouvement surréaliste français, dont il ne descend pas directement, et dont il ne partage en effet ni le style ni la vision du monde, mais qui constitue sans doute la contribution la plus originale de l'art hongrois au surréalisme. Loin de tout dogmatisme et à la lumière d'une interprétation cosmique de l'existence, le *nouveau romantisme* utilisera, élargira et transposera donc quelques composantes caractéristiques du surréalisme. Citons, entre autres, les techniques d'automatisme. Mis alors en pratique par les artistes sus-mentionnés, le *nouveau romantisme* arrive également à son point de maturation théorique dans *La face cachée de la nature*¹¹, un livre d'Erno Kállai, où sont dégagés certains principes cardinaux, comme une conception anthropomorphisée de la nature:

Dans le monde profond de la nature, tout se passe comme chez nous, sous l'égide du roi de la création: l'HOMME fier. Dans le monde des plantes, des animaux, et jusque dans celui des germes et des cellules, la force prime le droit. Là encore, les plus forts écrasent les plus faibles, là

9. Sur le surréalisme tchèque des années 30-40 et le groupe Skupina Ra : *Skupina Ra*, sous la direction de Frantisek Smejkal, Prague, Galerie Hlavního mesta Prahy, 1988.

10. (*Jj romantika. Szemelvények a Xx. sz. -i magyar festőművészetből* [Nouveau romantisme. Choix de peintures hongroises du XX^e siècle], exposition organisée par Ernő Kállai à la galerie Tamás de Budapest, du 27 février au 1^{er} mars 1944. Concernant la modification de la dénomination, consulter la lettre de Kállai à Béla Bán du 2 novembre 1943, publiée dans Gyargy Péter - Pataki Gabor, «Dokumentumok Bán Béla hagyatékából» [Documents du legs Béla Bán], in *Ars Hungarica*, 1984/2, p. 285.

11. Ernő Kállai, *A természet rejtett arca*, [La face cachée de la nature], Budapest, Misztófalusi, 1947.

*encore la vie n'est qu'une course incertaine, une excitation avide, une longue embûche subtile et hypocrite. Il n'est pas jusqu'à la matrice de notre mère commune que n'empreint l'éternelle tragi-comédie de l'homme*¹².

et une vision gnostique dégrisée de tout attrait pour le rationalisme («... Une puissance spirituelle inconnue, un grand X, inconcevable, irrationnel, remplace le Dieu anthropomorphe¹³.») Selon le point de départ de Kállai, « les perspectives d'une victoire et d'une ouverture de l'esprit sur le monde - ces rejets diversément issus de visions mystiques ou de conceptions rationnelles - jonchent à présent la terre, qu'elles recouvrent de ruines et d'hécatombes¹⁴. » Ainsi l'homme reste et demeure le prisonnier éternel d'un dualisme insoluble, l'esclave et le pantin d'un implacable principe à la fois divin et diabolique¹⁵. On le comprendra, cette variante catastrophique du surréalisme concrétisée dans le *nouveau romantisme* représente un art de crise, la crise totale des valeurs survenue pendant la Seconde Guerre mondiale, et dans le point focal symbolique de laquelle un Picasso, en prophète des horreurs de la guerre, en témoin « des films d'actualités tournés sur les hécatombes des camps de concentration¹⁶ », choisit de tracer la figure du Minotaure.

Outre ce *nouveau romantisme* (que l'on désigne aussi en Hongrie sous le nom de «surréalisme secondaire», la variante surréaliste dite «classique» ou «à la française») ne tarda pas cependant à gagner du terrain au sein des arts plastiques hongrois, principalement par le biais de l'*École européenne*¹⁷, fondée en 1945 par un groupe d'artistes représentant les tendances artistiques modernes les plus diverses. Je me contenterai ici de dégager les traits distinctifs de la conception surréaliste élaborée dans les murs invisibles de l'École européenne, en invitant les lecteurs à consulter, pour de plus amples informations, l'étude pionnière de Krisztina Passuth¹⁸.

La véritable différence entre les deux variantes hongroises du surréalisme ne repose pas sur une question de style. Les artistes proches du surréalisme de l'École européenne sont pratiquement les mêmes peintres

12. *Ibid.*, p. 18.

13. *Ibid.*, p. 35.

14. Erna Kállai, « Die Kunst unter gefährlichen Sternen » [Art sous des étoiles dangereuses], in *Pester Llyod*, 25 déc. 1942.

15. Erna Kállai, « Divinum und Daemonium - Zum 60. Geburtstag von Pablo Picasso » [Le divin et le démoniaque - Pour le 60^e anniversaire de P.P.], in *Pester Llyod*, 26 octobre 1941.

16. Erna Kállai, *Picasso*, Budapest, Új Idak Irodalmi Intézet Rt., 1948, p. 81.

17. À propos de l'École européenne: Sándor Lãncz, « L'École européenne », in *Acta Historiae Artium*, Budapest, 1975/11-2/ Tome XXI / - Krisztina Passuth, « La Hongrie après la Seconde Guerre mondiale: L'École européenne », in *Bulletin de liaison du CNRS*, Paris, n07, 1977 - Péter Gyargy - Gãbor Pataki, *Az Európai Iskola és az Elvont mővészek csoportja*, [L'École européenne et le groupe des artistes abstraits]. Budapest, Corvina. 1990.

18. *Ibid.*

choisis par Kállai pour l'exposition de 1944. Mais alors que Kállai, lui-même un des fondateurs de l'école, décline le surréalisme à partir de l'influence esthétique allemande et de sa propre doctrine bioromantique, les autres théoriciens de Fécole, Pál Kiss, Àrpád Mezei et son frère Imre Pàn, se rattachent plus directement à la conception française, notamment à celle de Breton. Pour illustrer ce rattachement, on évoquera le livre sur Lautréamont que Marcel Jean, contraint de rester en Hongrie pendant la guerre, écrivit avec Mezei¹⁹, on parlera des publications de l'école européenne où l'on trouve des textes d'Eluard, de Jarry ou de Breton, ainsi que des expositions organisées par l'École, où furent accueillis des artistes français, entre autres des surréalistes²⁰. Cependant, Mezei et Pàn, pour autant qu'ils ont souscrit à la problématique générale de Kállai, à savoir une bisegmentation de l'homme et du monde, de l'instinct et de l'intellect, ne croyaient pas moins, opposés en ceci à Kállai, à un dépassement du partage diabolique et angélique de l'âme, à une réduction de la dualité psychique, à une domestication possible des instincts. Autant de principes que va s'employer à développer Imre Pàn dans un essai qu'il intitulera « Introduction à l'Europe²¹ ». Le Minotaure, figure totémique du surréalisme aussi bien français que hongrois, sert, ici encore, de point de départ. Selon Pàn, la civilisation européenne débute avec lui, dans le labyrinthe qui représente « la porte de l'imaginaire angoissé de l'homme ». Toujours selon le raisonnement de Pàn, les trois cercles culturels « essentiels », le monisme juif, le dualisme grec et la trinité chrétienne, ont tous ce trait commun d'avoir tenté de réduire la dualité oppressante de notre être animal et humain, celle que le Minotaure incarne justement. Or ces tentatives de réduction se sont avérées veines: « Le Minotaure est parmi nous. Les deux guerres mondiales justifient sa présence²² ». Il n'y a plus qu'une solution: faire l'expérience de l'unité cosmique du Moi et du Monde, répéter l'acte du créateur universel. Telle serait d'ailleurs la mission de l'art. Mission d'unification et de synthèse, d'où la valorisation artistique du surréalisme dans l'art pictural hongrois de la fin des années quarante, le surréalisme permettant, selon Mezei, « de délier l'antagonisme du bien et du mal, du vrai et du faux, et par là même, de rendre le monde habitable²³ ».

Le surréalisme fournissant un moyen d'acclimater l'existence, on ne s'étonnera pas de le voir rapidement gagner du terrain parmi toutes les

19. Marcel Jean - Àrpád Mezei, *Maldoror, étude sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Le Pavois, 1947. Sur les relations de Marcel Jean et d'Àrpád Mezei, voir Marcel Jean, *Au galop dans le vent*, Paris, Éd. J.-P. de Monza, 1991, pp. 83-84.

20. Exposition franco-hongroise du 20 avril au 18 mai 1947 /Seizième exposition de l'École européenne/ ; Dessins et tableaux de Jacques Doucet, du 13 au 27 juillet 1947 /dix-neuvième exposition de l'École européenne/ ; Lithographies d'Arp, Bill, Chirico, Kandinsky, Klee, Laurens, Magnelli, Matisse, Mirò, 1947 /Vingt-cinquième exposition de l'École européenne/.

21. Imre Pàn, *Bevezérés Európa*, Budapest, Művészbolt, 1946.

22. *Ibid.*, p. 30.

23. Imre Pàn, Introduction au catalogue de l'exposition budapestoise du groupe *Skupina Ra*.

tendances représentées par l'École européenne (ainsi une forme de cubisme qui n'existait que théoriquement oscille entre le non figuratif et un fauvisme sporadique et tardif). Particulièrement sensible en 1947, cette montée du surréalisme concernera aussi bien l'activité théorique, témoin les publications d'essais et de traductions, que la pratique de l'École européenne, dont les artistes eux-mêmes semblent accepter les principes et la pratique du « surréalisme d'après guerre ». Dezsö Korniss opérait alors un retour sur sa période de Szentendre des années trente, aux tableaux irrigués de phosphorescences polysémiques et de rythmes angoissés, pour peindre une série de compositions où ces polysémies, sous-tendues par une rigueur compositionnelle redoublée, tendent à une synthèse. Certains artistes d'abord fascinés par le *nouveau romantisme* adhérèrent dès 1946-47 à un surréalisme plus pur, sans perdre toutefois leurs passions premières (Margit Anna, Béla Bán). D'autres encore choisirent cette période pour se convertir au surréalisme, après diverses tentatives fauvistes, postimpressionnistes ou réalistes (Endre Bálint, József Jakovits). Bientôt, des rapports sont même établis avec le mouvement surréaliste parisien: on en vient à envisager très sérieusement l'idée d'une grande exposition surréaliste hongroise à Paris. André Breton devait rédiger la préface du catalogue²⁴. Par l'intermédiaire de Claude Serbanne, rédacteur des *Cahiers du Sud* de Marseille²⁵, les peintres de l'École européenne prennent également contact avec le groupe Skupina Ra (exposé à Budapest en 1947)²⁶, puis avec les surréalistes roumains Dolfi Trost et Gherasim Luca - une seule chose manquait encore: fonder un groupe surréaliste indépendant hongrois.

Mais en dépit de certains préparatifs, dont on retrouve la trace dans les correspondances de l'époque, la fondation d'un tel groupe, premier et dernier essai, se solda par un échec²⁷. Parmi les causes multiples de cet avortement, l'une des plus décisives fut la crise que traversa alors le mouvement surréaliste lui-même. Breton, en écrivant sa « Rupture inaugurale²⁸ », n'aura pas fait que constater un éloignement des courants surréalistes de la gauche et des sympathisants communistes. Les débats et les décisions qui suivirent cette déclaration entraînèrent en effet un bouleversement profond du mouvement surréaliste, et l'École européenne ne fut pas épargnée par l'onde de choc. D'autant moins à l'époque, car elle avait établi des rapports multilatéraux avec les courants surréalistes

24. Lettre d'Endre Bálint à Imre Pàn du 3 juillet 1947, reproduite dans Gybrgy-Pataki, *L'École européenne*, op. cit., pp. 132-134.

25. Lettre de Ludvik Kundera à Árpád Mezei du 14 avril 1947, *ibid.* Analyse par Claude Serbanne sur la situation internationale du surréalisme: Claude Serbanne, « Panorama », in *Cahiers du Sud*, 1947, pp. 395-405.

26. Skupina Ra, du 31 août au 14 septembre 1947 /Vingtième exposition de l'École européenne/.

27. Lettre de Béla Bán à Imre Pàn du 10 septembre 1947, reproduite dans Gybrgy-Pataki, op. cit., pp. 131-132.

28. Voir *André Breton et la beauté convulsive*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1991, pp. 396 et suivantes - J.-L. Bédouin, *Vingt Ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, pp. 100-101.

révolutionnaires, notamment avec *Skupina Ra* (par l'intermédiaire de Corneille, membre à l'époque du groupe hollandais *Reflex*, et plus tard de *Cobra*, qui avait séjourné un long moment à Budapest et Szentendre (1947), et qui avait été exposé à l'École européenne), ou avec le courant parisien, par l'entremise de l'écrivain surréaliste hongrois Tibor Tardos²⁹, qui demeurait alors dans la capitale française. Mezei de son côté entra en relation avec Dotremont, le chef des surréalistes révolutionnaires, et s'il est vrai que Tardos fut le seul Hongrois présent au congrès des surréalistes révolutionnaires de Bruxelles, plusieurs signes laissent à penser que c'est Dotremont qui exerça une influence décisive sur l'École européenne³⁰.

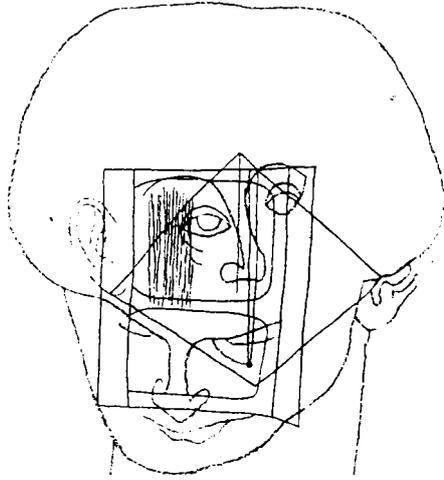
Mais compte tenu de deux facteurs conjugués, d'une part la brève existence du mouvement surréaliste révolutionnaire, d'autre part les changements politiques survenus ou en passe de survenir dans la Hongrie de l'époque, c'est non seulement la question de la fondation d'un groupe surréaliste qui fut rayée de l'ordre du jour, mais aussi et surtout la situation même de l'École européenne qui devint incertaine et précaire, jusqu'à l'auto-dissolution forcée au mois de décembre 1948. La possibilité de créer le groupe surréaliste hongrois s'envola donc définitivement, et avec elle, l'espoir d'effectuer la synthèse tant désirée.

L'énigme du Minotaure devait rester pour toujours irrésolue.

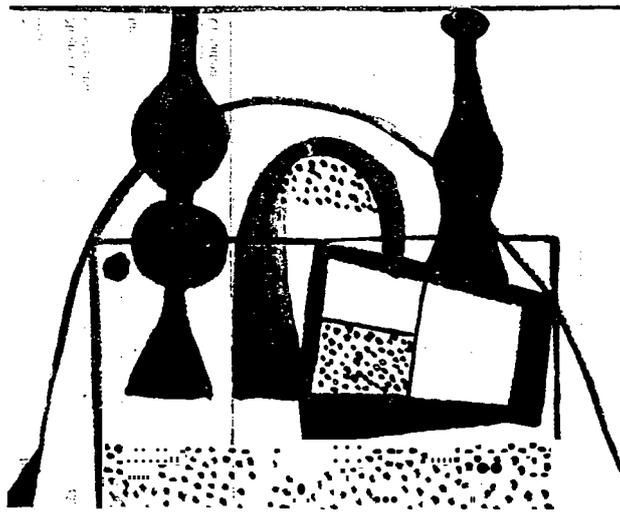
*Institut de l'Histoire des Arts
Académie des Sciences
Budapest*

29. Gybrgy - Pataki, *op. cit.*, pp. 56-61.

30. Télégramme de Dotremont à Arpád Mezei du 17 octobre 1948, *ibid* - À propos du surréalisme révolutionnaire: Mariën, Marcel, *L'Activité surréaliste en Belgique 1924-1950*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, pp. 405-435.



Lajos Vajda, *Double portrait*, 1937
papier, craie de couleur, 60,9 x 40 cm



Lajos Vajda, *Nature morte tachetée*, couleur rouille, 1936
papier, aquarelle, 13,7 x 17,4 cm

ESQUISSES SUR LA PEINTURE SURREALISTE

Làsz16 BEKE

Ce sont les arts des années quarante qui jouèrent le rôle le plus déterminant dans la réception du surréalisme en Hongrie. Arpàd Mezei, l'un des fondateurs, en 1946, de *l'École européenne*, a longtemps collaboré avec Marcel Jean. Les membres de *l'École européenne* pratiquent le surréalisme en peinture, non sans d'ailleurs le teinter d'abstraction (Iozsef Jakovits, Endre Rozsda ou Ferenc Martin), tandis que d'un point de vue théorique surgissent des conceptions telles que l'usage des traditions ancestrales des *busójáràs* de Mohàcs¹ dans la recherche d'un inconscient collectif et la quête du surréalisme. Cette génération (Dezso Komis, Endre Bálint, Jozsef Jakovits, Júlia Vajda, sans oublier la jeune Lili Orszàg), renouvela également les genres du montage et du photomontage à partir de la fin des années cinquante. Dans les années soixante et soixante-dix, le surréalisme devait rester d'actualité, avec l'abstraction: ces deux tendances constituaient les cibles de prédilection de l'establishment politico-culturel.

L'apparition des «sumaturalistes²» dans la première moitié des années soixante est un des premiers signes de ce changement, que nous qualifierons de nouvelle avant-garde. On a coutume de faire remonter les racines de cette tendance à la peinture d'Aurél Bemàth, moins empreinte d'avant-garde, pourtant, que d'un réalisme lyrique en déliquescence: en effet, c'est un disciple de ce peintre, Tibor Csemus, qui, par le recours à diverses techniques, comme le frottage, donna au réalisme une dimension

1. Le dimanche du Carnaval (mi-février), à Mohàcs, non loin de Pécs, les habitants revêtent les costumes les plus étranges et les masques aux expressions les plus cruelles. Ils descendent ensuite dans les rues et forment le cortège *busó*, qui doit être le plus bruyant et le plus effrayant possible. Il s'agit par cette très ancienne coutume héritée du chamanisme de chasser les mauvais esprits de l'hiver et d'annoncer la venue du printemps. (N.de G.B.)

2. Cette appellation est celle de Géza Perneczky, « A magyar "szürnaturalizmus" problémája » [Le problème du "surnaturalisme" hongrois], in *(J) Iràs*, Budapest, 1966/1, pp. 100-109.

magique. Dès 1964, Csernus émigra à Paris, pour y devenir, quelques années plus tard, un représentant avant la lettre de l'hyperréalisme. Nouvelle émigration à Paris, un an plus tard, celle d'Àkos Szabó, plus acerbe et moins pictural que Csernus, son aîné, mais d'autant plus « surréaliste ».

L'élaboration d'un « surréalisme magique » à partir des éléments de la nature occupe le devant de la scène artistique au moins pour deux raisons: d'une part parce que les débats stériles autour de l'abstraction avaient suscité un nouveau besoin de matérialité, concrétisé, entre autres choses, par l'adaptation du principe de montage³, d'autre part parce qu'une telle tendance travaillant à partir d'éléments somme toute réalistes ne pouvait pas irriter le pouvoir politico-culturel autant que l'art non figuratif, qualifié de formaliste et de totalement étranger à la classe ouvrière.

Parmi les autres représentants marquants du surnaturalisme, citons László Lakner, avec des peintures méticuleuses et encombrées, telles que *Placard polytechnique à outils* (1962-64) ou *Locomotive planisphérique* (1963). Lakner cependant ne tarda pas à s'orienter vers le pop art et l'hyperréalisme. László Gyémánt tenta de restituer l'atmosphère du jazz et du style de vie américains par des œuvres basées sur le principe de montage. Dans la peinture mi-abstraite et « végétative » de Ignác Kókas, on note l'influence sporadique de la peinture paysagiste traditionnelle de l'Alföld (la grande plaine hongroise). Quant au succès et à la popularité, la palme revient à György Korga et Endre Szász, qui surent le mieux commercialiser la vision surnaturaliste.

Face à tous ces artistes, la variante la plus étrange du surnaturalisme est la peinture de Sándor Altorjai, même si parmi les œuvres sauvées de la disparition, une seule nous paraît appartenir à cette catégorie, *Ça m'émeut tant* (1966). Altorjai, au même titre que les autres représentants de cette tendance, expérimenta une technique qui lui est caractéristique, les coulées de peinture. À ses compositions tour à tour figuratives et non figuratives, il associa l'idéologie du « diadisme », dont le porte-parole, le père Diadia, personnage créé par Altorjai, est à la fois l'incarnation de la bêtise, une sorte de roi Dbu hongrois, et *l'alter ego* fictif du peintre.

Dans la mesure où la peinture informelle des années cinquante et soixante pratique la technique d'écriture automatique surréaliste, nous pourrions citer un nombre important de jeunes artistes adonnés à l'abstraction lyrique, la calligraphie et la peinture-acte, comme par exemple Krisztián Frey ou Endre Tóth.

Vu à une distance historique, le surnaturalisme s'avère donc avoir été un phénomène marquant, mais seulement temporaire: aucun de ses représentants ne resta longtemps fidèle à cette vision artistique. C'est au pop art, à l'hyperréalisme et à l'art conceptuel que les routes menèrent ensuite.

Galerie nationale, Budapest

3. À ce sujet, voir Miklós Erdély, in *Valóság*, 1964/4, pp. 100-106.

Il faut dire que le terrain avait été bien préparé. Que l'on songe seulement aux collages cubistes, où « s'ajoute un élément du « vrai » réel dans le réel imaginé » (W. Hofmann) : coupure de journal, timbre, carte à jouer et autres menus objets. Mais aussi et surtout à Marcel Duchamp qui, par l'invention des ready-made, franchit le pas le plus radical et le plus décisif en la matière. Duchamp, en rompant brutalement avec la tradition européenne, avait en effet renoncé à produire une « image vraie », pour se tourner directement vers le monde des objets. Une démarche qu'il avait tendance à définir - comme d'ailleurs les dadaïstes quelques années plus tard - , en termes d'attaque tout particulièrement dirigée contre l'art et l'esthétique, et, plus largement, de phénomène échappant au domaine artistique. Non motivé par des critères d'approbation esthétique, le choix du ready-made devait reposer, à en croire Duchamp, sur un parti pris d'indifférence totale quant à l'effet visuel obtenu. Ni le bon ni le mauvais goût n'étaient plus concernés... Duchamp, ou l'anesthésie générale? Au contraire: de tels gestes anti-esthétiques seront bientôt à la source d'une extraordinaire expansion de l'art. Le monde profane des objets allait investir l'art du dedans: « tout est art » - ou plus exactement tout allait pouvoir le devenir. Plutôt que d'art anesthésié, parlons d'un monde panesthésié.

Presque un demi-siècle plus tard, Pierre Restany, théoricien des Nouveaux Réalistes (un groupe international qui sut ouvrir un nouveau chapitre dans l'histoire de l'art-objet) constate à juste titre que « le monde est une image ». Parallèlement à l'utopie du « non-art » (dans le sens de Duchamp), surgit alors l'intention obstinée de « déshéroïser » l'artiste-prophète, dans le sens d'une idéologie prônant les efforts d'une démocratisation de l'acte créatif. Georg Brecht, en exposant quant à lui des combinaisons d'objets trouvés, attire l'attention sur le fait que n'importe quel choix et n'importe quelle décision ont la même raison d'être: ses compositions pourraient très bien être combinés de n'importe quelle autre manière. Si honorables et sympathiques qu'ils puissent paraître, ces

principes sont pourtant contredits par le « fonctionnement » même de la création. Car une chose, un objet, pour être accepté en tant qu'œuvre d'art, doit remplir plusieurs conditions (même si, paradoxalement, aucun consensus n'existe en ce domaine, et que nous ne pouvons ni ne saurions donc arriver à un résultat « objectif » : savoir ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas). D'abord, il semble souhaitable que l'œuvre d'art apparaisse effectivement dans un « milieu sociologique » donné, et qu'elle y poursuive son existence (musée, galerie, collection, livre ou périodique d'art, connaisseur). Ensuite la personnalité originale de l'artiste doit irradier de l'œuvre. Ce point est capital, puisque l'œuvre se fait par une spiritualisation d'objets profanes tirés de la vie quotidienne; puisque l'œuvre, nimbée par l'atmosphère de son existence particulière, (ou par une *aura*, selon les termes de W. Benjamin), s'enracine profondément dans l'authenticité personnelle de l'artiste, dans le caractère unique de son individualité artistique. Ainsi, ne doutons pas que les artistes modernes se souviennent de leur état d'autrefois, celui de magicien et de prophète. Au centre de ce rituel profane se trouve désormais, toujours selon les termes de Benjamin, « l'unicité empirique du créateur ou l'unicité de la production créatrice », de sorte que « par la profanation de l'art, c'est l'authenticité qui prend la place des valeurs culturelles ». On peut donc conclure que même en de telles circonstances, si bouleversées par la naissance et l'irradiation grandissante de cette aura, la transcendance de la création se trouve sauvegardée, peut et pourra se manifester à nouveau. Les objets, les ready-made et autres objets trouvés « intacts », « intouchés », ne prouvent-ils pas en effet que le simple fait de « choisir » et de « découvrir » suffit à faire naître une aura?

* * *

La naissance des premiers objets en Hongrie se situe au milieu et à la fin des années cinquante, et peut être liée aux variations abstraites ou figuratives à tendances associatives de type surréaliste (Tihamér Gyarmathy [1915], Endre Bálint [1914-1986], László Szlávics [1927-1991]) - cette lignée surréaliste (puis post-surréaliste) se prolonge jusqu'à nos jours. L'impulsion suivante, à la fin des années soixante, fut donnée par le pop art et le néo-dada, et, de même que les tendances surréalistes, s'avère aujourd'hui encore bien vivante. Au début des années soixante-dix, enfin, une troisième vague artistique, l'art conceptuel, atteint les artistes hongrois créateurs d'objets. Si un tel processus correspond à l'évolution générale des mouvements de l'art européen, l'art-objet, de par sa capacité à refléter les évolutions artistiques les plus récentes, a pu devenir, entre-temps, un mode d'expression autonome, au-delà des querelles de style et des tendances. De sorte que si les artistes créant exclusivement des objets sont, en Hongrie, peu nombreux - les participant§ de l'exposition « IOI objets / l'art-objet en Hongrie » (1985, galerie Obuda) représentaient des branches artistiques aussi diverses que peinture, sculpture, arts textiles, architecture ou photographie - , on constatera que « l'esprit d'objet » s'est très vite imposé dans la manière de penser des artistes hongrois.

La caractéristique la plus importante de l'art-objet hongrois est sans nul doute l'humour, dont l'expression, riche et variée, passe du gag tapageur au sarcasme grimaçant, de l'ironie mordante aux trouvailles intellectuelles les plus sophistiquées. Nous retrouvons ici la saveur sans pareille de l'Europe de l'Est. Traditionnel au « génie du lieu », le trait historiquement tragique se renverse ici pour nous montrer son envers. Pour expliquer ce phénomène, il nous paraît très important de souligner que d'une manière générale, notre art est quasiment dénué d'humour, « une morosité native » nous poussant le plus souvent « à prendre les choses spirituelles et intellectuelles trop au sérieux » (Gàbor Karàtson). Pour les peintres, les sculpteurs, les artistes graphiques et autres, la création d'objets rimera donc avec escapade, une escapade susceptible de permettre une certaine liberté, une attitude moins retenue, plus hardie envers les matériaux, les objets et les idées. Il va sans dire que cette libération rejaillit favorablement sur l'objet final, car elle permet de briser les tabous ou tout au moins de les pointer du doigt, et de révéler d'harcelants refoulements à l'horizon changeant de l'humour: l'objet comme œuvre d'art constitue dès lors une source de joie spirituelle et sensuelle, un tremplin pour plonger librement dans le monde apaisant des apparences. Enfin, l'ironie révélée dans l'objet a le pouvoir de se retourner contre elle-même et contre l'art: outre l'envie de paraphrase, l'hommage ou le recours grotesques à la tradition, elle devient le support d'une vision sarcastique et désillusionnée de l'histoire de l'art, des phénomènes, de la pratique et des institutions artistiques.

Pour dresser un panorama de l'art-objet hongrois, commençons par les œuvres « dénuées » de forme artistique: à l'inverse de l'exemple classique de Duchamp, ces ready-made hongrois présentent la caractéristique d'être nimbés d'une aura de nature symbolique (parfois même allégorique), qu'il s'agisse d'allusions et de réminiscences à des formes réelles, ou de telle ou telle création « pop art » basée sur une mythologie personnelle, sur une citation d'histoire ironique voire sur une démonstration conceptuelle du rapport entre matière et objet.

En ce domaine, la majorité des œuvres résulte d'un assemblage d'objets trouvés. Un premier type d'assemblage repose sur le simple geste de mettre en présence des objets différents, de les juxtaposer par improvisation; l'effet produit découle alors du rapport interactif des objets ou des « éléments » constitutifs de l'œuvre perçue comme un tout, comme un objet homogène. Ce type s'organise lui-même sur un axe bipolaire: d'un côté nous trouvons un post-surréalisme maniériste et sophistiqué, pour lequel les objets, receleurs de références cachées et mystérieuses, possèdent une force intrinsèque, auto-suffisante; de l'autre nous observons un traitement plus abstrait de l'objet, considéré cette fois comme un médium parabolique: l'existence, la fonction réelle et l'être physique de l'objet se trouvent alors relégués à l'arrière-plan, au profit d'une conception et d'une vision plus strictement intellectuelles.

Un deuxième type d'assemblage se base sur une « rectification » des objets par le biais de techniques artistiques disons traditionnelles. Selon les artistes et les moyens d'expression auxquels ceux-ci recourent habituel-

lement, il pourra s'agir de peinture, de dessin, de sculpture, etc., comme dans le cas d'Endre Balint, dont la technique surréaliste de montage s'appuie sur le principe de l'ambivalence, ou comme dans celui d'Imre Bukta [1952], dont les motifs illustrent le point de rencontre du travail rural et de la magie de la nature.

Quant aux objets eux-mêmes, c'est la boîte qui constitue, en tant qu'espace subjectif à aménager, l'accessoire préféré des artistes hongrois créateurs d'objets (Balint, Péter Prutkay [1946], El Kazovszkij [1948], Károly Halász [1946], Ildikó Havasi [1953], Sándor Vasvári [1952], Péter Ujházi [1940]). Pour eux, la boîte (armoire, vitrine) représente un espace clos et intime qu'il faut ouvrir pour découvrir; mais aussi et surtout la possibilité d'un « autre monde » au-dedans duquel nous pouvons et devons regarder. Généralement lilliputiennes, les proportions de ces œuvres correspondent à celles de la crèche, de la maison de poupée. Comme le cadre pour les tableaux, la boîte figure la cloison matérielle et traditionnelle entre le réel vrai et le réel imaginaire, à la fois protection et ligne de démarcation. Comme pour les tableaux, enfin, la boîte offre un nombre quasi infini d'aménagements possibles.

Les assemblages d'objets de culte forment une tendance à part. Il s'agit, pour la plupart, d'idoles ou d'autels dédiés à des mythologies personnelles, mais agrémentés cependant des « saints du lieu ». Manifestations bizarres d'un fétichisme et d'un culte des reliques, ces compositions peuvent aussi bien s'inscrire dans des systèmes de formes et de couleurs préétablies que dans un foisonnement sauvage d'objets issus d'une mythologie chrétienne ou païenne.

Concernant l'art-objet conceptuel, les premiers travaux marquants sont ceux de György Jovánovics (1939). Son « Fixeur au plafond » (1971), un ustensile à usage multiple, a le pouvoir théorique de mettre n'importe quel objet dans une situation absurde, défiant les lois physiques de la pesanteur. Apparemment irréaliste (parce que contraire à l'existence habituelle de l'outil) la fonction du « fixeur » finit donc par devenir bien réelle.

Parmi les représentants hongrois de « l'objet mécanique », nous devons mentionner István Haraszty (1934) et Viktor Lois (1950), dont les œuvres diffèrent radicalement de celles de Tinguely. Chez Haraszty, la montre et le compas, des instruments normalement conçus pour nous guider dans le temps et dans l'espace, deviennent, par une confusion intentionnelle de leurs fonctions, les médiateurs d'une idée absurde. Viktor Lois, dont les œuvres furent présentées au pavillon hongrois de la Biennale de Venise en 1993, se sert quant à lui de déchets industriels pour élaborer des œuvres susceptibles de remplir des fonctions raisonnables, ou du moins réelles. Ainsi fabrique-t-il, à partir de matériaux disparates et apparemment inadéquats, des meubles, des véhicules et des instruments de musique, utilisables comme tels.

Nous devons également aborder les travaux qu'au risque d'une généralisation excessive et faute d'expression plus opportune, nous qualifierons de « pseudo-objets » - en ceci que leur trait commun repose sur l'examen du pouvoir médiateur de l'objet en tant que chose artificielle.

L'œuvre de Gyula Pauer (1941), en véritable «ready-made » à l'envers, propose de traiter les œuvres d'art comme de simples objets - en réalité des sculptures - , qui se verront entassés au fond d'une caisse. La lourde carte postale en métal d'Eniko Szöllösy (1939), une « lettre » dûment timbrée et postée, c'est-à-dire un objet, fait aussi figure de « non-lettre » (puisque faite de fer), et par là même devient une œuvre d'art à part entière. Adám Kéri (1944) fabrique des imitations d'objets par des moyens dits conventionnels. Derrière le mimétisme trompeur de ces imitations se cachent pourtant des matériaux non conformes ou disfonctionnels (une telle « duplication réelle de l'objet » aboutit à la création des œuvres canoniques du « pseudo-objet ».)

Citons, pour finir, l'événement le plus récent de l'art-objet en Hongrie, autrement dit la Première Exposition Nationale des Lapins En Matière Plastique, organisée par la Galerie « Mission Art » de Miskolc (1991), puis reprise par la galerie Cercle (Társaskör) de Budapest (Pâques 1992). En voici l'histoire: découverts dans une caisse poussiéreuse du grenier de la galerie de Miskolc, où ils avaient été abandonnés par le précédent occupant des lieux, un artisan, une bonne centaine de lapins en plastique fut distribuée à divers artistes, lesquels reçurent carte blanche quant au sort à réserver aux rongeurs inanimés. Une cinquantaine de travaux naquirent de cette initiative, dont la plupart servirent de support à des projections de frustrations sado-sexuelles emballées dans une bonne dose d'humour: lapins maltraités, mutilés, criblés de balles, empalés sur des faucilles, ligotés à des poteaux de torture, munis d'organes sexuels, transformés en totems-Playboy, voire regroupés en de véritables bordels à lapin. Mais les meilleures œuvres sont celles où l'artiste a su intégrer la figure intacte, préservée dans sa nature « d'objet trouvé », dans son propre monde et son langage artistique (Robert Swierkiewicz [1942], János Szirtes [1954], Gyula Julius [1958], László fe Lugossy [1947]), ainsi que celles où l'artiste a résolu la tâche par une trouvaille ou un gag absurde (Balázs Faa [1966], Endre Koroncz [1968]).

Revue « *Új Művészet* »
Budapest

GÁZ-SZIV
01
2
3
4
5
6
7
8
9
0
A
ZARA

Lajos Kassák, couverture pour
l'édition du *Cœur à gaz* de Tristan Tzara,
Vienne, 1922.

LES TENDANCES DE L'AVANT-GARDE THÉÂTRALE

dans la Hongrie de l'entre-deux-guerres

†Rozsa KOCSIS

En Hongrie, l'histoire et les conditions générales n'offrirent que bien rarement un terrain favorable au développement d'une culture théâtrale propre, capable de faire pendant aux théâtres des pays d'Europe de l'Est¹. Tantôt c'était le support social qui faisait défaut, tantôt la structure théâtrale elle-même, tantôt l'œuvre scénique appropriée. À l'approche de la Grande Guerre, la situation historico-sociale et les conditions économiques très dures avaient retardé la vie culturelle dans son développement, l'isolant, voire la coupant totalement des tendances les plus récentes de l'évolution européenne. La régression sautait particulièrement aux yeux dans le domaine théâtral. En tant que microcosme de l'existence sociale, l'œuvre scénique éclaire en effet les conflits internes de l'époque où elle s'inscrit, à telle enseigne que si le théâtre hongrois du début du siècle avait été encore en mesure d'emboîter le pas aux tendances modernes de l'Europe, la période de l'entre-deux-guerres se replia dans le conservatisme, la nostalgie du passé et les considérations commerciales. En conséquence, tandis que la tempête révolutionnaire des divers *ismes* secouait le monde des scènes européennes des années 1910-1920, la conception officielle de l'art dramatique hongrois resta quasi exclusivement ancrée dans un naturalisme rétrograde.

C'est par le truchement et grâce aux recherches de Hongrois vivant à l'étranger et en contact direct avec les nouveaux courants de leur temps, qu'il s'agisse de ceux des membres de la revue *Nyugat* [Occident] qui sillonnèrent l'Europe, ou des écrivains de la diaspora de 1919, que le théâtre d'avant-garde hongrois naquit et grandit - en se nourrissant, tant du point de vue du contenu que de la forme, aux *ismes* européens.

1. Sur l'évolution du théâtre en Hongrie, voir l'article de Georges Baal, « Le destin de l'Opéra hongrois », in *Arion*, Budapest, Corvina, 1985/15, pp.114-128.

Le groupe de Lajos Kassák à la source du théâtre d'avant-garde hongrois

On a beaucoup insisté, non sans raison, sur le rôle des revues successives de Kassák, les premières qui, en Hongrie, se firent l'écho et le creuset des *ismes* des années 1910 et 1920. Leur rôle de pionnier touchait aussi bien les lettres et les arts plastiques que le théâtre. Succédant à *A Tett* [Action]², *Ma* [Aujourd'hui] accueillit les artistes de l'avant-garde hongroise, sans négliger les représentants importants des mouvements internationaux. Les années d'émigration permirent aux artistes et aux écrivains hongrois de se confronter aux problèmes artistiques universels de l'époque. De ce point de vue, le contenu de *Ma* paru à Vienne revêt un caractère particulièrement important. Kassák et ses amis entretenaient des relations étroites avec les groupes *Die Aktion*, *Sturm*, *Bauhaus*, sans oublier les mouvements Proletkult centre-européens, mais aussi avec les milieux des avant-gardes de la capitale française. Ainsi en 1926, *Ma* tint une conférence dans la salle de la Société savante pour présenter la revue et ses collaborateurs. L'allocution inaugurale fut prononcée par l'un des chefs de file de l'avant-garde française de l'époque, Paul Dermée. Yvan Goll, Philippe Soupault, Michel Seuphor et d'autres encore participèrent à cette réunion⁴.

C'est en pleine connaissance des tendances d'alors que Kassák et son groupe purent procéder à leurs essais dramaturgiques et scéniques. Ils connaissaient l'expressionnisme allemand⁵, la scène Merz de Kurt Schwitters⁶, ainsi que les expérimentations techniques constructivistes du *Bauhaus*? Ils accueillirent les futuristes italiens Marinetti⁸ et Prampolini⁹, les soviétiques Meyerhold et Tairov¹⁰, et certains représentants du courant surréaliste français^{11/12}. Un numéro spécial de *Ma*, partiellement consacré au

2. Édité à Budapest de 1915 à 1916.

3. Édité à Budapest de 1916 à 1919, puis à Vienne de 1920 à 1925.

4. Lajos Kassák, «A magyar avantgard három folyóirata» [Les trois revues de l'avant-garde hongroise], in: *Helikon*, Budapest, 1964, n° 2-3, p. 251.

5. János Mácza, « Új dráma, új színpad » [Drame nouveau, scène nouvelle], in *Ma*, Budapest, 1917, II, pp. 167-196.

6. Kurt Schwitters, « A Merz-színpad » [La scène Merz], in *Ma*, Vienne, 1921, III, p. 29 – « Die Merz-Bühne » [La scène Merz], in *Ma*, Vienne, 1924, IX, n° 8-9.

7. Farkas Molnár, « A mechanikus színpad » [Le théâtre mécanique], in *Ma*, Vienne, 1923, VIII, n° 8-9.

8. F.T. Marinetti, « Teatro antipsicologico astratti di puri elementi e il teatro tattile », in *Ma*, Vienne, Musik und Theater Nummer, 1924, II, n° 8-9.

9. Prampolini, « Scène dynamique futuriste », *ibid.*

10. A. Tairoff (*sic*), « A színpadi atmoszféra » [L'atmosphère scénique], *ibid.*

11. Jean Cocteau, « Az Eiffel torony násznépe » [Les Mariés de la Tour Eiffel], traduction de Gyula Illyés, in *Ma*, Vienne, 1923, VII, n° 9-10.

12. L'inclusion de Jean Cocteau au mouvement surréaliste française, reprise ici par Rózsa Kocsis, est une tendance constante de la critique hongroise. Voir dans ce volume Georges Baal et Marc Martin. (N.D.E.)

théâtre international, parut en hongrois, allemand, français et italien¹³. Gyula Illyés, en émigration à Paris, traduisit en hongrois des pièces de Cocteau et de Tzara. (Notons aussi que les revues *A Tett* et *Ma* furent les premières à présenter la poésie d'Apollinaire aux lecteurs hongrois.)

Le cercle de Kassák, ouvert à toutes les recherches européennes, ne s'efforçait pas moins de formuler une conception théâtrale autonome, surtout par la voix de János Mácza, spécialiste des questions théâtrales auprès de *A Tett* et de *Ma*, fin connaisseur de l'expressionnisme et promoteur en Hongrie d'une nouvelle dramaturgie¹⁴, mais aussi grâce aux travaux de László Moholy-Nagy. De cette constellation naquirent bientôt, conformes à l'esprit de l'époque, des pièces avant-gardistes originales hongroises.

Avec la Grande Guerre, un sentiment accablant de crise avait submergé l'Europe. Les peuples exposés à la déflagration mondiale cherchaient une explication, aspiraient à une synthèse de leur vie profondément perturbée, désagrégée. Survint alors une période où les humanistes élaborèrent un idéal humain messianique, teinté d'exaltation, où seul l'amour désintéressé pouvait encore sauver une humanité vautrée dans le crime et l'abjection. C'est ainsi que les expressionnistes brandirent l'étendard de « l'Homme nouveau » en quête d'une « vie nouvelle »¹⁶, et en étroite relation avec l'idée d'une révolution¹⁷. Cette vision expressionniste et activiste s'imposa pendant longtemps dans l'approche théâtrale par le groupe de Kassák. Les sketches, les pièces et les chœurs dramatiques de János Mácza, de János Lékaï, de Zsigmond Remenyik et de Sándor Barta sont aussi bien les manifestations de cette volonté humaniste dont les espoirs furent tournés vers un avenir révolutionnaire et socialiste¹⁸.

Vér [Sang] de Zsigmond Remenyik¹⁹, une suite de scènes élaborées selon la technique du montage, propose une révolte contre la vie sans espoir de la banlieue. Expression explosive d'une vision fiévreuse, le profond humanisme de l'auteur se nourrit ici d'une angoisse tenace quant à l'avenir et au destin humain, du mépris de l'ordre établi et d'une passion exclusive pour la justice sociale. Le poète Sándor Barta, aspirant de tous ses vœux à une proche révolution, peint de manière allégorique la vérité des petites gens

13. *Ma*, «Musik und Theater Nummer», (Numéro musical et théâtral), Vienne, 1924, II, n° 8-9.

14. János Mácza, *Tejjes Szinpad*, [Théâtre total], Vienne, 1921.

15. László Moholy-Nagy, «A jövő színháza, a teljes színház», [Le théâtre de demain: le théâtre total], in: *Dokumentum*, Budapest, 1927, février, pp. 6-8.

16. H. Bahr, *Expressionismus*, Munich, 1916.

17. László Illés, «Vecchie polemiche sull' avanguardia», in *Il filo rosso*, Milan, 1963, n° 5, pp. 35-58 et n° 6, pp. 49-63 - «Vieilles querelles sur l'avant-garde», in *Littérature hongroise-Littérature européenne*, Budapest, 1964, pp. 449-472.

18. Rózsa Kocsis, «Modern magyar drámai kísérletek az expresszionizmus jegyében» [Expériences théâtrales de la modernité hongroise sous le signe de l'expressionnisme], in *Irodalomtörténeti Közlemények* (Cahiers d'histoire littéraire), Budapest, 1967, n04, pp. 451-454.

19. László [Zsigmond] Remenyik, «Vér» [Sang], in *Ma*, Vienne, 1921, n03, pp. 31-35.

(1gen [Oui], *Külvarosi panoptikum* [Musée de cire de banlieue])²⁰). Le drame le plus important de János Lékai - *Ember János* [Jean l'Homme] - s'articule autour de la thèse suivante: l'homme, faillible et déchu, ne peut se relever que par le désir et l'accomplissement d'un renouveau révolutionnaire. Les pièces de Lékai furent montées à Moscou par Meyerhold, à la même époque que le Mystère-Bouffe de Maïakovski²¹.

Après 1920, les conceptions dadaïstes et surréalistes se mirent à exercer un ascendant toujours croissant sur les expériences théâtrales de *Ma*. Au-delà de l'influence des modèles allemands, le théâtre avant-gardiste hongrois manifestera son caractère original dans des œuvres dadaïstes et/ou d'inspiration surréaliste. Ce caractère singulier ne se manifeste pas tant sur le plan formel - Dada hongrois ressemblait à celui venu de France - que par le contenu: alors que dans une certaine mesure, Dada servit à l'Ouest d'exutoire aux passions libérées par la guerre, il naquit en Hongrie de l'ultime désespoir des révoltés²².

Le théâtre avant-gardiste français, né avec *Ubu Roi* de Jarry, a passé par Dada, puis par le surréalisme, pour déboucher finalement, au cours de la seconde moitié de ce siècle, sur le théâtre de l'absurde. Selon André Breton, *Ubu roi* constitue « la grande pièce prophétique vengeresse des temps modernes ». La double révolte qu'il contient, d'abord contre l'ordre bourgeois, ensuite contre la forme réaliste et naturaliste, fait effectivement de ce chef-d'œuvre le point de départ de l'avant-garde moderne²³. Dada hongrois n'a pas attendu pour se teinter d'un absurde social, dont il véhicule la philosophie dès les premières années de l'après-guerre: il ne se contente pas de remettre en question le mode de vie bourgeois, mais il projette l'absurde et le grotesque jusqu'aux ultimes questions philosophiques relatives à l'existence humaine - questions que les années d'après guerre, particulièrement noires et désespérées sur le sol hongrois, avaient pu poser, sans espoir de réponse ni de solution.

De ce point de vue, notre pièce dadaïste la plus caractéristique est *Le Bébé géant* de Tibor Déry²⁴. Composée en 1926 à Pérouse, cette œuvre

20. Sándor Barta, *Igen*, «< Oui >>), in *Ma*, Vienne, 1921, VI, n° 1-2 - «Külvarosi panoptikum» [Musée de cire de banlieue], in *Ék*, Vienne, 1923. Ces pièces sont reprises in Barta Sándor, *Pánik a városban* [Panique dans la ville], Szépirodalmi, Budapest, 1959.

21. János Lékai, «Ember János» [Jean l'Homme], in *Lékai János válogatott írásai*, «< Œuvres choisies de J.L. >>), avec une étude préliminaire de László Illés, Szépirodalmi, Budapest, 1963, pp. 77-134.

22. Imre Bori, « A magyar avantgarde történetéből. A dadaista közjáték. VI. » [Pages de l'histoire de l'avant-garde hongroise. L'intermède dadaïste. VI.], in *Új Symposium*, Novisad, 1967, n° 29-30.

23. L.e. Pronko, *Théâtre d'avant-garde*, Paris, Denoël, 1963, pp. 11-35.

24. Tibor Déry, *Az áriáscsecsemo*, Budapest, Magvető, 1967.

En français: «Le Bébé géant», traduit du hongrois par Georges Baal, in *Organon*, Lyon, éd. Université Lyon II, 1983. Sur le caractère dadaïste et surréaliste de cette pièce, voir les études in *Organon*, *op. cit.*, et Georges Baal, « Hungarian Avant-garde Theatre in the Twenties » [Théâtre d'avant-garde hongrois dans les années vingt], in *Theatre Research International*, London, 198411, pp. 7-16 (N.D.E.).

théâtrale ne fut publiée pour la première fois qu'en 1967, illustrant par là toute la destinée et l'infortune de l'avant-garde en Hongrie. Symbole de l'existence humaine, immense point d'interrogation sur le sens de la vie, *Le Bébé géant* s'appuie tout entier sur une conception du monde et des moyens formels d'expression absurdes. Les situations tragi-comiques auxquelles cette pièce recourt se fondent sur la répétition du grotesque, sur une comédie en mouvements cycliques: dès l'instant où l'homme voit le jour, il se voit livré corps et âme à une existence d'esclave, dompté par le fouet de la famille et de la société. Il mène une vie végétative, vide de sens, dans le cirque tournant où sa destinée tragique l'a placé - comme un éternel bébé géant. Mais cette fatalité revêt en même temps un caractère comique, car la répétition du malheur humain, pour terrifiante qu'elle puisse sembler, se teinte du ridicule amer de sa banalité grotesque.

A Jekete kandur [Le Matou noir], pièce de János Mácza parue dans *Ma*²⁵, se nourrit de la désillusion d'un révolutionnaire hongrois en émigration avec les gestes scéniques provocateurs, absurdes et grotesques du Dada européen²⁶. Selon Mácza, l'Europe de l'après-guerre ne s'intéresse qu'à l'érotisme, signe d'un désespoir. La pièce fut présentée selon une dramaturgie élaborée à partir du monde visuel de Moholy-Nagy, autrement dit du *Bauhaus*.

On a souvent souligné qu'une des particularités du groupe de Kassák est, dans les années 1910-1920, la simultanéité et l'interférence constante des divers *ismes*, la dominante revenant toutefois d'abord à l'expressionnisme, puis au dadaïsme. Comme nous venons de le voir, ce phénomène se répercute également au théâtre où, au-delà des clivages et de la dramaturgie littéraire fondée sur le dialogue, l'avant-garde théâtrale hongroise tente aussi et surtout de s'approprier une conception synthétique de théâtre total, dans la perspective d'une unité de dialogue, de musique, de geste, etc. Recourant tour à tour au guignol, à la farce, au cirque, au music-hall et au cabaret, elle choisit la caricature pour exprimer la réalité, sans pour autant se priver de faire usage de moyens techniques indirects, comme les symboles visuels, pour exprimer des pensées abstraites.

Le mouvement théâtral d'Ödön Palasovszky

D'abord théorique, le programme synthétique de Kassák et de ses collaborateurs fut mis en pratique par le groupe d'Ödön Palasovszky et d'Iván Hevesy, un groupe constitué d'écrivains, de comédiens, de metteurs en scène, de compositeurs et d'artistes peintres, tous de gauche. Leur première tentative expérimentale correspond à la fondation, en 1926, du

25. János Mácza, « A fekete kandúr » [Le Matou noir], in *Ma*, Vienne, 1921, IX, pp. 122-125.

26. G. Ribemont-Dessaignes, « Histoire de Dada », in *Nouvelle Revue française*, Paris, 1931, juin-juillet.

Théâtre *Zöld Szamár* [l'Âne vert]. Au programme de ce théâtre, d'abord la mise en scène de deux poésies d'Yvan Goll et d'une comédie de Jean Cocteau.

Paris brûle 27 d'Yvan Goll fut adapté pour chœur mixte, celui-là même des drames grecs. Le texte récité et l'accompagnement de jazz voulaient rendre sensibles les rythmes contradictoires du Paris des riches et du Paris des opprimés et, plus généralement, les pulsations d'une métropole moderne. *Le Nouvel Orphée* 28, vêtu d'un frac, dictait le texte de son poème à quatre dactylographes, qui, accompagnées d'une musique mécanique évoquant les cliquetis et les crépitements d'un orchestre de machines à écrire, répétaient des lambeaux de texte, comme pour souligner le message du poète. Rappelons que sur la scène du Cabaret Voltaire, Tristan Tzara et Huelsenbeck s'étaient livrés à des représentations de même genre: déclamation de poésies dites simultanées, accompagnées de récitatifs en contrepoint, de pantomimes, de jazz et de bruitages²⁹. Quant à la pièce de Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel*³⁰, les Hongrois choisirent également de la représenter avec des danses grotesques sur un accompagnement de jazz et dans un décor constructiviste. Leurs essais ultérieurs - les soirées de *Vj Föld* [Terre Nouvelle] et de *Prizma* [Prisme] -, présentaient des œuvres de Tzara, *Mouchoir de nuages* et l'une des scènes du *Cœur à gaz*.

Durant son existence éphémère, le groupe Palasovszky-Hevesy entra en contact avec le mouvement ouvrier hongrois, son but principal se résumant à servir la cause ouvrière. À la place d'une institution concoctant de mièvres divertissements bourgeois, il voulait créer un théâtre essentiel, dialectique, grâce auquel le drame et la comédie pourraient retrouver leurs énergies communautaires, propres à façonner et à édifier la société³¹. Par sa conception dramaturgique de nature synthétique, il espérait exprimer la lutte des opprimés dans une action où l'homme contemporain - comme dans une cérémonie moderne à signification rituelle - pourrait devenir un facteur actif du jeu de scène.

Quant à la forme, ces promoteurs du théâtre d'avant-garde se tournèrent tour à tour vers le chœur antique, les litanies extatiques, et, sous l'impulsion d'Antonin Artaud, vers le théâtre rituel populaire de l'île de Bali³². Conformément à leurs buts politiques, ils suivaient attentivement le

27. Yvan Goll, « Pàrizs ég » [Paris brûle], traduction de Gyula Illyés, in *Akaszott Ember* [Le Pendu], Vienne, 1922, n° 1, p. 5.

28. Yvan Goll, « Az új Orpheusz » [Le nouvel Orphée], in *Magyar Írás* [Lettres hongroises], Budapest, 1924, juin.

29. Ces expériences n'ont pas été ignorées par les Hongrois. Voir Lajos Kassák- Imre Pàn, « A modern művészeti irányok története. A dadaizmus. » [Histoire des tendances artistiques modernes. Le dadaïsme.], in *Nagyvilág* [Le Grand Monde], Budapest, 1957, n°3, p. 451.

30. *Op. cit.*

31. L. Loránd, « A lényegre törő színház krónikája » [Chronique du théâtre de l'essentialité], in *Valóság* [Réalité], 1968, n°1, pp. 70-76.

32. Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinais », in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

programme théâtral du Proletkult, le travail de Piscator et de Meyerhold. Ce faisceau d'influences et d'inspirations leur permit d'élaborer un genre propre de drame synthétique, où se trouvent mêlés dialogues, chœurs parlés et gestuels, pantomime, ballet et musique - autant de moyens d'expression d'importance parfaitement égales. Le comédien et metteur en scène Ödön Palasovszky, la danseuse Alice Madzsar, adepte de la danse libre, et le compositeur József Kozma (plus connu comme Joseph Kosma, qui œuvrera plus tard dans la capitale française) furent les premiers à poursuivre des expériences dans ce sens.

Mais Palasovszky et son groupe eurent beau développer un nombre important de techniques scéniques, tous leurs efforts pour renouveler la forme restèrent vains, ou du moins éphémères: un manque cruel de pièces hongroises convenables les condamnèrent à se rabattre sur des œuvres étrangères, lesquelles ne leur permirent jamais d'opérer le mariage harmonieux des traditions de la culture nationale et des modèles inspirés des avant-gardes occidentales.

*Université des sciences Eötvös Lorànt (ELTE)
Budapest*



Sándor Bortnyik, lithographie
pour le livre d'Olga Szentpál,
Le Chemin de l'art corporel.

**FLASHES SUR LA DANSE LIBRE
EN HONGRIE
1910-1930**

Júlia LENKEI

La parole divise, la danse est union - ainsi que Maurice Béjart l'écrit dans l'introduction au livre de Roger Garaudy, *Danser sa vie*, comme en écho à cette réflexion qu'un poète hongrois formule en 1909 : «Seul le silence peut nous unir un moment. Dans le dialogue, nous sommes deux, trois et parfois cent². » La parole viole l'homme - déclare le même poète, Béla Balázs, treize ans plus tard :

Celui qui ne parle pas recèle dans son âme une richesse qu'il peut aussi bien exprimer par le seul biais des formes, des images, des mimes ou des gestes. L'homme de la culture visuelle ne s'exprime pas en employant des locutions verbales, sa kinesthésie tend à manifester une identité irrationnelle, inconcevable: la sienne propre. Par ses mimes et ses gestes, il s'efforce d'interpréter et d'exprimer les sentiments venus des tréfonds, du plus profond de l'âme, ceux que la parole serait incapable de ramener en surface. Ici, l'esprit se corporalise directement, sans les béquilles des mots³.

La grande révolution artistique du début du XX^e siècle, la quête de nouveaux moyens d'expression, d'un nouveau langage, source de tant de bouleversements dans la littérature, la musique et les beaux-arts, provient de

1. Roger Garaudy, *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973, p. 8.
2. Béla Balázs, *Dialógus a dialógusról*, [Dialogue sur le dialogue], Budapest, Athenaeum, 1913, p. 10.
3. Béla Balázs, *A látható ember*, [L'homme visible], Budapest, Bibliotheca, 1958, pp. 19-20.

ce sentiment. Sans oublier les impressions primaires acoustiques et optiques qui en viennent à passer au premier plan, suite à la naissance du septième art. L'art cinématographique, selon l'un de ses premiers théoriciens, le même Béla Balazs, détruit en effet les barrières entre l'œuvre et son récepteur, et parce qu'elle élimine le langage, peut se donner les moyens d'exprimer de nouveaux contenus humains, autrement dit de « visualiser » l'homme lui-même. Le XX^e siècle s'intéresse à l'homme solitaire plongé dans un monde aliéné. La parole divise, la danse unit. Le XX^e siècle va donc révolutionner la danse.

Cette forme moderne de la danse, issue du phénomène Isadora Duncan et des différentes écoles gymniques et rythmiques, en négation du ballet classique, fut appelée en Hongrie: *art du mouvement* ou *art orchestrique*. Il ne s'agit pas seulement de danse, mais plus généralement de l'exercice quotidien du corps, pour un maintien en bonne condition physique chez l'adulte, et pour un développement harmonieux et sain chez l'enfant. Joindre la santé à l'esthétique - telle est l'une des thèses centrales de ce courant, dont le système cinétique constitue la base de la kinésithérapie et de la gymnastique rythmique sportive.

L'objectif des écoles orchestriques fut donc tout d'abord pédagogique. Mais ces établissements organisant chaque année des représentations publiques, une équipe de jeunes danseurs ne tarda pas à se constituer, premiers pas dans l'évolution de la danse moderne en Hongrie. Forme d'expression corporelle qui procède à la fois d'une technique et d'une philosophie, et qui s'inscrit dans un grand mouvement d'amplitude européenne, voire mondiale, la danse libre atteignit en Hongrie des sommets entre les années vingt et quarante. Budapest, à cette époque, vit presque autant de soirées de danse que de concerts de musique, auxquelles participèrent les plus grandes vedettes des quatre coins du monde.

Paris: premier berceau de la conception artistique du mouvement. Une jeune étudiante en mathématiques et philosophie regarde avec enchantement Isadora Duncan se produire sur la scène du Châtelet.

Il Y a soixante-quinze ans, au printemps 1912, je suis rentrée de Paris, où j'avais effectué un voyage d'étude, toute imprégnée de danse et de philosophie. J'avais suivi les séminaires d'Henri Bergson au Collège de France, et admiré Isadora Duncan au Châtelet. L'effet magique réuni de trois ans de libre pensée philosophique et de trois soirées de danse libre du corps humain provoqua en moi l'élaboration d'un système cinétique. Au début, je luttais contre cette idée, mais j'en vins bientôt à l'affirmer haut et fort. Je l'ai d'abord nommée gymnastique « grecque » puis « orchestrique ». Ce système cinétique se donnait pour but de découvrir la matière première de la danse, c'est-à-dire l'ensemble des possibilités kinesthésiques du corps humain, afin de les examiner scientifiquement et de les employer dans des perspectives artistiques. La conception d'une pensée - comme celle de la vie - ne se circonscrit guère dans l'espace et dans le temps. Pourtant, mon impression est de l'avoir conçue à Paris, dans les années dix, lorsque Isadora, voltigeant les

*pieds nus, simplement vêtue d'une toge couleur chair, nous parla depuis la scène sans dire un mot, capable d'exprimer tout ce qu'elle voulait par gestes*⁴.

Sans cesser de fréquenter les cours de Bergson, Valéria Dienes s'inscrit à l'institut de Raymond Duncan pour étudier en théorie aussi bien qu'en pratique le système du même nom. Peu après, elle participe à l'analyse des mouvements corporels des figures représentées sur les vases grecs, et s'inspirant de la doctrine bergsonienne, continue à développer la conception cinétique de Duncan. Valéria Dienes crée alors la science du mouvement orchestrique:

Un constat ne me laissait pas en repos: le monde des gestes n'avait jamais été véritablement systématisé. Restait donc à élaborer ce système. Et pour ce faire, à analyser une par une toutes les composantes du mouvement, à en dégager les lois - jusqu'à obtenir la science des gestes, que j'ai baptisée d'un mot grec: la science orchestrique. Orchestrique veut dire: «discipline du mouvement», et vient d'orchéomai: «Je bouge», d'orchéma, comme théorème: «Poésie de gestes», sans oublier orchesis, le mouvement lui-même, et orchestès, celui qui danse. «Orchestique» se réfère donc à cette constellation étymologique. Et en effet, dès que j'eus introduit ces mots dans la théorie, la théorie se mit à vivre. Vous savez, il suffit parfois qu'une chose ait un nom pour que cette chose se mette très vite à exister. Une idée, alors, en attire une autres.

La première représentation du groupe orchestrique hongrois eut lieu à Budapest en 1917, et son succès fut tel qu'il fallut organiser deux spectacles supplémentaires.

Au cours de la même année, toujours à Budapest, une jeune femme, fraîchement diplômée de Hellerau, ouvre une école de danse pour enseigner la rythmique Dalcroze. Dès lors et pour longtemps, Emil-Jaques Dalcroze devenait le personnage clé de l'art du mouvement. Pour caractériser sa méthode, à laquelle on recourt très souvent encore, disons qu'il utilisait les exercices cinétiques afin de perfectionner la sensibilité musicale, l'ouïe intérieure et la perception rythmique. L'institut, ouvert à Hellerau en 1911, puis installé quatorze ans plus tard à Laxenburg, près de Vienne, constituait le principal centre européen de formation de professeurs en rythmique. En 1912, l'année où Valéria Dienes commence à enseigner, le groupe d'enfants de l'école Dalcroze se rend à Budapest pour y présenter concrètement l'essentiel de la méthode. Olga Szentpál, talentueuse étudiante de piano à l'Académie de musique, assiste à cette représentation. (Notons au passage

4. Valéria Dienes, «Ràeszmélés a tãncra», [Éveil à la danse], in *Tãllemiivészlet*. 1977/11, pp. 3,4.

5. «Beszélgetés Dienes Valériával», [Conversation avec V.O.], in *Valõsãg*. 1975/8, p.94.

qu'outre les mathématiques et la philosophie, Valéria Dienes étudia le piano et la composition dans la même académie; autant de connaissances dont les deux femmes tireront profit dans la création de leurs grandes chorégraphies ultérieures, mais aussi dans leur enseignement quotidien de l'art orchestrique, qu'elles délivreront en improvisant au piano.) C'est la révélation. Olga Szentpál parvient très vite à convaincre ses parents de lui laisser abandonner sa carrière prometteuse pour se rendre à Hellerau, d'où elle revient diplômée dans le courant de l'année 1917. Elle ne tarde pas à ouvrir sa propre école. Et à dépasser l'enseignement acquis, pour achever d'élaborer son propre système en compagnie de son mari, l'historien de l'art Mârius Rabinovszky. Son point de départ reste fort proche de celui de Valéria Dienes.

Voulons-nous une danse nouvelle? Non. Nous voulons une danse artistique, qui jaillit du fond de l'âme et incarne des condensés de vécus spirituels. Bien sûr, un art qui émane de l'âme de l'homme moderne sera forcément moderne et, d'une certaine façon, nouveau. Le modernisme n'est donc pas un but, mais une conséquence. Le modernisme n'est pas voulu mais spontané⁶.

À la fin des années vingt, les diverses écoles d'expression corporelle fonctionnent à plein régime, leurs élèves montent de plus en plus sur scène et se produisent toujours davantage à l'extérieur. Écoles et chorégraphes ont déjà trouvé leurs profils individuels. Convertie à la vie religieuse catholique, Valéria Dienes organise, outre les fêtes de son école, des pièces mystiques. Le groupe Szentpál déborde d'activité, ses programmes se composent de suites de brèves représentations en solo ou en groupe, sortes de jeux dansés qui n'excèdent pas un acte; très sollicité au théâtre comme à l'opéra, ce groupe exécute les parties dansées dans des chorégraphies d'Olga Szentpál.

Autre bouillonnement d'activité: celui de l'avant-garde, dont des représentants ardents scandalisent le public par ce Manifeste de 1922 :

Culture des millions! Art nouveau! À bas les fleurs moïsiés ! Manifeste pour la nouvelle culture des masses - Art nouveau! À bas l'artiste car il s'est vendu! À bas la nature morte! À bas le décorum! À bas le charivari des précieux! À bas les fleurs tarabiscotées de l'hédonisme pourrissant! Grand art pieux des millions! Art de l'homme libéré! Dans la rue, chaud devant, voici venir les masses! Nouveaux miracles sur les places publiques! Nouveaux mythes sur les affiches, nouvelles visions sur les murs, nous attendons de nouveaux chœurs et de nouvelles tragédies sur les places publiques! L'art est créé par la dévotion des masses, mais l'art ne connaît plus aucun miracle. L'art est l'ornement des jardins suspendus des fabricants de saucisses. L'art est un fruit exotique pour dames huppées, noix de

6. Olga Szentpál - Mârius Rabinovszky, *Tànc - A mozgásművészet könyve*, [Danse - 1^e livre de l'art du mouvement], Általános Nyomda, Konyv- és Lapkiadó Rt., Budapest, 1928, p.11.

coco, beauté éternelle et crinoline. L'art est la distraction dominicale en orphéons pour précepteurs fiscaux à culotte frangée! L'art est le petit jardin à lys des académiciens édentés! Nous attendons la prophétie de nouveaux mythes, mais L'art ne connaît plus aucun miracle, L'art n'est plus la dévotion fusionnelle des masses, l'art est pourri!

L'artiste s'abêtit - L'artiste s'est vendu. Que crève L'artiste! Le nouvel artiste monte sur les places publiques pour annoncer aux masses le nouvel état de la culture! Le nouvel artiste conduit le chœur religieux des hommes nouveaux à ciel ouvert, à la vue de milliers et de milliers de gens. L'art, créé par la dévotion des masses, doit être rendu aux masses. Le nouvel artiste sera un prophète sans nom. Le nom de l'art nouveau est dévotion.

Et les auteurs de ce Manifeste, Ivàn Hevesy et Ödön Palasovszky, de passer à l'acte et de créer sans tarder le groupe *Manifeste*, pour donner des représentations dans des clubs ouvriers, l'idée de l'art avant-gardiste restant chez eux substantiellement liée à celle d'une résistance sociale et d'une révolution. Au début, ces soirées culturelles ouvrières se composaient de programmes nettement littéraires. Mais peu à peu, celles-ci devinrent le support d'expériences théâtrales complexes dans la branche des genres dits « synthétiques », et sur des scènes de théâtre aussi diverses que celle de *L'Âne vert*, de *Terre Nouvelle*, de *100 %*, de *Soirées Zigzag*, de *Prisme* ou de *Scène extraordinaire*. Pour en savoir plus, citons l'affiche des soirées Zigzag:

*L'objectif des soirées Zigzag: rechercher la pulsation intérieure, le vrai rythme de la vie aux intersections labyrinthiques des chemins multiples de l'homme d'aujourd'hui. Le monde est confortablement installé: on comprend que tout ton nouveau, toute idée hardie puisse heurter de plein fouet ceux qui croient fermement en une immuabilité des choses. Quoi qu'il en soit, nous voulons dévoiler les gouffres ridiculement béants qui séparent nos actions de nos convictions sur le bien et sur le mal. Au départ d'une scène exploitée, déracinée, nous cherchons le chemin susceptible de nous mener à un public résolu à affronter les forces libres et collectives qui se tiennent à l'affût derrière l'ordre spirituel et affectif frappé de décrépitude. D'irréparables fossés sont creusés entre les vieux et les jeunes. Les liens que nous voulons avec le passé ne riment pas avec le fardeau des traditions, mais sont les manifestations exemplaires d'une humanité sociale et pure, solidarité avec un présent d'où jaillissent des problèmes urgents qui nous concernent tous, des formes scéniques militantes enracinées dans les courants de la vie moderne. Dans le nouveau jeu des sons et des mouvements, nous recherchons des rythmes pour modeler le destin actuel et l'âme enfin libérée de son monde pygméen. Soyez les bienvenus, tous ceux qui nous accompagnez, et tous les fidèles qui furent avec nous aux représentations de *L'Âne vert*, de *Terre nouvelle* et de *100 %*.*

Dans ces programmes divers, les productions cinétiques remplirent un rôle d'une importance toujours croissante. Autour d'un thème central s'articulaient des poèmes, des textes en prose, des saynètes dramatiques, liés ou non entre eux par quelques mots introductifs, et ponctués de scènes d'interprétation mouvementée, d'études de mouvements, de pantomimes, de jeux d'ombres, de compositions de locomotion, ou tout simplement de danse - le tout sur un accompagnement musical ou un récitatif parlant. « Respirations », « Ombres », « Soirée Happy End », « Mains », « L'homme mécanisé », tels purent être certains de ces thèmes organisateurs.

Si Olga Szentpál participait bien à quelques soirées d'avant-garde eh y présentant son travail chorégraphique, l'équipe de base, le noyau dur de ces productions gravitait principalement autour d'Alice Madzsar. Son approche de l'art du mouvement par le biais de la gymnastique, son rôle de pionnier dans l'élaboration de la gymnastique féminine et thérapeutique en font un personnage d'envergure. Elle ouvrit son école orchestrique la même année que Valéria Dienes. Elle résuma son système dans une importante étude qui parut bientôt en français⁷. Dans l'introduction de cet ouvrage, elle déclare à ses jeunes adeptes: « Je sais bien que nous n'en sommes qu'à nos débuts. Mais une jeune équipe me suit, remplie de foi, et nous continuons fermement dans notre voies. » C'est précisément avec cette jeune équipe qu'Alice Madzsar participait aux productions d'avant-garde les plus hardies. Une équipe qui, forte d'expériences scéniques et d'études cinétiques originales, créera bientôt son propre ensemble artistique, au cours de la seconde moitié des années vingt.

La chorégraphie la plus importante d'Alice Madzsar, le mimodrame *Menottes*, date, pour sa mise en scène, de 1930-31. La musique en fut composée par József Kozma.

Ce mimodrame contient deux parties - lit-on dans l'introduction du scénario. Ces deux phases forment un tout. La construction organique des divers éléments éclaire sous divers angles la signification profonde des menottes, et, plus généralement, des liens humains (...). C'est ainsi que nous suivons la lutte multiforme de l'homme enchaîné et emmuré d'aujourd'hui, jusqu'au moment où tous ses liens deviennent, dans ses rapports à autrui, le moteur d'une force productive. Chacun des éléments de la composition tend à révéler la double signification des liens, à la fois paralysants et stimulants. Ainsi qu'une prédestination humaine basée sur (soit) l'instinct de l'oppression et la nécessité de la lutte, cette lutte comportant évidemment un sens philosophique et cosmique.

7. Alice Madzsar, *La Culture physique de la femme moderne*, traduction du Dr. Marthe Erdős, Paris, Vigot Frères Éditeurs, 1936.

8. Dr Józsefné Jászai Alice Madzsar, *A női tes/ku/túra új útjai*, [Les nouvelles voies de la culture physique féminine], Budapest, 1930, p. 8.

Voilà donc notre vision de la lutte que l'homme mène contre sa propre condition, contre son emmurement intérieur dans l'immensité paralysante de l'espace (I) ; intervient d'abord son combat avec l'idole tyrannique, élevé au-dessus de son corps et de son âme (II) ; puis la lutte pour l'espace, dans la prison de plus en plus étroite des murs (III) ; vient ensuite le jeu, la lutte et l'entrelacement fatal de l'homme et de la femme, attachés par des menottes paralysantes et stimulantes à la fois (IV) .. puis le combat des groupes humains avec la mécanique, s'accroissant au rythme des machines (V) .. les souffrances du groupe des enchaînés sous le joug de la corvée: les liens deviennent menottes lorsqu'il y a addition, et non conjonction de particuliers (VI) ; et pour finir, le rythme productif et constructif des liens liant les membres du groupe entre eux : des liens qui deviennent des contacts humains⁹.

Quant au titre de chacune de ces sept parties, ils achèvent de nous renseigner sur la teneur du spectacle. Les voici: *Dans la prison de nous-mêmes .. Idoles .. Murs .. Prisonniers d'eux-mêmes .. L'oppression de la machine .. Menottes .. Liens humains.*

Dans cette mise en scène dénuée de décors tous les éléments de l'appareil scénique étaient tenus par des hommes et des femmes, de la machine à l'idole, en passant par les murs. Pour incarner les murs, justement, seize personnes dont on ne voyait que les paumes de main se cachaient dans autant de sacs alignés. Une seule figure dansait au milieu de la scène, entre ces murs humains d'aspect cunéiforme. Les mains remuaient et les sacs se rapprochaient de l'homme, en véritables cloisons mouvantes, menaçantes. Dans la scène «L'oppression de la machine », un acteur commençait seul à jouer le rôle de la machine, bientôt rejoint par vingt autres personnages qui se mettaient à danser à un rythme de plus en plus frénétique, avec des mouvements de plus en plus machinaux. Au cours de la dernière scène, la pensée humaine transforme les menottes en autant de liens humains consentis et libres, ce qu'exprime une pyramide composée de onze jeunes ouvriers.

En vedette des représentations du tandem Madzsar-Palaszovszky, on trouve Ágnes Kovesházi et Magda Rona, toutes deux assistantes d'Alice Madzsar. La première, interrompant brusquement sa carrière à la fin des années vingt, vécut à Berlin puis à Paris pendant les années trente, avant de rentrer en Hongrie, où elle s'occupa de gymnastique thérapeutique jusqu'au terme de sa vie. Les documents et les souvenirs de ses contemporains prouvent à l'unanimité qu'elle était l'une des plus grandes personnalités de l'art du mouvement en Hongrie. D'elle, on retient surtout le *Serment de feu du Bouddha* qu'elle crée et danse en 1929. Quant à Magda Rona, Ödon Palaszovszky s'en souvient ainsi:

Son programme de mouvements scéniques partait du système d'Alice

9. Alice Madzsar, *Bilincsek*, ((Menottes)) - drame de gestes, scénario - Archives du Groupe de recherche scientifique de l'histoire de l'art, Académie des sciences, Budapest.

Madzsar. Contre les restrictions du ballet, elle cultivait les rythmes libres et l'expression corporelle naturelle. À ses yeux, la danse ne se résumait pas à une interprétation musicale, mais constituait un art scénique à part entière. Elle ne dansait pas sur des musiques connues, la musique se composait pour et à partir de la danse. Il arrivait qu'à partir d'improvisations intuitives le chorégraphe et le musicien créent en coopération une composition inédite. Jozsef Kozma et d'autres jeunes ralliés à l'étendard de la modernité furent les compositeurs musicaux de ces danses. Magda Rona reniait hardiment les schémas de pensée traditionnels, vieilliss, bien que partout en vigueur. Suivant en ceci Alice Madzsar, elle affirmait que la danse se devait de véhiculer des rythmes, des compositions nouvelles et libres, mais aussi et surtout d'exprimer des émotions, des sujets dramatiques/O.

Le moment est venu de parler d'un autre grand personnage de l'art du mouvement hongrois. Cavalière seule, membre d'aucun ensemble ni d'aucune école, elle devait sa célébrité à ses soirées en solo. Fille adoptive de Lajos Kassák, elle s'appelait Etel Nagy. Son mari, le célèbre poète István Vas, rendit un hommage vibrant à cette danseuse morte dans la fleur de l'âge, dans un livre-souvenir composé de plusieurs témoignages et essais. Tous les auteurs de cet ouvrage soulignent l'énergie, la fierté et la fermeté de caractère d'Etel Nagy. Sa danse la plus célèbre, une danse masculine composée sur une mélodie hongroise du seizième siècle, en dit long à ce sujet. C'est dans des circonstances difficiles, en butte à des obstacles renouvelés et s'épuisant au travail pour gagner sa maigre vie, qu'elle construisit sa carrière par la création de quatre soirées de danse entre 1933 et 1939, usant à cet effet de motifs de danse folklorique hongroise, sans toutefois négliger de puiser dans le trésor culturel de l'Occident. « En elle s'unissaient, dans un art véritable à la fois prolétaire et artistique, la morale chrétienne et la passion païenne, un comportement vaniteux de vedette et un art d'élite fait d'orgueil ascétique, de folklore hongrois et de romantisme européen » - nous confie István Vas à son sujet. Son ultime représentation, marquée par l'ombre de la maladie, colora son art de teintes particulièrement tragiques:

La danse ne peut raconter qu'une seule chose - déclare Imre Keszi, en souvenir de cette soirée - la mort. Et il n'y a qu'une seule danse, la danse macabre, qui ne s'en prend pas à la mortalité, mais se prosterne au contraire devant elle, dans le recueillement, l'admiration, et finit par l'accepter pour se sauver elle-même. Pour nous, elle voulait ressusciter et mettre en mouvement le guerrier kouroutz, la paysanne autrichienne, le gangster de Chicago, la princesse anglaise, les héros de la musique de

10. Ödön Palasovszki, *A lényegretörő színház*, [Le théâtre de la substance], Budapest, Szépirodalmi, 1980, p. 164.

11. István Vas, *Egy magyar táncosno - Nagy Etel emléke* [Une danseuse hongroise - Hommage à Etel Nagy], Budapest, Cserépfalvi. 1940. p.16.

*Bach et de Bartok, la fantaisie de Mozart, l'humour de Moussorgski, l'enfant qui joue, et tous étaient au rendez-vous, mais à un rendez-vous pour mourir... L'art est éternel, la danse, elle, reste éphémère. Un corps nous est venu, qui était, comme la danse, éphémère., Etel Nagy, justement, a dansé l'essence de la mort, de l'éphémère, la pensée ancestrale, mystique, impénétrable, la caducité éternelle de la métaphysique*¹².

Si toutes ces chorégraphes et danseuses travaillaient volontiers sur de la musique classique, y compris les classiques du XX^e siècle, chacune avait son ou ses musiciens attirés, lesquels composaient sur commande, ou mieux, en étroite collaboration. C'est ainsi que Lajos Bãrdos écrivit pour Valéria Dienes, Gyorgy K6sa pour Olga Szentpãl, Istvan Szelényi et Sãndor Jemnitz pour Alice Madzsar, dont le premier collaborateur musical avait été J6zsef Kozma, avant que celui-ci ne s'installe à Paris. Kozma a composé la musique de grands drames cinématiques pour certaines créations de Palasovszky ou d'Alice Madzsar (comme dans le cas de *Menottes*). Notons que presque toujours musique et danse s'élaboraient de concert, l'un pour l'autre et l'un avec l'autre.

Cela dit, Valéria Dienes pensait que mouvements et sons devaient rester indépendants.

Après avoir étudié des mystères du Moyen Âge - se souvient-elle -, je voulais les renouveler, c'est-à-dire créer, pour l'homme moderne, des mystères tout à fait différents de ceux du Moyen Âge. L'homme d'aujourd'hui ne synthétise le mouvement et le son en un tout, la danse, que lorsque mouvements et sons ne proviennent pas de la même personne. C'est-à-dire lorsque le mouvement est muet et le son invisible. Car les deux ne se complètent que dans le spectateur: c'est le public qui réalise la synthèse/Jo

Ces mystères ressemblaient fort à de véritables superproductions. Valéria Dienes évoque de la sorte la création du spectacle *Le Chemin de l'enfant*:

J'ai toujours pensé qu'il faudrait présenter aux spectateurs non pas une vérité tangible, ou ressentie comme telle, mais un mariage de sons invisibles et de gestes sans paroles. J'ai donc dissimulé les deux chœurs (l'un parlait, l'autre chantait), et je n'ai pas laissé parler les mouvements. Car dès que le mouvement parle, il s'approche fort près de la réalité. Ainsi, je pus créer l'aspect d'une vision. En dirigeant les visions - disons parle biais de leurs convergences -, on peut diriger les gens dans la voie d'une pensée commune, et de fait, réveiller, voire exalter en eux la pensée. [...] Quand nous avons réussi à présenter Le

12. Imre Keszi, *ibid*, p. 31.

13. « Beszélgetés Dienes Valériával », [Conversation avec V.O.], *op. cil.*, p. 98.

Chemin de l'enfant, j'ai défini ce travail comme un mimodrame, un drame de chœur.¹⁴

Si l'ensemble de ces chorégraphies revendiquaient pour la danse sa qualité d'art à part entière, et par là même, autonome, des textes sous-tendaient de nombreuses représentations, plus particulièrement chez Ödön Palasovszky et Valéria Dienes. Le premier avait coutume d'accompagner les danses d'un parlando ou d'un récitatif, pendant que dans l'école de la seconde, on cultivait beaucoup la danse sur poèmes. Danser sur de la poésie ne signifiait pas traduire en gestes le contenu linguistique du texte. L'un des premiers élèves de Valéria Dienes explique ce phénomène dans une interview-souvenir:

Quand il s'agissait de poésie, je suivais les accents du texte, le rythme du poème tout entier. Selon un système complexe, je voulais en donner l'équivalent en gestes et mouvements, tout en ayant soin de me garder d'imiter ce que le poème disait. De sorte que si le texte disait: « Je me prosterne », je ne me prosternais pas, mais exprimais la chose par un autre moyen corporel. Bref, j'ai toujours agi de la sorte lors des cours consacrés à la danse sur poèmes¹⁵.

Disons tout de même que les textes d'accompagnement ne caractérisaient qu'une minorité des spectacles. La plupart s'en tenaient à la musique (que remplaçait un tambour unique lors des répétitions et des cours). Une musique qui, comme nous l'avons vu, pouvait être empruntée ou composée pour la circonstance. La fille d'Olga Szentpál raconte la manière dont sa mère choisit un jour la musique destinée au programme des fêtes de fin d'année scolaire :

Avant l'examen, mais l'idée et la conception du spectacle bien en tête, elle se rendit chez R6zsavolgyi [célèbre librairie musicale de Budapest], où elle jouissait d'une excellente renommée, pour emprunter - c'était possible à l'époque - un grand tas de partitions. De retour au logis, elle s'assit au piano et se mit à choisir des opus les plus divers. Musique italienne ou de Bach, elle prenait selon ses besoins, réglant son choix sur les musiques propices à donner l'ambiance et le rythme des danses voulues. Les partitions rejetées furent rendues, les autres achetées. Puis pendant des jours elle resta au piano pour étudier les partitions, pour les jouer et les interpréter, mettant ainsi ses connaissances musicales à profit¹⁶.

14. Valéria Dienes, *Hajnalvárás*, [L'Attente de l'aube], Budapest, Szent István Társulat kiadása, 1983, p. 29.

15. « Beszélgetés Mirkovszky Màriával » [Conversation avec M.M.], in *Tàncművészeti Dokumentumok*, 1986.

16. Propos recueillis par Júlia Lenkei.

Quant au caractère visuel de la scène, les solutions hardies ne manquaient pas, comme dans les productions de Madzsar, où le décor jouait un rôle actif. Ceux-ci, au même titre que les costumes, étaient bien souvent exécutés par des artistes de grand renom. La coulisse mouvante du spectacle de pantomime «L'Âne vert», donnée au Théâtre Prizma, est devenue célèbre. Sándor Bortnyik, l'excellent peintre qui la réalisa, et se chargea en outre de l'écriture du texte de la pantomime, emblématise la circulation et la confluence, très fréquente à l'époque, des arts et des genres. En quête d'un art global, les créateurs en arrivaient naturellement à remplir plusieurs rôles. Éva Zeisel, extraordinaire décoratrice de théâtre, actuellement céramiste de réputation mondiale installée en Amérique, se souvient de son activité de jeunesse à Budapest:

La toile de décor que j'avais peinte dans notre jardin de famille occupait tout le fond de la scène,. on y voyait un poumon verdâtre assez désagréable à voir. Je ne me souviens plus s'il y avait un cœur et un estomac, mais je me souviens qu'il y avait au milieu un réseau de veines, des veines en deux couleurs, vert pâle et rouge, du moins je crois. Un tissu transparent les recouvraient, et leur pulsation accélérée ou ralentie illustrait l'état psychique de l'acteur, si bien qu'à la fin, quand il se suicidait dans un grand bruit d'explosion, tout devenait noir. Moi pendant la représentation j'étais assise derrière les coulisses pour actionner la machine à produire les pulsations, attentive à l'état d'âme de l'acteur, de l'autre côté de la toile¹⁷.

Olga Szentpál reste quant à elle l'adepte la plus convaincue du mouvement pur. D'un point de vue formel, ses chorégraphies étaient les plus ascétiques:

Elle destinait ses œuvres à des scènes entièrement vides - écrit sa monographiste -, nonobstant un ou deux paravents, voire quelques estrades entoilées de noir pour signaler le lieu. Les costumes étaient des plus simples: tricots noués par derrière ou gilets de velours sans manches qui laissaient apparaître la taille. Jupes longues en forme de cloche, en lamé ou en georgette. Les costumes typiques ou de genre étaient uniquement réservés aux pièces d'action. Le reste du temps, les danseurs entraient en scène avec leur coiffure ou leur foulard habituels, ici comme dans toutes les écoles d'art du mouvement, le principe de base se résumait à un mot: la sobriété¹⁸.

17. Propos recueillis par Júlia Lenkei. Décor pour *Les Coulisses de l'âme* de Nicolai Jevreinov, traduit et mis en scène par Andor Tiszay, représenté à l'Académie de musique le 13 octobre 1928, sur une musique de József Kozma.

18. Zsuzsa Merényi, « Szabadtánc irányzatok », [Tendances de la danse libre], in *A színpadi tánc története Magyarországon*, [L'histoire de la danse théâtrale en Hongrie], Budapest, 1989, p. 235.

Mais bientôt, les remous de l'histoire vinrent troubler l'art du mouvement hongrois, jusqu'à provoquer sa disparition. En vain. Car rien ne put empêcher ce nouveau langage dansé de se séculariser, de s'intégrer aux moyens expressifs de l'art chorégraphique et théâtral. La parole divise, seule la danse est union. Pas d'arrêt dans son évolution. Hier comme aujourd'hui, une partie de la vie ne saurait être exprimée que par le mouvement. L'homme, rendu visible par ses mouvements, entreverrait-il une nouvelle naissance?

Budapest

CHRONOLOGIE DES ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES EN HONGRIE ET DANS LES PAYS LIMITROPHES† 1910-1980

Établie par Georges BAAL

1910

La Hongrie fait partie de la Monarchie austro-hongroise bicéphale, sous le règne du vieux François-Joseph. Une relative liberté et la stabilité règnent.

La vie littéraire est dominée par la revue *Nyugat* [Occident].

1912-14

Guerres balkaniques. Pouvoir réactionnaire de Tisza. Préparation à la guerre. Répression sauvage des manifestations.

1914

28 juin: assassinat de l'archiduc François Ferdinand, à Sarajevo.

- 28 juillet: la Monarchie déclare la guerre à la Serbie.

Déclarations de guerre en cascades. Déclenchement de la Guerre Mondiale.

1915

- 4 mai: l'Italie déclare la guerre à la Monarchie.

1914-16

En Europe, divers accords secrets préparent le démembrement de la Hongrie historique.

Les soldats hongrois sur les fronts de l'Est et du Sud. Victoires et défaites - l'horreur de la guerre et pertes en vie.

1. Cette chronologie n'est pas un travail d'historien. Son unique but est de permettre au lecteur, peu familier des soubresauts de l'histoire récente d'Europe centrale, de mieux comprendre les références historiques des textes de ce volume et, surtout, de situer l'apparition, l'évolution et les avatars des avant-gardes dans leur contexte historique. Il n'est pas inutile de mentionner les difficultés rencontrées dans la collecte de ces données. Comme on le sait bien, l'histoire de la Hongrie était, pendant quarante ans, vue à travers les miroirs déformants de l'orthodoxie marxiste-léniniste et, au besoin, purement et simplement falsifiée. Même aujourd'hui, des événements en principe concrets et précis changent de date, de lieu, selon les sources consultées. Nos meilleures références furent les récents manuels d'histoire pour les lycéens.

1916

- 27 août: la Roumanie attaque la Monarchie.
- 21 novembre: mort de François Joseph. Charles IV monte sur le trône.

1916-18

Sur le front: défaites, pertes, boucherie. Mutineries étouffées. Désertions.
À l'arrière: le pays est exsangue, mécontentement, grèves. Répression sanglante des grèves, (p. ex. Pécs, 20 mai 1917), mouvements pacifistes, manifestations et émeutes.

1917

- 23 février: révolution bourgeoise en Russie, gouvernement Kerenski.
- 23 mars: démission du gouvernement de Tisza; manifestations.
- 25 octobre (7 nov.) : révolution bolchévique en Russie. Lénine au pouvoir, à la tête du Conseil du Peuple.
- décembre: la Russie signe un armistice.

1918

- 3 mars: traité de Brest-Litovsk.
- 21 mars: fusion du parti social-démocrate et du parti communiste en parti socialiste de Hongrie.
La guerre continue.
Vague de révolutions, de proclamation de républiques, de déclarations d'indépendance en Europe centrale et en Europe de l'Est.
- 28 octobre: manifestations de soutien à Károlyi.
- 31 octobre: Mihály Károlyi nommé Premier ministre.
La Commission des Arts du Conseil national comprend de nombreux artistes de grande renommée. Y siègent, entre autres, Gy. Lukács, B. Bartók, L. Kassák.
- 8 novembre: début des attaques militaires contre la Hongrie.
- 11 novembre: armistice de l'Allemagne.
- 12 novembre: l'Autriche proclamée République.
- 16 novembre: la Hongrie est proclamée République populaire, - président: Károlyi.
- 24 novembre: fondation du parti communiste hongrois (KMP) dirigé par Béla Kun.
- 26 décembre: la Roumanie déclare l'annexion de la Transylvanie.

1919

- Dès janvier: conférence de paix à Paris, multiples négociations et transactions concernant le sort de la Hongrie.
- 21 mars: proclamation de la République des Conseils, communiste, sous la direction de Béla Kun.
— Dès avril: attaque militaire de la République par les armées tchèque et roumaine.
À la tête des Affaires culturelles: Gy. Lukács.
Participent dans divers organes de la République des Conseils: L. Kassák, T. Déry, B. Balázs, M. Füst ... (et S. Korda qui deviendra l'Alexandre Korda du cinéma anglo-saxon).
- 1 août: chute de la République des Conseils.
- 3 août: Budapest occupé par l'armée roumaine.
- 16 novembre: Miklós Horthy, chef de l'Armée nationale, entre à Budapest - pour y rester 25 ans.

1919-21

Dès août 1919, la Terreur blanche: troupes paramilitaires d'une brutalité exceptionnelle, exécutions sommaires, arrestations arbitraires, exactions, pogroms, chasse aux sorcières des responsables et sympathisants, réputés ou supposés, de la République des Conseils.

1920

- 1 mars: Horthy nommé gouverneur.
Retrait de l'armée roumaine
- 4 juin: signature du traité de Trianon. La Hongrie perd deux tiers de son territoire historique et sa population passe de 21 millions à 7 millions. 3,5 millions de Hongrois se trouvent de l'autre côté des frontières, en Slovaquie, Ukraine, Roumanie, Yougoslavie.

1920-21

Hitler s'empare du parti national-socialiste.

1921

- Tentatives de retour de Charles IV repoussées par Horthy.
- 21 décembre: le parti social-démocrate est autorisé.
Le parti communiste reste interdit jusqu'à la fin de la Seconde Guerre.

1921-31

Gouvernement de Bethlen. Retour progressif à un état de droit (du moins en principe). Consolidation du régime. Relative stabilité économique et politique.

1922

- 28 octobre: Mussolini prend le pouvoir à Rome.
À Budapest, répression des manifestations anti-mussoliniennes.
- 30 octobre: création de l'URSS.

1924

Hitler publie *Mein Kampf*

1926

Retour d'émigration de nombreux artistes et intellectuels de gauche.

1925

14 avril: fondation du parti socialiste hongrois des ouvriers (MSzMP -parti communiste) clandestin.

1927

- 1 janvier: nouvelle monnaie: la couronne est remplacée par le *Pengb*.
(Il est à remarquer que la période la plus chargée d'événements dans le domaine de la littérature et des arts d'avant-garde d'après guerre, 1920-29, et, pour le surréalisme, surtout 1925-29, est une période pauvre en événements politiques: malgré le désir des révolutionnaires de tous bords, révolution politique et artistique sont rarement simultanées.)

1929

- 24 octobre: krach de la Bourse de New York.

1929-33

La crise mondiale économique touche, avec retard mais de plein fouet, la Hongrie.

1930

- 1 mars: amnistie générale.
- 1 septembre: 100000 manifestants ouvriers à Budapest contre le chômage - répression sanglante.

1931

- 19 août: démission du dernier gouvernement Bethlen.

1931-38

Crise et virage à droite.

Gouvernements de droite et d'extrême droite (p. ex. Gombos) en alternance rapide. Naissance de partis fasciste et nazi. Après la crise, des difficultés économiques. Grèves et manifestations réprimées, les communistes et sympathisants pourchassés.

La vie littéraire devient plus traditionnelle, avec un fort mouvement populiste (mot désignant en Hongrie surtout les écrivains se tournant vers la détresse des populations paysannes, p. ex. Illyés). *Nyugal* reste la revue la plus influente. Le journal du parti social-démocrate, *Népszava* [La Voix du Peuple] reste autorisé.

1933

- 30 janvier: Hitler au pouvoir en Allemagne. Bientôt, l'Allemagne prépare activement la guerre.

1936

Gouvernement Gömbös, Horthy rencontre Hitler.

1938

- 12-13 mars: l'Anschluss: Hitler occupe l'Autriche.
 - 29 mai: première loi anti-juive en Hongrie (*numerus clausus*). Préparatifs pour la guerre.
- La Hongrie occupe le Sud de la Slovaquie et songe à retrouver ses frontières d'avant Trianon, par des accords ou par les armes.
- 29 septembre: traité de Munich.

1939

- 8 mars: fondation du parti des croix-fléchées, parti fasciste-nazi dirigé par F. Szállasi.
- 15 mars: l'Allemagne occupe Prague.
- 1 septembre: l'Allemagne attaque la Pologne.

1939-40

Valse des traités de paix dénoncés, des accords, pactes et contre-pactes, attaques militaires et occupations-éclair de régions disputées - la guerre se met en place.

La Hongrie gagne du terrain en Transylvanie et en Subcarpatie.

1941

- 5 avril: l'étoile jaune obligatoire pour les Juifs.
- 27 juin: déclaration de guerre à l'URSS - la Hongrie entre dans la Seconde Guerre mondiale.

- 6 octobre: manifestations pacifistes et anti-fascistes.
Nyugat interdit par la censure.

1942

- 15 mars: manifestation contre la guerre.
- 15 mai: ouverture du ghetto, début des déportations.
Interdiction de l'exposition du Groupe des artistes socialistes.

1942-43

Sur le front: la grande boucherie. L'offensive soviétique du Don, en janvier-février 1943, fait 150000 victimes hongroises et amène la destruction du 2^e corps d'armée.

À Budapest: «politique de balançoire» entre la soumission à Hitler et les tentatives de sortie de la guerre. Négociations secrètes.

1944

- 19 mars: occupation de la Hongrie par les troupes allemandes.
- à partir du 15 mai: ghetto, déportation des Juifs, marches forcées, camps de travail, camps de concentration, Auschwitz.

Bombardement de Budapest et du pays par les armées soviétiques et anglo-américaines.

- octobre: les troupes soviétiques traversent la frontière hongroise.
- 15 octobre: après des négociations secrètes, Horthy proclame l'armistice.
- 16 octobre: coup d'État des Croix-fléchées avec l'aide des Allemands. F. Szállasi prend le pouvoir. Terreur nazie. La boucherie guerrière continue.
- 24 décembre: début du siège de Budapest.

1945

- 13 février: fin du siège de Budapest – la ville, sous le bombardement des Alliés et le feu des canons russes, après d'âpres combats, de maison en maison, et après sept semaines de siège, est libérée des Allemands, mais en ruine. De nombreuses victimes. Famine.

- 4-11 février: conférence de Yalta.
- 4 avril: le pays entier est libéré des Allemands et occupé par l'Armée Rouge.
- 30 avril: suicide d'Hitler.
- 8 mai : l'Allemagne capitule.
- 4 novembre: élections parlementaires.
- 15 novembre: gouvernement de coalition.
Réforme agraire.

1946

- 1 février: la République de Hongrie est proclamée. Président: Z. Tildy.
- 1 août: stabilisation monétaire. Nouvelle monnaie: le forint.

1948

- 25 mars: début de la campagne des nationalisations.
- 14 juin: fusion du parti communiste et du parti social-démocrate, pour former le parti hongrois des travailleurs (MDP), en réalité parti stalinien sous la férule de Mátys Rákosi, chargé par Moscou de préparer la prise du pouvoir.
- 6 septembre: création de l'Autorité de la Défense de l'État, le redoutable AVH, sur le modèle du KGB.
- 23 décembre : arrestation du cardinal Mindszenty, condamné à perpétuité.

1949

18 août: proclamation de la République populaire de Hongrie. Nouvelle Constitution. (Sur le modèle soviétique, le Parti à le pouvoir réel.)

- 24 septembre: procès et condamnation à mort de László Rajk.

1949 est considérée comme l'année du tournant - vers le pouvoir absolu de Rákosi et le stalinisme sans faille. Glaciation.

1949-53

Nationalisations en cascade, de l'industrie, du commerce, des petites entreprises, des logements. Étatisation ou entrée forcée dans les coopératives des paysans. Fin de l'agriculture privée. Les grands procès. Les petits procès. Le règne de la police politique, l'AVH : un million de dénonciations, cinq cent mille poursuites ou condamnations. Internement, camps de rééducation, arbitraire politico-juridique, terreur rouge, psychose de guerre froide. Tito devient le « chien enchaîné de l'impérialisme américain ». « La lutte des classes s'exacerbe ». Les religions sont condamnées au silence, pourchassées. Toute opposition politique, culturelle ou artistique est étouffée. Les écrivains et artistes qui se soumettent à la politique culturelle du Parti définie par József Révai, devenu le dictateur des arts et lettres sous Rákosi, réalisme socialiste, culture prolétarienne, héros positifs et .., langue de bois) sont appréciés, choyés, mis en vitrine (voir le Mouvement mondial pour la Paix). Les autres se taisent ou se convertissent. (Cependant pas d'extermination systématique des intellectuels comme dans la Russie des années trente et quarante, ni psychiatisation...). Interdiction de revues, de groupes et cercles artistiques.

Seuls les émigrés se font entendre - à l'Ouest.

1953

- 5 mai: mort de Staline.

- 28 juin: 1er gouvernement d'Imre Nagy.

1953-55

Lutte contre le culte de la personnalité et réformes annoncées - et sabotées par la clique stalinienne restant très forte autour de Rákosi. Déstalinisation lente, partielle, hésitante.

1955

- 4 mars: Imre Nagy chassé du gouvernement, puis exclu du Parti. Retour en force du groupe stalinien. Ralentissement ou arrêt des réformes. Dégel difficile.

1956

- 14-20 février: XX^e congrès du PC d'URSS. Discours de Khrouchtchev.

Toute l'année, des mouvements intellectuels, surtout le célèbre cercle Petöfi, réunissant des artistes « officiels » en rupture d'obédience et des jeunes, des étudiants, préparent un après-stalinisme.

- 6 octobre: inhumation solennelle de László Rajk, réhabilité.

- 19-20 octobre: Gomulka prend le pouvoir en Pologne.

- 23 octobre: manifestation de soutien aux Polonais, discours provocateur du stalinien Gero, feu sur les manifestants, la Révolution éclate.

- 24 octobre-4 novembre: quatre gouvernements successifs dirigés par Imre Nagy. Révolution. Les partis d'après-guerre se reconstituent. Les ex-staliniens se défendent. Massacres, atrocités. Kádár prend la direction du PC réorganisé.

La clique Rákosi quitte le pays - vers l'Est. Vers l'Ouest, l'ouverture des frontières, première vague de réfugiés vers l'Autriche.

- 29 octobre: des troupes soviétiques quittent Budapest.
- 31 octobre: des troupes fraîches entrent de l'Ukraine dans l'est du pays.
- 4 novembre: après de sanglants combats de rue, l'armée Rouge reprend Budapest.

La Révolution est écrasée.

- 7 novembre: Kàdàr revient à Budapest, avec les chars soviétiques. Gouvernement communiste.

Novembre 56-57

Écrasement de la Révolution, rétablissement de l'ordre et du pouvoir communiste. Kàdàr au pouvoir (pour trente-deux ans: 1956-88). L'émigration de centaines de milliers de Hongrois continue jusqu'à la fermeture des frontières d'Autriche. Répression, état d'exception, arrestations, tribunaux d'exception, procès, jugements, exécutions. De nombreux intellectuels en prison (Déry jusqu'en 1960, Göncz jusqu'en 1963).

1958

- 16 juin: exécution d'Imre Nagy et de deux de ses compagnons.

1960-1988

Normalisation, consolidation puis lente libération du régime de Kàdàr, selon le système: deux pas en avant, un en arrière. Amnisties, libération des intellectuels et d'autres prisonniers politiques, perte progressive du pouvoir de la police politique, apparition d'une résistance interne (opposition, « samizdats », etc.) de moins en moins pourchassée, ouverture partielle des frontières, « nouveau mécanisme économique », tentatives d'abord timides puis résolues de laisser une place à l'entreprise privée qui occupe du terrain. Le « communisme de gulyàs ». Écrivains, poètes, artistes - qui sortant de prison, qui de la résistance intérieure, qui jetant les oripeaux d'un engagement politique devenu aussi lourd de silence que vide de sens, tous retrouvent la parole. La plupart (re)deviennent aussi « publicistes » et écrivent dans les revues, les quotidiens, sur des questions de politique et de société. Une nouvelle génération les rejoint et prend le devant de la scène.

La politique culturelle est dirigée, pendant presque toute l'époque Kàdàr, par Gyorgy Aczél, dictateur doux, ami de nombreux artistes, qui trouvent en général sa porte ouverte, louvoyant entre les obligations vers le communisme et l'URSS d'une part, le désir d'une liberté en cage dorée, de l'autre. On lui attribue le triple slogan: aider, tolérer, interdire.

Le dégel est à peu près terminé vers 1973, la Hongrie est « la baraque la plus gaie » (et l'une des plus riches ...) du camp socialiste.

1963

- 22 mars: amnistie pour la participation aux « événements de 1956 ».

1968

- 20 août: intervention militaire à Prague. La Hongrie y participe. Un grand pas en arrière.

1988

- 22 mai: Kàdàr abandonne le pouvoir aux communistes réformistes. (Il meurt le 6 juillet 1989.) Lutttes internes au Pcs.

1988-89

Renaissance des partis créés pendant la courte période démocratique d'après guerre, fondation de nouveaux partis. L'opposition sort entièrement de la clandestinité.

1989

- 16 juin: cérémonie funèbre et inhumation d'Imre Nagy et de ses compagnons. L'espoir d'une unité nationale autour de son souvenir.

- 7 octobre: l'ancien PC de Kádár (MSZMP) s'autodissout.
- 18 octobre: nouvelle Constitution.
- 23 octobre: proclamation de la République de Hongrie.

1990 :

- 3 août: Àrpád Gónz, écrivain, auteur dramatique, est élu Président de la République.

Démocratie multipartite, élections, alternance, luttes politiques. La crise économique n'épargne pas la Hongrie. Fin progressive de l'art subventionné. Les artistes sont libres-et pauvres.

SYNOPSIS AUTOUR DES AVANT-GARDES EN HONGRIE DE LA PÉRIODE 1915-1929

(théories, revues, littérature, poésie, théâtre)

Établi par Marc MARTIN et Georges BAAL¹

1914

-La vie littéraire hongroise est dominée par la revue *Nyugat* [Occident], souvent comparée aux *Temps Modernes*. Les plus grandes autorités, pour les poètes débutants: Ady, Babits, Kosztolányi.

-Kassák publie ses premiers vers libres.

1915

-Kassák : *Sous le masque de Wagner* — vers libres sous l'influence de W. Whitman.

-Création de la revue *A Tett* [Action] par Kassák (1er nov.) Dans le 1^{er} nO: traduction hongroise du *Musicien de Saint-Merry* d'Apollinaire.

1916

_N° international de *A Tett* (cubisme, futurisme, expressionnisme, Whitman...), suivi de l'interdiction du journal pour antimilitarisme (oct.).

-Création de *Ma* [Aujourd'hui] par Kassák (nov.).

-Polémique entre Babits et Kassák.

1917

1. Synopsis centré sur la grande période de *l'Activisme*, avec ses revues et ses organisateurs, ce tableau couvre surtout la littérature, la poésie et les théories des avant-gardes, et permet de situer les articles des sections Littérature, Dossiers - textes et débats et Théâtre et Danse. Les arguments exposés dans l'Introduction et dans les articles de Mezei, Pataki et Beke expliquent pourquoi nous avons renoncé à présenter ici un synopsis plus étendu sur les arts plastiques. Enfin, l'apparente mort des avant-gardes en 1929, et les grandes difficultés que cela présenterait d'en suivre les méandres et courants souterrains après cette date fatidique et jusqu'après la guerre, voire jusqu'à aujourd'hui, nous incitent à interrompre cette chronologie en 1929.

-Constitution du cercle *Ma*, groupe d'avant-garde « synthétique» qui s'intéresse à tous les courants des arts « révolutionnaires » d'Europe.

-Parution du *Livre des poètes nouveaux* appartenant au cercle *Ma*: Kassàk, Gytirgy, Komjät, Lengyel.

1918

-Les peintres du cercle *Ma* exposent dans la galerie de la revue (sept.) : Kmetty, Nemes-Lampért, Mäthis Teutch, Gulàcsy, Uitz...

-Bartók-Balázs: *Le Château de Barbe-Bleue* (composé en 1911) enfm à l'Opéra de Budapest.

-Contacts de *Ma* avec *Die Aktion* et *Der Stillrm*.

1919

-Kassàk prend une part active dans la vie culturelle de la République des Conseils. Brouille avec les dirigeants, lettre ouverte à Béla Kun (juin).

-*Ma* interdit de parution par le Commissaire du Peuple de la République des Conseils.

-Après la chute de la République des Conseils, Kassàk emprisonné pour quelques mois.

1920

-Vague d'émigration des artistes et intellectuels hongrois, fuyant la Terreur blanche, vers Vienne, Berlin, Paris, mais aussi à Bratislava, Prague et, bientôt, à Moscou.

-Kassàk, Németh, Déry, Lukàcs, Komjät, Uitz, Barta, s'installent en exil à Vienne.

-*Ma* reparaît à Vienne le 1^{er} mai.

-Premières peintures abstraites et tout de suite après constructivistes de Kassàk.

-Lukàcs : *Théorie du roman*.

-Création de la revue dadaïste *Ék* [Coin] par Barta.

-Komjät crée, toujours à Vienne, la revue *Egység* [Unité].

1921

- Les rapports se resserrent entre *Ma* et l'avant-garde viennoise et allemande. Série de soirées bilingues.

-*Ma* s'ouvre à Dada, publie *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* de Tzara mais aussi des poèmes de Cendrars, Kurt Schwitters, Yvan Goll, Cocteau...

-En déc., Illyés s'enfuit de Budapest, passe par Vienne et Berlin, en route vers Paris.

1922

-Gyula Illyés à Paris (avril 1922 - mai 1926).

-*Ma* annonce le « Congrès international » que Breton veut réunir. Les contacts s'étendent (*Der Sturm*, *Bauhaus*).

-Moholy-Nagy enseigne au Bauhaus.

-Création de la revue *2X2* par Kassàk et Németh (un seul nO) où paraît *Le Cheval meurt les oiseaux s'envolent*, de Kassàk.

-Kassàk et Moholy-Nagy publient à Vienne, en allemand, *Buch Neuer Künstler* [Le Livre des Artistes Nouveaux]. Grand retentissement dans les milieux européens d'avant-garde, jusqu'à Paris.

-Kassàk à Berlin pour l'exposition des constructivistes russes.

-Kassàk publie le manifeste des *Bildarchitektur*.

-*Akasztott Ember* [Le Pendu], revue éditée à Vienne par Sàndor Barta, entouré de Kahàna et de Mácza.

1923

- Sàndor Barta : *Le Cristal du temps: Moscou*.
- Parution de *Ma-Buch* (Le Livre de *Ma*, trad. par Endre Gàspàr).
- Kassàk : *Nouveaux Poèmes*.

1924

- Tibor Déry, à Paris (jusqu'en 26).
- Gyula Illyés rencontre Tzara et le groupe surréaliste, mais aussi Cocteau et d'autres.
- Kassàk : premières expositions individuelles: à Vienne à la galerie *Würthle*, et à Berlin, à celle de *Der Sturm*. Peinture résolument constructiviste, *Bildarchitektur*. Il publie des volumes de poésie et de prose.
- Sàndor Barta : *Lenin*.
- Attila J6zsef: premiers poèmes.
- 2° Anthologie de poésie de *Ma*.
- Ma*: n° spécial international: *Musique et Théâtre* (15 sept.).

1925

- Premières pénétrations du surréalisme dans la presse de langue hongroise (articles de présentation dont un envoyé par Illyés de Paris).
- Dans son n° spécial jubilé, *Ma* publie une brève *Anthologie française* - poètes représentés: Rimbaud, Max Jacob, Eluard, Apollinaire, Tzara, Picabia, Cocteau...
- Dernier n° de *Ma* (15 juin), sur le groupe allemand *Junge Schlesien*.
- Polémique sur le Poème Nouveau dans *Népszava* [La Voix du peuple].
- Ödön Palasovszky fonde le cabaret-théâtre *L'Âne vert*.

1926

- Kassàk : *Le Livre de la pureté*.
- Tibor Déry à Pérouse: trois pièces dont *Le Bébé géant*, poèmes, prose - il expérimente avec le surréalisme et d'autres mouvements d'avant-garde.
- Kassàk à Paris pour tenter de sauver les finances de *Ma*. Conférence à la salle des Sociétés savantes, en présence d'Illyés, Nádass, Gàspàr, et des Français.
- Retour à Budapest, Kassàk fonde *Dokumentum* (déc. 26 - avr. 27, six n°). Déry, Németh, Nádass et Illyés, provisoirement ralliés au surréalisme, font partie de la rédaction de la revue.
- Nouveaux débats autour de la Nouvelle Poésie.
- Korunk* [Notre Époque] paraît à Kolozsvàr, en Transylvanie. (1ère série: 1926-27, éd. L. Dienes).
- Andor Németh : *Commentaire*.
- Critiques et détracteurs du surréalisme.
- Attila J6zsef, à Paris (oct. 26 - juin 27). Expérience surréaliste.

1927

- Déry: *Le Barbier à tête de verre*.
- La polémique des *Oiseaux du sablier* dans *Korunk*.
- Diverses manifestations culturelles par le groupe de *Dokumentum*.
- Poèmes surréalistes de Németh, Déry et Illyés.
- Illyés: *Sub specie aeternitatis*.
- Faillite de *Dokumentum* (avr.) Le groupe se disloque, Illyés se tourne vers ses racines paysannes.
- Kassàk : *La Vie d'un homme* (1ère partie) - roman autobiographique.

1928

°Kassák fonde la revue *Munka* [Travail, 1928-39]. Abandon progressif des *ismes*.

oIllyés et Kassák publient dans *Nyugat*.

oKároly Sirató Tamkó: *L'Homme de papier*.

•Ödön Palasovszky : *Cramoisi*.

oGyula Illyés : *Dure Terre*.

o*Nyugat* commence à rendre compte du surréalisme.

1929

oTibor Déry: *Réveillez-Vous!*

oKároly Sirató Tamkó arrive à Paris (où plus tard il fera signer son *manifeste dimensionniste* en 1936).

o« Mort annoncée » de l'avant-garde dans la vie littéraire hongroise.

VIES BRÈVES

Béla BALÀZS (1884-1949) poète, écrivain, auteur dramatique, théoricien du cinéma. Bibliothécaire de 1903 à 1918, poète reconnu et célébré dès 1908, il appartient au cercle fondateur de *Nyugat* [Occident]. Bartok met ses œuvres en musique, *Le Château de Barbe-Bleue* et *Le Prince de bois*. En 1919, il devient membre du directoire des écrivains et directeur de la section littéraire et artistique du Commissariat du Peuple pour l'Éducation publique. Il se réfugie à Vienne en décembre 1919, où il travaille comme collaborateur au *Journal hongrois de Vienne*. Il participe activement aux débats sur l'avant-garde. A Vienne puis à Berlin, il développe son activité de théoricien du cinéma et de scénariste. En 1931, il est nommé professeur auprès de l'Académie de cinéma de Moscou. Il rentre d'émigration en 1945.

Sàndor BARTA (1897-1938) poète, écrivain, éditeur. Commis libraire, il rejoint le cercle Galilée, composé d'étudiants de la gauche radicale. Ses premiers poèmes paraissent dans la revue *Ma* (« Aujourd'hui ») de Lajos Kassák. En 1919, son recueil de poèmes *Drapeau rouge* voit le jour. Après la chute de la République des Conseils, il émigre à Vienne, où il devient membre du comité de rédaction de *Ma*. En 1922, il rompt avec Kassák et fonde sa propre revue activiste, *Le Pendu*, bientôt suivie d'une autre, *Ék* [Coin]. Il entre au parti communiste et s'installe à Moscou en 1925. Il participe à la fondation du Syndicat international des Écrivains révolutionnaires. Il meurt victime des purges stalinienne.

Tibor DÉRY (1894-1977) poète, écrivain. Issu d'une famille bourgeoise riche, il fait ses études à Budapest et en Suisse. Sa première nouvelle paraît dans *Nyugat* en 1917. En 1918, il entre au parti communiste hongrois. Membre, pendant la Commune, d'une commission d'écrivains, menacé, après l'arrivée de la Terreur blanche, il émigre en 1920 à Vienne, où il travaille au comité de rédaction du *Journal hongrois de Vienne*. En 1923, il devient collaborateur de *Ma* et entre en contact avec la revue expressionniste *Der Sturm*. En 1924, il s'installe à Paris, où il vivra deux ans, tour à tour comme commis drapier, professeur de langue et vendeur de timbres. Il fait la

1. Établi par Marc Martin en s'appuyant sur les données réunies dans le volume *Jelzés a világra* [Signaux vers le monde], éd. Miklós Béládi et Béla Pomogáts, Budapest, Magvető, 1988, et d'autres documents. Voir aussi en français: *L'Activisme hongrois*, sous la direction de Charles Dautrey et Jean-Claude Guerlain, Montrouge, Éditions Goutal-Darby, 1979, 327 p.

connaissance du surréalisme. Ruiné, il déménage en 1926 à Pérouse, en Italie, où, en quelques mois, il écrit trois pièces de théâtre et de nombreux poèmes, fortement marqués par les mouvements d'avant-garde parisiens. En 1927, il rentre d'émigration et participe à la fondation et à l'élaboration de *Dokumentum*. Il s'illustre comme théoricien et poète du surréalisme, avant de rompre avec l'avant-garde. De 1929 à 1935, il vit successivement à Prague, en Autriche, en Scandinavie, à Berlin, à Dubrovnik et à Palma de Majorque. En 1933, il entreprend son grand roman réaliste, *La Phrase inachevée*, publié en 1946. En 1938, il est condamné à deux mois de prison pour sa traduction de *Retour d'URSS* de Gide. En 1944, il vit dans l'illégalité, sous une fausse identité. Il refait surface à la fin de la guerre. Prix Kossuth en 1948, nombreuses publications, mises en scène de certaines de ses pièces au Théâtre National. Participant à la révolution de 56, il est condamné à neuf ans de prison. En 1960, il bénéficie d'une amnistie. Les dernières années de sa vie s'écoulent dans une reconnaissance nationale et internationale.

Gyula ILLYÉS (1902-1983) poète, écrivain. De souche paysanne, il passe ses années de jeunesse dans la puszta. De 1918 à 1919, il est étudiant en lettres à Budapest et participe au mouvement de la jeunesse socialiste. En 1920, par suite d'activités illégales, il émigre à Paris, où il rejoint le mouvement des jeunes ouvriers communistes et fait la connaissance du groupe surréaliste. Après un séjour de quelques mois à Bordeaux et à Cenon, il rentre à Budapest à la fin de l'année 1926, et fait partie du comité de rédaction de *Dokumentum*. Dès 1928, il rompt avec l'avant-garde, rejoint *Nyugat* et devient un adepte du réalisme. Au cours des années trente, il s'impose comme l'une des figures centrales du mouvement populiste. Après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à sa mort, de mandats politiques en présidences de diverses institutions littéraires, il devient un personnage public, et l'un des acteurs principaux de l'establishment culturel hongrois.

Attila JÓZSEF (1905-1937) poète. À ses débuts, il s'inscrit dans la mouvance des poètes de *Nyugat*, puis à partir de 1925, se tourne vers l'avant-garde. Étudiant à Vienne de 1925 à 1926, il fait la connaissance de Kassák, de Déry et d'Andor Németh. Puis il s'installe à Paris (1926-1927), où il poursuit ses études de lettres en Sorbonne, adhère à l'Union anarchiste-communiste et s'intéresse au mouvement surréaliste, sans toutefois en subir durablement l'influence. De retour en Hongrie, vers la mi-juin 1927, il affermit ses engagements et entre au parti communiste illégal en 1930, dont il est exclu (ou qu'il quitte ?) vers 1933. Il subit plusieurs psychanalyses et souffre d'amours malheureuses. En 1936, il fonde la revue *Szép Szó* [Le beau mot] avec Pál Ignóty et François Fejta. Il met fin à ses jours en se jetant sous un train de marchandises. Considéré comme le porte-drapeau de la classe ouvrière pendant le régime communiste, ses rapports avec le PC de même que les rapports de son écriture avec la psychanalyse et les troubles mentaux, soulèvent actuellement de grands débats.

Ernö KÁLLAI (1890-1954) critique d'art et théoricien. Après Budapest, il poursuit ses études en Allemagne, en Angleterre et en Scandinavie. Puis il rejoint le cercle de *Ma*, où il s'illustre comme théoricien de l'art constructiviste. Pendant une longue période d'émigration, il devient rédacteur des revues *Bauhaus* (Dessau-1928) et *Deutsche Kunst und Dekoration* (« Art

et design allemand », Berlin-1929/1935), et tient des séries de conférences à Bâle (1928/1929). De retour en Hongrie en 1935, il est, successivement chef de la rubrique artistique du *Pester Lloyd* et professeur à l'École des arts décoratifs de Budapest. En 1945, il fonde l'*École européenne* avec Kassák, Imre Pán, Árpád Mezei et Pál Kiss. Jusqu'à sa mort, il compte parmi les théoriciens les plus influents de la vie artistique hongroise.

Lajos KASSÁK (1887-1967) poète, écrivain, éditeur, chef de file de l'avant-garde hongroise. D'abord métallurgiste, il entre en contact avec le mouvement syndicaliste puis social-démocrate. Ses premiers poèmes paraissent en 1908. Un an plus tard, il devient collaborateur du quotidien *Független Magyarorszag* [Hongrie indépendante]. De 1909 à 1910, il traverse l'Europe à pied pour se rendre à Paris, où il se familiarise avec les tendances artistiques modernes. Suit un nombre important de publications (poésies libres, nouvelles, romans). En 1915, il fonde la revue activiste *A Tett* [Action], interdite un an plus tard à cause d'un numéro international contre la guerre. De 1916 à 1925, il publie la revue *Ma*. Il salue avec enthousiasme les révolutions de 1918-1919, mais ses vues très affirmées sur la place et le rôle de l'écrivain et de l'artiste dans la nouvelle société heurtent les dirigeants de la République des Conseils. Dans une lettre ouverte, il lance une polémique contre Béla Kun. Il est emprisonné au lendemain de la chute de la République des Conseils. Après sa libération (1920), il émigre à Vienne où il restera jusqu'en 1926. Là, il entre en contact avec divers groupes avant-gardistes, surtout allemands. Il revient à Budapest en 1926 et fonde la revue *Dokumentum*, bientôt suivie d'une autre, *Munka* [Travail], -1928). À partir de cette date, il se détourne de l'avant-garde et opère un retour vers le réalisme et le classicisme. Après la Libération, il devient un personnage central de la poésie hongroise. De 1950 à 1956, il est écarté de la scène culturelle. Suit une période de réhabilitation et de reconnaissance internationale.

József NÁDASS (1897-1975) poète, écrivain, journaliste. Étudiant à l'Académie de commerce de Budapest, il est grièvement blessé lors de la Première Guerre mondiale. En 1918, il devient membre du cercle Galilée et du parti social-démocrate. En 1919, il est nommé chef des services de propagande de la Fraction Rouge. De 1920 à 1925, il s'installe à Vienne, où il collabore à divers journaux et revues, dont *Ma*. De retour à Budapest, il se joint au comité de rédaction de *Dokumentum*, puis travaille successivement pour les revues *Munka*, *Korunk* [Notre époque] et *5zép 5z6*. En 1938, il émigre en Scandinavie. En 1944, il est déporté à Mauthausen. Après la Libération, il fait partie de l'équipe de rédaction de *Népszava* [La voix du peuple] et de *Élet és /rodalom* [Vie et Littérature].

Andor NÉMETH (1891-1953) écrivain, critique. Après des études littéraires à l'université de Budapest, il se rend à Paris en 1914, et passe les années de guerre en résidence forcée sur l'île de Noirmoutiers. Durant la République des Conseils, il est attaché de presse à l'ambassade hongroise de Vienne. De 1920 à 1925, il collabore à plusieurs journaux de l'émigration, dont *Ma*. 1926 : il rentre à Budapest, devient membre du comité de rédaction de *Dokumentum* et traverse une période surréaliste, surtout en tant que théoricien. Il entretient des rapports étroits avec les écrivains et poètes de gauche: Déry, Kassák, Attila József. En 1938, il émigre de nouveau à Paris, où

il restera jusqu'en 1947, date de son retour en Hongrie. À partir de cette date et jusqu'à sa mort, il travaille comme journaliste et rédacteur en chef de diverses revues hongroises.

Ödön PALASOVSKY (1899-1980) poète, écrivain, metteur en scène, acteur. Après des études au Conservatoire d'art dramatique de Budapest, il se consacre à l'écriture poétique ainsi qu'au théâtre d'avant-garde, dont il devient rapidement l'une des figures de proue. Fervent révolutionnaire, il participe aux mouvements ouvriers et devient membre du parti social-démocrate en 1921. Il exerce les fonctions de directeur de théâtre après la libération.

Ervin SINKO (1898-1967) poète, écrivain, historien de la littérature. Durant ses études à Szabadka (Yougoslavie), il est bibliothécaire du foyer ouvrier. Soldat de 1916 à 1918, il devient membre du Conseil des Ouvriers de Budapest en 1918 et commandant militaire de la Maison des Soviets en 1919. Après la chute de la République des Conseils, il émigre à Vienne, où il rejoint l'équipe de rédaction du *Journal hongrois de Vienne*, et fonde, en 1924, la revue *Testvér* [Frère]. En 1926, il vit en Yougoslavie, puis à Paris (1932), à Zurich, à Moscou (1935-1937), encore une fois à Paris, avant de s'installer à Zagreb. Après la libération, il enseigne aux universités de Zagreb et de Újvidék (Novi Sad), et devient une personnalité centrale dans la littérature hungarophone de la Voïvodine.

Zoltán ZELKOVITS (ZELK) (1906-1981) poète. Autodidacte, il vit longtemps d'expédients. En 1921, il participe au Mouvement des Jeunes Ouvriers de Transylvanie. Installé à Budapest, il devient membre actif du parti ouvrier socialiste de Hongrie en 1925. Il est arrêté et déporté en Roumanie en 1926. En 1928, il passe la frontière en fraude pour monter à Budapest, où il évoluera des années durant sous une fausse identité. Il est de nouveau arrêté en 1935, mais, grâce à la pression des milieux intellectuels, sa peine est suspendue. De 1942 à 1944, il est requis pour le service du travail obligatoire. Puis il s'évade et vit dans l'illégalité jusqu'à la libération. Après 1945, il donne dans le journalisme, notamment pour le quotidien *Népszava* [La voix du peuple]. Staliniens convaincu, il devient le poète officiel, porte-drapeau du Parti. En 1950, il est nommé membre de la direction de l'Union des Écrivains. En 1956, il est condamné à trois ans de prison. Libéré en 1958, il rejoint la vie littéraire en 1962.

VARIÉTÉ

ANDRÉ BRETON, EDMOND BONNIOT ET MALLARME

Jean-Luc STEINMETZ

Appelé du contingent le 25 février 1915¹, le jeune André Breton va faire ses classes à Pontivy. Le 17 juillet, il est envoyé à Nantes comme infirmier militaire. Il y restera près d'une année et c'est durant cette période, à partir de mars 1916, qu'il rencontrera Jacques Vaché, son âme damnée, par lui qualifié plus tard dans le *Manifeste du surréalisme* de « surréaliste en moi ». Les quelques lettres inédites présentées ici² ne concernent cependant pas Vaché, mais un autre personnage dont la rencontre était certes plus prévisible: le docteur Edmond Bonniot. Ce nom n'est pas inconnu des mallarméens, puisque Edmond Bonniot avait épousé en 1901, trois ans après la mort du poète, Geneviève, sa fille unique. Il avait compté parmi les fidèles des mardis de la rue de Rome, alors qu'il n'était encore qu'un simple étudiant en médecine et il avait su gagner la confiance du maître au point de se voir chargé (avec quelques autres) de la relecture des épreuves des *Divagations*³. Edmond Bonniot, devenu radiologue de renom, sera affecté en 1914, au début de la guerre, en tant que réserviste (il avait alors quarante-six ans) à l'hôpital Saint-Donatien de Nantes. La guerre se prolongeant, les Bonniot

1. Tous les renseignements biographiques que contient cette présentation proviennent du livre d'Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, de la chronologie établie dans les *Œuvres complètes* d'A. Breton (Pléiade, 1988, t. I) et du catalogue *André Breton, la beauté convulsive*, Centre Georges-Pompidou, 1991.

2. Ces lettres dont j'avais par déduction soupçonné l'existence ont été sur ma suggestion cherchées et retrouvées par Mme Jacqueline Paysant, petite-nièce du docteur E. Bonniot. La rédaction de *Mélusine* et moi-même la remercions ainsi que les ayants-droit d'André Breton, d'en avoir permis la publication.

3. Edmond Bonniot (1869-1930) était entré en relations avec Mallarmé le 18 décembre 1892 (voir *Correspondance* de Mallarmé, t. V, p. 182, n. 2). On connaît sept lettres de Mallarmé à Bonniot, trois lettres de Bonniot à Mallarmé. Dans une lettre de décembre 1896 (*Correspondance*, t. VIII, p. 316, Gallimard, 1983), Mallarmé semble lui confier une correction d'épreuves (on est à l'époque où les *Divagations* vont être publiées) : « [...] je soumets ceci à vos yeux de lynx: pouvez-vous, je vous remercie d'avance, me le rapporter Mardi. »

quitteront provisoirement leur appartement parisien du 82, boulevard des Batignolles, pour s'installer au 25, rue Saint-André, dans la cité des ducs de Bretagne. Les Bonniot étaient particulièrement liés à Valéry et l'on sait que Breton, de son côté, tenant Valéry pour l'une des hautes intelligences de l'époque, l'avait choisi comme guide spirituel. Les deux hommes s'étaient vus une première fois le 15 mars 1914; maints entretiens s'en étaient suivis, ainsi qu'une correspondance régulière. On peut raisonnablement estimer que Valéry tint à signaler à son jeune interlocuteur la présence à Nantes du docteur Bonniot, d'autant plus que Breton faisait, à l'époque, des études de médecine. Pourtant, on ne trouve trace d'aucun contact entre Breton et Bonniot avant le mois de janvier 1916, alors que Breton avait été affecté dès juillet 1915 à l'hôpital de la rue du Boccage où Bonniot exerçait désormais. Il faut attendre le début de l'année 1916 pour avoir des preuves effectives de leurs relations. Le journal intime⁴ de Geneviève signale une première visite le 13 janvier. Or, parmi les quatre lettres inédites ici présentées, la première, datée du 10 janvier, propose un rendez-vous au docteur avec déférence (Breton s'adresse à un homme qui est de vingt-six ans son aîné) et prudence : il demande une réponse « sous enveloppe cachetée ». On peut en inférer qu'à la suite de ce rendez-vous une première visite eut lieu, rue Saint-André, trois jours plus tard. Durant tout ce premier semestre et jusqu'à son départ, Breton fréquentera les Bonniot et par trois fois, le 15 janvier, le 18 avril et le 12 juin, il dînera chez eux⁵. Tout laisse croire que l'évocation de Mallarmé formait l'essentiel de leurs conversations; même si Valéry avait déjà décrit avec bonheur à Breton l'exemplaire auteur d'*Herodiade*, les Bonniot étaient encore plus à même de rappeler une foule de souvenirs, allant de la plus mince anecdote aux remémorations les plus vastes, incluant des propos de haute esthétique. Il est présumable que Breton feuilleta aussi plusieurs manuscrits inédits. Edmond Bonniot était particulièrement attentif à ces reliques, et, tout en respectant les dernières volontés du poète, il allait publier en 1924 chez Messein la « lettre autobiographique » à Verlaine et en 1925 aux éditions de la Nouvelle Revue française *19itur ou la Folie d'Elbehnon*. Paradoxalement toutefois, Breton, lorsqu'il le rencontra, prenait déjà ses distances vis-à-vis d'une telle poésie. Les *Illuminations* de Rimbaud le requéraient davantage, comme il le confiera par la suite dans *Nadja*, et la moderne fantaisie d'Apollinaire s'imposait également à sa sensibilité. Mallarmé, néanmoins, continuait de représenter à ses yeux l'exemple même du poète (le « pohète », aurait dit Vaché !) avec tout le mystère que ce mot comporte et la liaison passionnelle au langage qu'il suppose.

Le 7 juillet (deuxième lettre), Breton fait état de la pénible situation dans laquelle il se trouve (Fraenkel, son ami, étant logé à la même enseigne) et il prie le docteur Bonniot d'intervenir en sa faveur - ce qui semble ne pas

4. Journal inédit de Geneviève Mallarmé-Bonniot. 204 feuillets manuscrits, du dimanche 5 juillet 1914 au mardi 8 décembre 1917. La partie concernant Nantes commence au feuillet 47. Ce journal nous a été aimablement communiqué par Mme Jacqueline Paysant.

5. Précisions d'après le journal de G. Mallarmé-Bonniot cité *supra*.

avoir été possible. Écrasé par des corvées militaires contre lesquelles il regimbe, il n'en prend pas moins le soin de recopier pour ses charmants destinataires deux poèmes, *À vous seule* et *Façon*. *À vous seule*, sonnet qui n'est pas sans rappeler la facture, voire la syntaxe mallarméennes, ne sera pas recueilli par Breton dans *Mont de piété*, son premier livre. De cet inédit, on reconnaissait jusqu'à maintenant quatre copies⁶ (archives Breton, copie Valéry, copie André Paris, copie Warnier), aucune d'elles n'étant datée. Celle qu'il envoie aux Bonniot est identique aux autres, mais porte une date - visiblement erronée: «Nantes, mars », puisque le poème avait été envoyé en janvier, le 9 à Valéry et le 12 à Apollinaire. Le texte porte d'ailleurs l'indication de ce mois au douzième vers:

« Ange vous selon mes paradoxes de janvier »

Le deuxième poème destiné aux Bonniot s'intitule *Façon*. Il figurera, imprimé en italiques, en pièce liminaire de *Mont de piété*. On en possédait quatre copies jusqu'à maintenant⁷, l'une jointe à une lettre à Valéry du 9 juin, l'autre dans une lettre à André Paris du 18 juin, les autres figurant dans les archives Breton ou dans une collection particulière (notée X par Marguerite Bonnet). La nôtre est conforme à la publication en volume. Elle se termine toutefois sur une indication de lieu et de date: « Nantes, juillet », datation également contestable (le quatrième vers porte bien cependant: « Que juillet, témoin ») puisque - nous l'avons vu - les envois à Valéry et à Paris sont antérieurs. Il n'en reste pas moins surprenant que Breton, rédigeant sa lettre aux Bonniot début juillet, considère que ce poème a été composé le même mois, alors que c'est au tout début du mois précédent qu'il le fut.

Que les Bonniot aient été capables d'apprécier *À vous seule* et *Façon* prouve leur subtilité de lecteurs; il est vrai que Breton pouvait passer pour un héritier (quelque peu hétérodoxe) de Mallarmé, pratiquant le sonnet « de charme », à l'image du maître lui-même écrivant pour Méry Laurent, ou témoignant, dans *Façon*, de cette merveilleuse futilité dont Mallarmé s'était enchanté du temps de sa *Dernière Mode*, revue dont il assurait à lui seul la rédaction.

Le mercredi 2 août, Breton a définitivement quitté Nantes et il regrette de n'avoir pu aller au 25, rue Saint-André, saluer une dernière fois ses hôtes. Il leur adresse une lettre de Chaumont, petite préfecture de la Haute-Marne, dont il sait déjà qu'il doit partir - « m'évader », dit-il plaisamment - pour Saint-Dizier, au centre neuropsychiatrique de cette localité, événement qu'il commente à sa façon: « C'est bien, même: littérairement soutenable⁸. » Veut-il signifier par là qu'un tel centre est conforme à ses projets littéraires ou ne peut qu'encourager ceux-là? Ou bien qu'il aura là toute latitude pour faire de la littérature? Sa lettre chaleureuse rappelle les heures passées près des Bonniot et témoigne de sa « dévotion » mallar-

6. *Œuvres complètes* (notées OC), t. I, notice p. 1115.

7. OC, I, notice pp. 1071-1073.

8. Nous avons respecté la curieuse ponctuation du manuscrit original.

méenne, mais elle signale aussi l'état de crise qu'il traverse et qui se traduit par un refus de l'analyse, de l'introspection parcimonieuse. Il nous apprend alors quelles sont ses admirations du moment et les énumère dans un ordre qui n'est peut-être pas significatif, encore qu'il commence à dessein par nommer Mallarmé, auquel il joint, inévitable dioscure, Rimbaud; or nous savons que ces deux types d'inspiration le retenaient, en cette année 1916, bien que Rimbaud progressivement dût prendre le dessus au point d'effacer presque totalement Mallarmé. Deux autres noms, appelés à devenir illustres, apparaissent également: Valéry et Apollinaire, quoique, dans ce cas aussi, le second fût destiné à l'emporter sur le premier, mentor trop intellectuel, Teste bientôt académicien. La mention de Louÿs surprend dans cette liste. Certes, bien plus tard, Breton montrera à l'occasion la connaissance qu'il en avait puisqu'il ira jusqu'à citer parmi les phrases fétiches notées dans *L'Amourfou* « Se méfier je crois des jeunes gens qui passent sur les routes avec le vent du soir et les poussières ailées⁹ ». Il n'empêche qu'on ne comprend pas, à première vue, ce qui, en 1916, lui faisait placer dans ce quintette d'excellence l'auteur des *Chansons de Bi/iris*. Outre la grande amitié de Louÿs et de Valéry, la raison en est plutôt circonstancielle et semble tenir à une récente lecture qu'il venait de faire d'un texte théorique de Pierre Louÿs publié dans le *Mercure de France* du 1^{er} juin 1916 et qu'il avait découvert avec émotion.

Pour ne pas déroger à son habitude, Breton joint à sa lettre un poème, *Coqs de bruyère*, en précisant qu'il formera la première pièce d'un recueil éponyme. Ici apparaît pour la seconde fois mentionné un projet dont il avait déjà entretenu Valéry le 24 juillet dans une lettre¹⁰ et qui sera confirmé dans une missive au même, en date du 7 août. Le projet demeurera sans suite, cependant, et l'on retrouvera *Coqs de bruyère* dans *Mont de piété (1913-1919)*, où *Façon* occupe *l'incipit*. De *Coqs de bruyère* nous disposons jusqu'à maintenant de quatre copies connues¹¹, l'une à Valéry, l'autre à Apollinaire, toutes deux datées du « 1^{er} août 1916 », une autre à André Paris datée « août 1916 », une enfin appartenant à une collection particulière (X) et non datée. La lettre aux Bonniot du mercredi 2 août apporte une précision intéressante. Breton, en effet, note qu'il a composé son poème « dimanche » ; or, ce dimanche était un 30 juillet ! Cette date infirme donc toutes les autres et notamment la mention « 1^{er} août » portée sur deux des copies. Écrites en 1930, des remarques - tardives, il est vrai - sur *Coqs de bruyère* assureront: « Ce poème, en alexandrins, a été composé sur une belle route un dimanche, Une lettre de Nantes contenait vraiment des capucines¹², »

La dernière lettre aux Bonniot cette année-là est envoyée par Breton alors qu'il se trouve au front, non loin de Verdun (Que la guerre est

9. *L'Amourfou*, OC, II, 1993, p. 679. L'édition originale paraît en 1937.

10. « Je rêve d'un petit recueil à composer là-bas sous le titre "Coqs de bruyère" ». (OC, I, notice p. 1079).

11. OC, J, notice pp; 1078-1080.

12. OC, J, note p. 1079.

jolie !); cantonné à Longchamps, village « triste au nom pimpant », il appartient à un groupe de brancardiens. Aux Bonniot dont il venait de recevoir un mot, il répond en se souvenant des heures heureuses passées auprès d'eux et, comme il ne sait dire son émotion, il en appelle à Rimbaud et cite le « je ne sais plus parler » d'*Une saison en enfer*¹³. Par le même courrier il adresse ses vœux de fin d'année sous la forme d'un poème, *Décembre*, que ses correspondants connaissaient déjà sous un autre état, puisque - dit Breton - ils pourront constater la « variante ». Outre notre texte, existent plusieurs copies¹⁴ : l'une à Valéry, l'autre à Apollinaire, non datées et annexées à des lettres que Breton leur avait envoyées un an auparavant. Dans les deux cas, le poème, intitulé *Vingt-Cinq Décembre*, est dédié « à Guillaume Apollinaire » et présenté comme une suite d'alexandrins, disposition qu'il conservera quand il sera publié dans *Mont de piété* (sous le titre *Décembre*). Les archives Breton montrent, en revanche, une version intitulée *Décembre*, mais Marguerite Bonnet dans son annotation de la Pléiade n'en a pas décrit la disposition. La version que Breton donne aux Bonniot ne diffère pas, sous le rapport du texte, de la version en alexandrins. La « variante » dont il parle concerne la seule présentation de ces vers. Les Bonniot, selon toute vraisemblance, avaient vu ou possédaient l'ancienne version en vers réguliers. Or, en cette fin d'année 1916, Breton, qui saisit l'occasion du mois de « décembre », éprouve le besoin de placer sous leurs yeux ce poème sous sa nouvelle forme, disposition plus ou moins judicieuse, dans la manière de Reverdy, et comparable également au démembré mis en œuvre dans *Coqs de bruyère* et *Façon*; une raison existe à un tel « remaniement ». Breton nous apprend, en effet, qu'il voudrait proposer ces vers désaccordés à « une jolie revue cubiste ». Cette destination explique la perturbation des lignes de vers (sur l'opportunité de laquelle il s'interrogera suffisamment pour ne pas la conserver dans la version publiée, qui en revient à la disposition de 1915). On ignore à quelle revue cubiste il songeait : *Nord Sud ? Sic ?* Deux ans plus tard, *Décembre* paraîtra le 15 février 1919 dans une revue genevoise, *L'Eventail*, après avoir failli être imprimé, en 1918, dans la revue de Claude Autant-Lara, *Aujourd'hui*.

Comme on a pu le constater, les relations entre les Bonniot et Breton ne s'étaient pas relâchées après le départ de ce dernier. La guerre achevée, les Bonniot habitent de nouveau Paris et le docteur devient chef du service de radiographie à l'hôpital Broussais (il mourra en 1930, victime de sa profession). Breton, qui fonde la revue *Littérature* en 1919, lui demande bientôt quelque inédit de Mallarmé - et, présenté par Edmond Bonniot, paraît dans la livraison de mai 1919 le poème *Le Château de l'Espérance*¹⁵. En 1923,

13. « Moi je ne puis pas plus m'exprimer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler* ». Séquence d'*Une saison en enfer*, intitulée *Matin*.

14. OC, J, notice pp. 1080-1082.

15. Ce poème, datable du 1^{er} semestre 1863, figurait parmi les treize poèmes de Mallarmé devant être publiés dans le *Parnasse contemporain* de 1866, mais finalement il ne fut pas retenu parmi les dix qui s'y trouvent.

quand est célébré dans la petite maison de Valvins le vingt-cinquième anniversaire de la mort du poète, Breton fait partie de l'assistance; il écoute le discours prononcé à cette occasion par Jean Royère qui, naguère, avait publié ses premiers textes, dont deux sonnets de facture mallarméenne, dans sa revue *La Phalange*, du 20 mars 1914¹⁶. Cette même année, Breton, appelé à rendre hommage à Mallarmé dans les *Cahiers idéalistes* d'Edouard Dujardin, un ancien des « mardis », refuse d'y collaborer, mais répond par une lettre¹⁷ qui sera publiée dans le n° 9 de la revue en janvier 1924. Il dit à quel point il apprécie encore le *Coup de dés*, mais il estime que leur auteur a fini « de passionner par son exemple le débat poético-philosophique » contemporain. Il assure cependant que l'œuvre reste à découvrir et il en admire « la morale », encore plus que la forme et les « beaux vers ». Plus tard encore, lorsqu'il compose *l'Almanach surréaliste du demi-siècle*¹⁸, il relève au titre des événements marquants de 1925 non seulement le scandale du banquet Saint-Pol Roux et la représentation de *L'Etoile au front* de Raymond Roussel, mais aussi la publication d'*19itur, ou la Folie d'Elbehmon*¹⁹, déchiffré sur le manuscrit et préfacé par le docteur Bonniot.

Les lettres que nous avons révélées témoignent d'abord d'une rencontre; elles montrent aussi Breton à l'heure du choix poétique, quand —, hésitant entre Mallarmé et Rimbaud, il combinait parfois ces deux influences²⁰. Breton a développé sa pensée au contact de témoins illustres, sans du tout rompre avec un certain passé, dont il s'est surtout employé à faire aboutir les virtualités modernes. Mallarmé figura pour lui comme un maître antérieur, « pénultième », pourrait-on dire, dont il aimait percevoir l'écho de la voix à travers les propos de ceux qui l'avaient connu. Rimbaud demeurerait plus intouchable, dans la mesure où Claudel, familier d'Isabelle la sœur du poète, avait confisqué en quelque sorte le peu de souvenirs vivants qui restaient de « l'homme aux semelles de vent ». Breton, en dépit de l'éloignement que l'on a dit, n'en gardera pas moins une fascination pour le lieu de diamant et de merveilles formé par l'œuvre mallarméen, « île de Ptyx²¹ » déjà célébrée par Jarry. Dans les dernières années de sa vie, il pourra dire encore²², fidèle en cela à l'admiration de ses débuts: « Dans la lumière de Mallarmé, seules peuvent tenir les choses profondes. »

16. Il s'agit de *Rieuse* (repris dans *Mont de piété*), *Le Saxe fin* et *Hommage* (non repris en volume).

17. Voir *OC*, I, pp. 454-455, (*Lettre à Edouard Dujardin*), datée du 8 décembre 1923.

18. N°S 63-64 de *La Nef*, éd. du Sagittaire, 1950.

19. Ce livre a été publié aux éditions de la Nouvelle Revue française.

20. À propos de « À vous seule », Valéry écrira à Breton le 9 janvier 1916 : « [...] vous touchez un certain point intellectuel de fusion ou d'ébullition, bien connu de moi, quand le Rimbaud, le Mallarmé, inconciliables, se tâtent dans un poète. » (*OC*, I, notice p. 1114).

21. Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, t. III, 19 « De l'île de Ptyx », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 685.

22. Conversation de Breton avec Marguerite Bonnet du 8 février 1962, citée dans *OC*, I, p. 1431, n. 2.

LETTRES ET POÈMES

André **BRETON**

Vendredi 10 janvier

Cher Monsieur,

Je m'excuse infiniment de ne pouvoir ce matin vous atteindre. Mais je mets mon après-midi à votre disposition. Voulez-vous me donner rendez-vous où il vous plaira à partir de deux heures?

Pardonnez-moi de vous écrire si mal, en hâte, et de cette chambrée. Croyez cher Monsieur à mon très affectueux dévouement.

André Breton

P.-S. Voulez-vous avoir l'obligeance de me laisser votre réponse sous enveloppe cachetée.

Nantes, le 7 juillet

Madame,
Monsieur,

Je regrette d'autant plus [*mot biffé*] de m'être trouvé dans l'obligation de passer autrement qu'avec vous une soirée entière que me voici privé même de vous revoir. On a choisi le prétexte de querelles entre directeurs pour me rappeler de l'hôpital municipal au dépôt de la deuxième section. Mon meilleur ami, T. Fraenkel, qui partageait de façon approximative mon sort, est avec moi. On nous fait porter des bonbonnes de glycérine de trente-cinq kilos, éplucher des légumes et porter de l'eau. Ainsi vont nos intenninables journées. On prit soin, dès le deuxième jour, hier, de nous punir d'une consigne assez prolongée, pour un motif très ridicule, inexact. On nous livre donc sans cesse au lavage de la vaisselle, ainsi qu'à la corvée de quartier.

Je m'excuse infiniment Madame, de l'ordre de tous ces détails et voici plutôt deux poèmes que je vous demande respectueusement de lire. À Monsieur Bonniot, ce n'est que le désespoir de ma cause qui me fait recourir. J'éprouve un déraisonnable chagrin. Le hasard m'ayant fait hier rencontrer M. Chevrier, je lui ai aussi présenté ma requête. Excusez-moi.

Je ne sais pas bien le remède. Sauvés si nous passions à la onzième section, mais n'en voyons guère le moyen? J'ai rêvé, Monsieur, que peut-être il ne vous échapperait.

C'est bien peu volontiers que je vous inflige ces soucis.

Je vous supplie d'agréer, Madame, Monsieur, avec mes hommages la justification partielle de mon abus.

André BRETON

M. André Breton. Étudiant en médecine
2^e section d'infirmiers militaires
rue François Bruneau
Nantes.

À vous seule

À vous seule qui ne fûtes l'étrange poupée
Sœur ai-je dit je pressens que sous vos mains petites
En précieux chignon ne fuserait la poupée
Tout ce qu'orne l'audace verte des clématites

Un seau de femme où gèle en bleuissant l'eau poupée
Porte à voir au milieu de salons des stalactites
Un bout de corne pointe ustensile d'épopée
Au front des pauvres moutards de banlieue à otites

On rapporte la fumée aux losanges de natte
Ainsi le rêve du forain mou je l'enviais
Que ce fut mordre à belles dents la baie incarnate

Ange vous selon mes paradoxes de janvier
Retîntes ce long talus qui bée au vent moqueur
Et me pardonnâtes l'équipée à contrecœur

Nantes, mars

Façon

Chéruit.

L'attachement vous sème en taffetas
Broché projets,
Sauf où le chatoïement d'ors se complut.
Que juillet, témoin
Fou, ne compte le péché
D'au moins ce vieux roman de fillettes qu'on lut !

De fillettes qu'on
Brigua se mouille (Ans, store au point d'oubli) faillant
Téter le doux gave
- Autre volupté, quel acte élu t'instaure? -
Un avenir, éclatante Cour Batave

Étiquetant
Baume vain l'amour est-on nanti
De froideur
Un fond, plus que d'heures mais, de mois? Elles
Font de batiste: À jamais ! L'odeur anéantit
Tout de même jaloux ce printemps,

Mesdemoiselles.

Nantes, juillet

Chaumont, mercredi 2-8-

Madame,
Monsieur,

Un de mes principaux regrets fut de quitter Nantes sans descendre vous présenter mes adieux rue Saint-André. Que je vous dise aujourd'hui le souvenir ému, charmant qui me reporte à ces quelques soirées. Je conserve une impression trop excellente de ce que fut la vie de ces derniers mois pour que votre parfait accueil ne me soit particulièrement cher. Dès la première fois, je trouvais si beau d'écouter parler intimement du poète à qui m'attachait une dévotion de plusieurs années. Je me trouvais délicieusement gâté de la confiance des moindres détails de cette vie, perdus - qui sait? - pour les anthologies... - Puis, vous aviez commune avec moi cette affection pour Paul Valéry. J'écris là un mot très simple qui l'étonnerait. Je suis à une époque où de plus longues analyses m'irritent. J'aime Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Louÿs, Apollinaire. Les raisons de cet amour m'indiffèrent autant que celles de croire.

Je compte m'évader bientôt de Chaumont. Je sais malheureusement déjà: pour Saint-Dizier. L'obtiens mon affectation au centre neuropsychiatrique [sic], c'est bien, même: littérairement soutenable.

Voici en hommage, Madame, la première copie d'un poème composé dimanche. Je crains qu'il ne dissipe assez l'horreur de cette lettre. Agréez, Madame, Monsieur, mon plus respectueux souvenir.

ANDRÉ BRETON

(P.-S. Le poème, pardonnez, serait pièce liminaire d'un recueil plutôt actuel: Coqs de bruyère)

Coqs de bruyère... et seront-ce coquetteries
de péril
ou de casques couleur de quetsche?
Oh ! surtout
qu'elle fripe un gant de Suède chaud
soutenant quels
feux de Bengale gâteries !

Au Tyrol, quand les bois se foncent, de tout
l'être abdiquant un
destin
digne, au plus, de chromos savoureux,
mon
remords: sa rudesse, des maux
je dégage les capucines de sa lettre.

Samedi 30 décembre 1916

Madame
Monsieur

Votre lettre est venue me toucher à la veille de l'offensive de Verdun, quand j'ignorais encore sous le bombardement le hideux refuge des caves. Elle est venue répandre une lumière très douce sur la paille de mon cantonnement, et j'ai souri du paradoxe. Les souvenirs que vous voulez bien évoquer me causent encore une émotion délicieuse et je vous en rends toutes les grâces. Les quelques soirs passés près de vous revivront inséparablement de ma vingtième année. Ce sont quelques-uns de mes plus chers instants [jamais *biffé*] que je vous dois.

Je suis tourmenté de l'insuffisance de mon style à rendre quelques sentiments profonds. Comme le Rimbaud de certain jour, il me semble parfois que «je ne sais plus parler». Je saisis l'occasion futile agréablement de cette date: Ce sont des vœux que je vous offre, inspirés de la respectueuse affection que je ne dis pas.

Après quelques jours d'action atroce, à cinq cents mètres des lignes, il m'advint naturellement de porter le brancard - heurts et faux pas dans l'obscurité, nous sommes au repos. C'est un village triste au nom pimpant.

Je viens de remanier mon poème Décembre, que je compte proposer à une jolie revue cubiste. Je me permets de vous en faire souvenir, en prenant excuse de la variante.

En permission prochainement, je me fais une fête de relire « Un coup de dés... »

Veillez agréer, Madame, Monsieur, mes plus respectueux hommages de gratitude et de dévouement.

André Breton

Décembre

À Guillaume Apollinaire

Au 25 est l'auberge et son bouchon de gui.

J'esquive la
frayée injuste, ô blanche terre !

Coucou-

l'Europe à feu de l'an prochain languide. -
La chanson des fenouils ...

et te voilà: Nous taire
Enfants des contes et le beau missel en fleurs
À minuit de ton gré s'ouvre au feuillet de cloches
Pâles (-) qui sont des jacinthes.

Qu'en persifleurs
Les gamins argentent leur paire de galoches !
Elle chante un préau
sans arbre
éperdument.

Tes yeux prêchent l'amour impatient des Mages
Où compliqué t'aima je sais trop quel amant.

Du mensonge qu'
un thème
ébounife [*sic*] en plumages
(Des perdrix de l'aurore à ces faisans dorés)
Je te loue attendrie autant, plus que naguère.

Ne jalousais-tu pas de vieux hennins cendrés?

Ce soir,
j'envie aux preux des Bouvines la guerre
Indulgente à raison de pape.

Fantassin
Là-bas, conscrit du sol et de la hampe, y être !
- Et mes bras, leur liane chaude qui t'a ceint?
- J'aurai mordu la vie à tes seins d'ange piètre.

**PHILIPPE SOUPAULT, ROMANCIER
DE LA MÉLANCOLIE***

Myriam BOUCHARENC

*Je me bats le jour je me bats la nuit
batailles contre la mélancolie
cette vieille pieuvre toujours éveillée
qui me guette au coin des années
au coin des rues et des souvenirs
et lance son refrain mourir
alors que je veux vivre mille fois*

Philippe Soupault, «Bagarres »,
L'Arme secrète 1944-1946.

« Soupault, c'est la joie, la poésie du moment, le tact prodigieux, le bel espace qui glisse, les lettres VINS en gros pointillé bleu sur la glace du café, l'enfance désobéissante [...] »¹ : André Breton évoque ainsi son compagnon en automatisme, au lendemain des *Champs magnétiques*. Cette image du poète des débuts, légère mais fugitive, a longtemps occulté celle, pourtant plus persistante, d'un romancier de la tristesse et de l'« intranquillité ». Si l'on ne disposait que d'un mot pour évoquer la tonalité de ses récits, c'est celui de mélancolie que l'on choisirait. Soupault

*. L'auteur présente ici la substance de sa thèse de Doctorat, « L'Echec et son double, Philippe Soupault romancier », soutenue le 19 novembre 1994 devant l'Université Paris X-Nanterre (N.d.E.).

1. André Breton, lettre du 6 août 1920 à Simone Kahn, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1472.

en fait d'ailleurs un fréquent usage, comme d'un « mot-mana² » venant sous sa plume remplacer ce qui ne peut s'expliquer: «Je nomme mélancolie [dit-il] ce qui est indéfini et indéfinissable³. »

Le poète peut-être le plus instinctif de sa génération est devenu un romancier de l'introspection et du mal de vivre, choisissant ses personnages parmi les « héros de tous les vaincus, ceux du Temps et de la vie⁴ ». Sous la forme d'une « fleur mauve » que Julien regarde s'aplatir contre le papier de sa chambre ou d'une « faiblesse sans fièvre⁵ » qui s'empare du narrateur du *Cœur d'or*, la mélancolie imprègne l'univers romanesque. Certes, il y a là un trait d'époque; la marque d'un désespoir qui s'est emparé de la jeune génération d'après guerre: « Nous étions seuls et désespérés » se rappelle Soupault qui évoque ainsi ses rencontres quotidiennes avec Breton, en 1918: « Nous marchions en parlant de poésie et de l'impossibilité de vivre⁶. » Mais, pour Soupault, ce désespoir ne devait pas être ponctuel. L'image du poète exubérant de l'époque des scandales dada, qui voulait convertir la poésie en actes et mettre la vie en chansons, ne doit pas faire oublier que dans le roman l'écrivain dut affronter le retour d'une tristesse qui, chez lui, n'était pas seulement liée aux événements, ni le seul fait de ses personnages poursuivis par l'ombre de leur auteur. Paru en 1927, la même année que *Le Nègre* et *Histoire d'un blanc*, *Le Cœur d'or*, histoire d'une âme douloureuse et solitaire dialoguant avec elle-même, est probablement le plus désespéré des récits de Soupault. Cette autobiographie à peine déguisée, contemporaine de l'exclusion du groupe surréaliste, contribue à s'interroger sur les raisons qui ont pu éloigner Soupault du mouvement: poétiquement parlant, la mélancolie semble avoir rendu l'aventure des signes et de la surréalité difficilement accessible à l'écriture romanesque du poète des *Champs magnétiques*.

À l'occasion d'un compte rendu du *Bon apôtre*, fiction dans laquelle l'auteur se met en scène à la troisième personne, Joseph Delteil rapproche le personnage de Philippe Soupault d'un René ou d'un Werther, définissant à cette occasion le nouveau mal du siècle comme « un mal du cerveau⁷ ». Désabusé avant même que d'avoir vécu, « passionné d'indifférence et d'oubli⁸ », « las par tempérament⁹ », le héros de Soupault est frère du Musset de la *Confession d'un enfant du siècle*, condamné, comme Oberman,

2. « Mot-mana » in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 133.

3. Philippe Soupault, *Le Nègre*, « Collection européenne », n° 29, Simon Kra, 1927, p. 31.

4. Philippe Soupault, *Enjoue!*, Grasset, 1925, rééd. Lachenal & Ritter, 1979, p. 114.

5. Philippe Soupault, *Le Cœur d'or*, Grasset, 1927, p. 22.

6. Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli*, tome I, Lachenal & Ritter, 1981, p. 75.

7. Joseph Delteil, « *Le Bon Apôtre*, par Philippe Soupault » (livres), *Les Feuilles libres* n° 33, septembre-octobre. 1923, p. 201.

8. Marc Chadourne, « De Chactas au Nègre », *La Revue européenne*, janvier-février 1928, p. 152.

9. Robert Guiette, « *En joue !*, par Philippe Soupault », *La Revue européenne*, n° 36, février 1926.

à « seulement regarder la vie¹⁰ ». En exergue à *Corps perdu*, le romancier place cette citation de Benjamin Constant, sous laquelle pourrait se ranger presque toute son œuvre: «J'ai voulu peindre dans *Adolphe* une des principales maladies morales de notre siècle, cette fatigue, cette incertitude, cette absence de force, cette analyse perpétuelle qui place une arrière-pensée à côté de tous les sentiments et qui par là les corrompt dès leur naissance... ». Dans *Le Cœur d'or*, Gilbert s'écoute « penser pour que le temps passe », tandis que, dans *En joue l*, Julien « s'enfermait dans un cercle, il pensait qu'il pensait qu'il pensait¹¹ » : tous deux appartiennent à cette race de héros que dans un article consacré au livre de Ribemont-Dessaignes, *Céleste Ugolin*, Soupault évoque tout occupés à « s'analyser jusqu'à se faire mal, à se connaître jusqu'au sang¹² ».

Baudelaire avait déjà fort bien souligné l'encombrante présence de « l'âme, cette chose inconnue en nous, et qui nous épie dans toutes nos aventures !¹³ » Dans *Anicet ou le panorama roman*, Aragon fait l'apologie du désir, seul capable de modifier « l'univers et nous-mêmes, qu'il embellit d'un même élan¹⁴ ». Les héros de Soupault sont à la recherche de cet élan et se lancent dans l'aventure avec l'espoir de prendre le désir en marche mais bien que « taillés pour l'action », ils sont « découragés à l'avance par une impuissance quelconque, souffrent de ne pouvoir agir¹⁵ ». Julien se dérobe ainsi à l'amour, incapable de poursuivre une histoire dont il aperçoit le dénouement dès les prémices: «Je sais [explique-t-il à Maud en guise d'adieu] que tout ce que je vais étreindre je crains de le détruire et que déjà cette crainte détruit¹⁶. » Prisonnier d'un espace mental où les choses ne peuvent naître de trop se connaître, le personnage vit exilé en lui-même; il se constate sans pouvoir s'atteindre, telle héros de Pio Barojà, que Soupault décrit en tous points pareil au sien:

Il semble regretter la destinée qu'il a cependant choisie, destinée qui le déçoit à l'avance. Il subit les coups, que lui inflige le sort, il suit tantôt aveuglement, tantôt ironiquement sa destinée, il observe les aventures mais il ne les vit pas. Ce n'est pas un « héros » (au sens neutre et littéraire du terme), mais un témoin!?

Ainsi s'éclaire l'un des sens possibles du terme « témoignage » par lequel Soupault s'est toujours obstiné à désigner ses récits. Ce sont bien, en

10. Senancourt, *Oberman*, édition de 1804, rééd., coll. « Livre de poche », p.418.

11. *En joue!*, *op. cit.*, p. 165.

12. Philippe Soupault, « *Céleste Ugolin* » [compte rendu]. *Europe*, n° 48, 15 novembre 1926.

13. Jacques Rivière cité par Soupault in *Baudelaire*, Rieder, coll. « Maîtres des littératures », 1931, p. 49.

14. Louis Aragon, *Anicet ou le panorama roman*, Gallimard, 1921, rééd. coll. « Folio », 1972, pp. 52-53.

15. *En joue!*, *op. cit.*, p. 164.

16. *Ibid.*, p. 170.

17. Philippe Soupault, « L'isolement de Pio Barojà », *Europe* n° 90, 15 juin 1930.

effet, histoires d'hommes que l'exercice d'une « conscience détachée¹⁸ » transforme en témoins de leur propre existence.

Les personnages de Soupault sont mal dans leur moi et comme étrangers à eux-mêmes: «Julien observe son corps qui repose pour ainsi dire près de lui. Il en fait l'inventaire¹⁹. » Aussi leur faut-il continuellement se ressaisir au détour d'un miroir ou d'une pensée réfléchissante, faire régulièrement leur plein d'images, multiplier les occasions de s'apparaître afin de parer à la menace de leur propre disparition. L'omniprésence des miroirs traduit la fragilité narcissique d'un héros contraint de capter son image au-dehors parce qu'elle est incertaine au-dedans. Il arrive ainsi à Pierre Durandeu, celui des trois frères dans lequel se reconnaît Soupault, « d'oublier sa propre personnalité », de se confondre avec le paysage, de « se promener dans les rues et d'en refléter les aspects en oubliant jusqu'à son corps, passer une journée entière, sans avoir faim ni soif, devant un spectacle mouvant, fleuve, animal, gare...²⁰ »

Cette souplesse d'une subjectivité indifféremment sujet ou objet de la sensation, estompe les frontières entre le moi et le monde, exacerbant la sensibilité aux états seconds. L'ivresse, la vitesse, le vertige, la dérive..., favorisent le dédoublement, cet état poétique du moi qui va de pair avec le don de l'automatisme. Julien voudrait bien être lui-même, «mais lequel? », se demande-t-il, car « du plus profond de lui-même, il ne sait tirer qu'une double image²¹ ». Jean X., le bon apôtre, jumeau de Philippe Soupault, « atteint de mimétisme », se révèle toujours « *semblable* sauf à lui-même²² » ; à la faveur de cette personnalité clivée, il invente l'écriture automatique:

Je m'efforce d'écrire sans contrôle et sans critique {...} Il est interdit de faire des ratures et même de corriger sa pensée.

{...}

Je perfectionne mon système au moyen d'un chronomètre .. j'écris de plus en plus vite {...}. Le lyrisme est proportionnel à la vitesse²³.

La mélancolie, incertitude sur le moi que l'on est, s'avère propice à l'émergence de l'automatisme. Dans *Ce venige*, une étrange nouvelle qui se lit comme une allégorie de la création romanesque, le narrateur écrit sous la dictée de son double un récit dans lequel nous reconnaissons la matière de *À la dérive* et la manière de l'écriture automatique :

J'écrivis pendant plusieurs semaines sans presque m'arrêter. {...}

18. L'expression est empruntée à Georges Poulet, « Amiel et la conscience détachée », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° II, printemps 1975, pp. 127-132.

19. *En joue! op. Gît.*, pp. 78-79.

20. Philippe Soupault, *Les Frères Durandeu* [roman], Grasset, 1924, p. 104.

21. *En joue! op. Gît.*, p. 72.

22. Philippe Soupault, *Le Bon Apôtre*, « Collection de la revue européenne », n° 1, Ed. du Sagittaire/Simon Kra, 1923. Rééd. Lachenal & Ritter, 1988, p. 33.

23. *Ibid. supra*, p. 68.

*Écrire. Suivre en ligne droite. Un grand mur. Le tâtonnement, l'hésitation aérienne des aveugles. La ligne droite reprend: on la suit comme on glisse sur deux rails. Un élan donne une vitesse qui essouffle et qui effraie. Je ne pouvais m'arrêter. Quelqu'un derrière moi poussait ma main et serrait mon poignet en soufflant des mots fous*²⁴.

Ce récit d'écriture à deux mains, soufflé par son double à l'écrivain, n'est pas sans évoquer l'expérience des *Champs magnétiques*; interprétation que confirme par ailleurs la présence de nombreuses pages d'écriture automatique dans l'œuvre romanesque, tel ce souvenir déjà lointain du début de « La glace sans tain » qui resurgit dans *A la dérive*:

[...] *Prisonnier des nuages et du vent, j'écoutais la plainte monotone de mon cœur en ricanant. J'ai regardé le soleil se coucher sans bruit, laissant sur toute la ville le sang de mes crimes imaginaires. Une angoisse me prenait en pensant que sur toute la terre, féroce, ce soleil se levait à l'Est et se couchait à l'Ouest. J'ai entendu des insectes miner les murailles métalliques. Mais je ne pouvais détacher mes yeux de l'image éternelle de mon visage sur l'eau. Les vagues emportaient les reflets et j'étais sur la rive, muet, ridicule, sans forces*²⁵.

Le motif de l'eau relaie ici celui du miroir et reflète dans l'écriture la fluidité d'un moi qui ne réussit pas à s'atteindre. « Il n'est point [remarque Jean Starobinski], de mélancolie plus profonde que celle qui s'élève, face au miroir, devant l'évidence de la précarité, du manque de profondeur [...]»²⁶ : car le ravissement narcissique est toujours momentané pour le mélancolique qui, à peine s'est-il laissé prendre à l'illusion, aperçoit le tain du miroir, la vanité sans recours de l'artifice. Jean X... note dans son journal comment chaque matin, il lui faut recomposer son image: « Devant un miroir, pour n'oublier aucun membre, ne négliger aucun muscle, je joins les pieds, applique mes bras le long du corps. Je suis seul. Je me baptise et m'éloigne des lumières et des hantises de la nuit²⁷ ». Le miroir est au moi mélancolique ce que l'automatisme est à l'écriture: une expérience de la discontinuité. L'automatisme, écriture virginale, s'accorde ainsi parfaitement avec la défaillance mélancolique d'un moi qui n'a de chance de se rencontrer que dans la grâce de l'instant.

« Ah! si l'on pouvait toujours dormir et si le présent n'était pas tout de suite du passé! » s'écrie l'un des personnages de Georges Ribemont-

24. Philippe Soupault, *Ce vertige*, in *Intentions*, n° 17, août 1923, repris dans *Le Roi de la vie et vingt autres nouvelles*, Lachenal & Ritter, 1992, p. 43.

25. *À la dérive*, op. cit., pp. 108-109.

26. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Julliard, « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1989, p. 21.

27. *Le Bon Apôtre*, op. cit., p. 127.

Dessaignes²⁸. Dépendre de l'instant pour être, n'est-ce pas, en effet, risquer le devenir? Or, à l'approche du nouveau, dans les situations de promesse ou d'imminence, les personnages de Soupault brusquement terrassés par un sentiment de « déjà senti », voient s'effondrer dans la « rengaine » toute perspective d'avenir. L'expérience d'un seul jour suffit à David Aubry pour épuiser l'espoir d'une quelconque révélation:

Il était né le matin dans la ville de Porto. Dans chaque rayon du soleil il découpait une rue, ou des visages, des gestes qui se mêlaient dans un cercle d'ombre. De nouvelles rues, de nouveaux visages passaient devant ses yeux, mais il ne les voyait plus. Leur forme ou leur couleur lui restituait un visage déjà vu, une rue déjà traversée, il n'y distinguait plus que les traits communs²⁹.

Si les signes sont, dans l'univers de la surréalité, « l'image projetée du futur dans le présent, son ombre portée³⁰ », dans la conscience mélancolique des héros de Soupault, l'avenir devient au contraire l'ombre portée du passé: « Il faut songer à demain, pense Julien, mais il ne l'imagine que grâce à sa mémoire. Demain est nécessairement hier³¹. » Cette façon de prédire l'avenir selon le passé détruit la sensibilité au virtuel. Dès lors, tout ce qui pourrait atteindre à la coïncidence merveilleuse se retourne, par les effets d'une pensée systématiquement dévoilante, en ce que Soupault appelle « les fausses hallucinations des habitudes³² ».

Appréhendant le futur sur le mode d'un deuil anticipé, comment les personnages de Soupault pourraient-ils faire du passé le moyen de désirer l'avenir? David Aubry finit par comprendre que « cette fuite éperdue n'était que la crainte d'une chaîne quelconque et que malgré ses efforts il échangeait un lien contre un autre lien³³ ». Julien sait « qu'il retrouvera encore tout ce qu'il voudrait abandonner³⁴ ». Ainsi se dérègle, par la force de la répétition, la perception du possible devenue sentiment de la fatalité. Dans cet univers étouffant, pas la moindre brise d'éventuel, l'événement n'étant pas perçu selon une logique des possibles mais appréhendé du point de vue de l'inéluctable, le « fait-glissade », la coïncidence merveilleuse, s'évanouissent. Dans la conscience surréaliste, l'avenir est la mesure du potentiel. Pour le héros selon Soupault, sensible au destin plus qu'au hasard, préférant la certitude de la fatalité à l'illusion de l'aventure inouïe, la raison du passé est toujours la plus forte. La perte du sens de l'éventuel c'est le destin même de la mélancolie.

On comprend mieux pourquoi le roman n'a pu être, chez Soupault, une

28. Georges Ribemont-Dessaignes, *Le Bar du lendemain* [roman], 1927. Rééd. Gallimard, 1972, p. 10.

29. *À la dérive*, op. cil., p. 28.

30. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le Roman*, op. cil., p. 73.

31. *En joue* " op. Cil., p. 115.

32. *En joue'*, op. Cil., p. 133.

33. *À la dérive*, op. cil., p. 187.

34. *En joue* " op. cil., p. 190.

écriture d'accueil du merveilleux, capable de «tirer de l'écriture du passé les moyens de désirer l'avenir³⁵. » La conscience mélancolique s'est avérée certainement plus propice à la pratique de l'automatisme qu'à la saisie de l'éventuel. Si les signes surgissent, l'événement, loin d'introduire un décalage proprement merveilleux entre la prévision et la trouvaille, vient au contraire confirmer leur indifférence, leur prévisibilité si contraire à ce « goût passionné pour la révélation³⁶ » qu'évoque Aragon dans *Le Paysan de Paris* et auquel fait mélancoliquement écho le récit des *Dernières Nuits de Paris*.

L'intrigue y revêt l'allure d'une enquête sur les objets, les rites et les mythes poétiques du surréalisme, menée par un narrateur qui, sans rien ignorer des beautés de l'insolite et du mystère, s'entend néanmoins à en dénoncer l'artifice. Puissance trompeuse, autant que source de révélations inouïes, le mystère pactise avec le banal jusqu'à engendrer à son tour « la monotonie de l'étrange³⁷ » : les signes, même quand il sont propices à l'émergence de l'imprévu, n'échappent pas au « recommencement éternel » et conduisent, inévitablement, à un moment ou à un autre, à «cette sensation de déjà vu³⁸ » à laquelle on reconnaît leur caractère illusoire. Au contraire d'Aragon se proposant dans *Le Paysan de Paris* d'« intégrer l'infini sous les apparences finies de l'univers³⁹ », le narrateur des *Dernières Nuits* s'emploie à retrouver le fini sous les apparences infinies du hasard, à « débrouiller les fils de ce qu' [il] appelait auparavant un mystère⁴⁰ ». En empruntant à l'envers le chemin de l'éventuel, en procédant de l'inconnu au connu, Soupault fait œuvrer l'esprit de mélancolie contre le vent de l'éventuel, non sans inscrire dans ce texte la nostalgie diffuse d'une croyance dans la surréalité, qu'il n'a pu faire sienne. D'où l'extrême beauté de ce texte qui transforme « le désenchantement de la quête⁴¹ » en enchantement pour le lecteur que passionne l'affrontement du rêve et de la lucidité, si poignant tout particulièrement dans ce récit où l'on mesure l'ampleur du mauvais tour que la mélancolie devait jouer à Soupault: « Mélancolie, mélancolie, c'est cette nuit-là que je compris votre pouvoir et votre servitude⁴² », s'écrie le narrateur.

En se tournant vers le roman, Soupault croyait peut-être, à l'instar de Cendrars ou d'Aragon se diriger vers l'avenir de son écriture. Il s'y est révélé un homme et un écrivain du passé, un poète de la mémoire et un surréaliste de l'automatisme plus qu'un explorateur de l'éventuel, contrarié dans son désir de modernité par la fascination qu'exerça sur lui la

35. *Ibid.*, p. 204.

36. Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926, rééd. Gallimard, p. 26.

37. Philippe Soupault, *Les Dernières Nuits de Paris*, Calmann-Lévy, 1928, p. 78.

38. *Ibid.*, p. 140.

39. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 140.

40. *Les Dernières Nuits de Paris. op. cit.*, p. 103.

41. Alain Meyer, « Il n'y a pas de pas perdus... *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) », *Europe*, numéro Philippe Soupault, mai 1993, pp. 77-83.

42. *Les Dernières Nuits de Paris, op. cit.*, p. 21.

mélancolie, ainsi **qu'il** semble en faire l'aveu à peine voilé dans ce passage **du Cœur d'or**:

Je sais bien que mon esprit habitué à considérer toujours et uniquement l'avenir, négligeant même le présent, risque, comme les mouvements d'horlogerie détraqués, de faire machine arrière et de dérouler de longues bandes où s'inscrit le passé⁴³.

Université Paris **XII**

43. *Le Cœur d'or*, op. cit., p. 255.

PHILIPPE SOUPAULT UNE POÉSIE À L'ÂGE DU SANG

Véronique DUCHEMIN

Sang d'une jeunesse qui irrigue ses yeux et ses mains, sang semé sur une terre qu'il féconde en s'unissant au soleil, fleuves de sang fomentés par les massacreurs assoiffés, sang des mains qui vengent les innocents...

La poésie de Philippe Soupault se place sous le signe de la fascination du sang. Il coule tout au long de sa poésie, à des rythmes différents, selon les âges de sa vie et ses manières poétiques. Plus qu'un mot - dont la récurrence suffirait à attirer notre attention¹, le sang est un motif dominant associé aux thèmes pour lui essentiels : la vie, le temps qui passe, la mort, la guerre, l'injustice... Le mot « sang » permet de pénétrer intimement dans sa poésie et d'en percevoir l'évolution².

Le poète utilise toutes les ressources sémantiques du terme. L'écoulement du sang dans sa poésie prend plusieurs significations. Il est le sang de la vie lorsqu'il coule dans les veines, sang qui s'écoule comme

1. Le terme apparaît soixante-treize fois dans l'intégralité de la poésie de Philippe Soupault. (C'est-à-dire la poésie publiée à ce jour, en volume et en revue. Nous ne comptons pas ici les occurrences des *Champs magnétiques*. Ce texte, parce qu'il est écrit en collaboration, et à cause de sa présentation et de son statut particuliers, est traité à part. Une étude spécifique sera l'objet d'un article à venir.)

Le mot « sang » est le quinzième nom commun le plus utilisé, après notamment, « nuit », « temps », « jour(s) », « silence », « mort », « vie », « heures » et « cœur », et avant « feu », « lumière » et « eau ». Il est donc lexicalement très représentatif de sa poésie.

2. Les poèmes inédits et les notes manuscrites de Philippe Soupault sur ses poèmes apporteraient de précieuses informations permettant de dater certains poèmes et donc de savoir de façon plus précise quel est le degré d'ancrage dans le réel de ses poésies: relations avec le groupe surréaliste, relation à l'événementiel... La reconnaissance de Soupault passe aussi par là. Un certain nombre de documents, déposés à l'IMEC, seront d'une aide précieuse pour les chercheurs. Mais ils ne sont malheureusement pas encore accessibles.

s'écoule le temps, sang qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre, en «circuit fermé ». Mais il est aussi le sang de la mort lorsqu'il s'échappe du corps, sang pur de l'innocent mêlé à la boue, sang qu'il faut verser pour le venger.

Soupault ne décrit pas physiquement le sang, ni par sa matière, ni sa consistance, ni sa couleur³. Ce n'est pas cela qui intéresse le poète, mais bien plutôt les fonctions que remplit ce liquide organique. Cet aspect fonctionnel lui-même prend, chez Soupault, une valeur symbolique. L'évocation du sang devient alors source d'une réflexion sur l'existence: ce sang qui nourrit le corps apporte la vie, il est la vie.

Le thème de la vie - et les thèmes qui y sont associés - n'est pas traité de façon explicite ni suivie: les poèmes de Soupault n'ont d'ailleurs qu'exceptionnellement une unité thématique. C'est une résultante de la lutte du poète contre la logique. Cette discontinuité thématique est d'autant plus nette dans ses poèmes dadas et surréalistes, dans ses comptines et ses poèmes-inventaires.

L'unité est à rechercher à l'échelle du vers, et même, souvent, à celle du membre de phrase, chacun d'eux n'étant souvent lié que par la syntaxe et non par le sens. Le contexte d'un mot n'apporte que peu souvent des informations sur ce mot. Il est malaisé, et cela serait réducteur, dans la plupart des cas, d'interpréter le poème de façon monosémique, en forçant les réseaux lexicaux à entrer en correspondance, aux fins d'illustrer une thématique. Il est presque toujours vain de rechercher des champs lexicaux.

. La logique des poèmes de Soupault est celle qui fonctionnerait par association d'idées et par acceptation de leurs surgissements. Il en va de même pour les mots. Ce processus de création, rendant aux mots leur liberté, leur autonomie, leur rend du même coup leur valeur propre, et celle que le poète fait naître en les associant. C'est en même temps le pacte proposé au lecteur. Les mots et les images créées s'expliquent en réciprocité: sa poésie s'éclaire d'elle-même. Lire cette poésie, c'est accepter de se laisser guider par les mots, qui sont parfois, à eux seuls, des motifs thématiques.

Le sang est de ces mots-là.

En écoutant battre son cœur, le poète a l'impression de sentir son sang parcourir ses veines et prend conscience qu'il est en vie:

*Je ferme les yeux simplement
et le sang coule dans mes veines
Rien ne meurt
de ce que fut cet homme
de monsieur P
mais je n'entends plus rien
mes yeux sont fermés
le choc des secondes*

3. Si ce n'est « rouge », six fois sur soixante-treize.

*le bruit des années
sont les cigales de mon âge [..]*⁴

Le poète met ses sens en sourdine, se rendant aveugle et sourd, afin de pouvoir imaginer un sang pourtant invisible lorsqu'il coule dans les veines, et son mouvement imperceptible. Chaque battement de son cœur, stridulation de cigale semblable au tic-tac d'une horloge, est une seconde vécue. Le sang est sa règle du temps, il lui donne son âge.

C'est ce qu'il exprimera plus tard dans «Marchand de sang⁵ », en parlant de son cœur comme de l'ami à qui il doit la vie, en même temps que l'ennemi qui lui rappelle, à chaque battement, que le temps s'écoule en même temps que son sang et qu'il vieillit. « Le temps coule comme coule le sang / et je passe comme passe le temps / portant mon cœur ce fardeau / que chaque jour gonfle et alourdit⁶ », dira-t-il encore, dans un autre poème du même recueil.

Le poète traitera de nouveau de ces thèmes après la Seconde Guerre mondiale, mais de façon plus désinvolte⁷, semblant fêter le sang retrouvé, qui le renouvelle. Mais le poète utilisera le mot « sang » en insistant tellement sur son pouvoir de reviviscence qu'on en viendra à douter - à raison - de son enthousiasme. Il faut oublier pour pouvoir chanter de nouveau. Il faut chanter pour être gai. Mais l'amertume point souvent, si ce n'est le cynisme... Le sang devient alors le vin de la poésie bachique, celui de l'oubli des maux, dans une démarche cathartique:

*Loin de se vivre naïvement, le bonheur répond à une volonté réfléchie
d'équilibre qui doit compenser, par l'oubli, les tourments de la vie.*

Le poète prend la mesure du temps qui passe: passé, présent et avenir cohabitent simultanément dans son esprit, l'espace de chaque pulsation. Le sang - et sa circulation - est le biais par lequel le poète met en perspective l'espace et le temps. La diffusion du sang dans ce corps en mouvement rappelle à chaque instant la marche d'un temps irréversible qui fait vieillir et conduit à l'absence de mouvement qu'est la mort:

4. « Larmes de soleil », *Georgia*, Les Cahiers libres, 1926 ; réédition Lachenal & Ritter, 1984. Ce poème apparaît dans toutes les publications ultérieures de ce recueil en volume (notamment dans *Georgia, Épitaphes, Chansons*, Collection Poésie/Gallimard, na 193,1984).

5. « Marchand de sang », *L'Arme secrète* (1944-1946), avertissement de l'auteur, six dessins et une lithographie d'André Masson, Bordas, 1946. Ce poème apparaît dans toutes les publications ultérieures de ce recueil en volume (notamment dans *Georgia, Épitaphes. Chansons*, voir note précédente).

6. « Brouillard et Cie », voir note précédente.

7. « Consolation », *Chansons vécues*, in *Chansons*, Eynard, Rolle, Lausanne, 1949 ; on le trouve aujourd'hui dans *Poèmes et poésies* (1917-1973), Grasset, 1973. Il disparaît ensuite de ce recueil dans les publications suivantes.

8. Cf. Nathalie Mahé, *Le Mythe de Bacchus dans la poésie lyrique de 1549 à 1600*, Éditions Peter Lang, 1988, p. 135.

*Je marche
je vieillis
mais mon sang rouge mon cher sang rouge
parcourt mes veines
en chassant devant lui les souvenirs du présent
mais ma soif est trop grande
je m'arrête encore et j'attends
la lumière
Paradis paradis paradis⁹*

Le sang de la vie tue ce qui pourrait le scléroser, transfigurant à chaque instant le présent sollicité par son passé en un présent d'invitation à l'action. Mais l'impulsion est jugulée par l'afflux de sang même. Le sang, qui chasse les souvenirs pour que le présent en soit épuré, tout en en nourrissant le poète, est le lieu ambigu de la mémoire et de l'oubli.

Je sais bien que les dix années que je viens de vivre [...] sont les plus importantes et les plus douloureuses de ma vie. Elles m'ont appris à craindre et je leur en veux, elles m'ont appris à me préparer à la vieillesse, à dénoncer mon possible gâtisme, elles m'ont fait savoir que je n'avais rien à attendre, que toutes les promesses sont vaines. Ces années, je ne veux pas en écrire. Pas encore. Elles méritent bien d'attendre ma mort ou celle des autres¹⁰.

Cette ambiguïté est celle, aussi, de cet homme de trente ans qui publie déjà ses mémoires, conscient d'être entre deux âges, entre deux vies, regardant le chemin parcouru tout en refusant d'en parler, et fixant son regard sur l'horizon tout en n'en attendant plus rien. Tout se passe comme si, pour lui, les jeux étaient faits et qu'il n'attendait plus que de vivre les conséquences de sa vie passée.

Le poète sera, quelques années plus tard, beaucoup plus explicite:

*Mon sang mes souvenirs
murmurent un refrain qui reprend cette nuit
où j'attends
Poussé par ce nom ce refrain
je parcours les distances de l'ombre
où j'entends
mon sang mes souvenirs*

9. «Say it whit music », *Georgia*, 1926. Voir note 3. Ce poème est d'abord paru en revue dans *Les Feuilles libres*, n° 31, mars-avril 1922.

10. *Histoire d'un Blanc*, Au Sans Pareil, 1927, Coll. «Le Conciliabule des trente », n° 3, pp. 111-112; réédition sous le titre *Mémoires de l'oubli*, 1897-1927, Lachenal & Ritter, 1986.

*Loin vers ces yeux fermés
 je vais à la recherche du temps
 Une lumière
 un peu de vie
 et rien que l'ombre le silence la nuit
 rien
 immobile
 je lutte je persévère
 je tends les mains
 Et déjà le matin
 déjà un autre jour
 pour répéter ce nom
 immobile
 cette lumière
 un peu de vie
 Les heures chantent
 et je poursuis mon chemin
 je m'approche et je guette
 j'obéis je discute
 Il n'y a plus que le temps
 devant moi
 la chanson du soir et celle du matin
 mon sang les souvenirs¹¹*

Plaçant le « sang » et les « souvenirs » sur le même plan syntaxique, il crée ainsi entre eux une relation d'équivalence. Le poème est le lieu du déplacement actif - « je parcours », « tends », « poursuis », « m'approche » - ou passif - « poussé » - et celui de la quête - « je vais à la recherche... » Il est également le lieu de l'immobilité, voulue - « j'attends », « guette » - ou imposée par le temps lui-même. Marche sur place ou cercle vicieux ? La quête du poète est engagée dans un espace, d'ailleurs plus psychologique que concret, qui disparaît pour laisser place à un temps de plus en plus objectivé, puisque objet de la quête même. La chanson d'un sang qui bourdonnerait aux oreilles, par son refrain itératif, est l'instrument de mesure du temps du poète. Elle est donc aussi le moyen de sa quête.

À ce temps de la contemplation silencieuse, de la méditation sur l'existence, de la mesure du temps même, s'oppose celui de la naissance du poète au monde et à ses souffrances. Le poète fermait les yeux pour écouter son monde intérieur (« Je ferme les yeux simplement/et le sang coule dans

11. « Déjà le matin... », *Étapes de l'Enfer* (1932-1934), a été publié d'abord dans *La Revue de Paris*, 1er novembre 1930, sous le titre « Le Chemin de la nuit » (qui comprenait également le poème « La nuit est devant moi... »). Il a été publié pour la première fois en volume dans les *Poésies complètes* (1917-1937), G.L.M., 1937. On le trouve aujourd'hui dans *Poèmes et Poésies*, préface de Serge Fauchereau, Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1987.

mes veines 1 [...] le choc des secondes 1 [...] sont les cigales de mon âge¹² »). Vingt ans plus tard, il les ferme pour tenter de se libérer, en vain, des visions de carnage qui le hantent et què le monde réel vient de lui Imposer:

*Je ferme les yeux un instant pour ne pas voir le cuivre et le sang
qui couvrent l'océan et brillent à la lumière du couchant .
et je parcours les chemins de la mémoire
l'allée des souvenirs est celle d'un cimetière
vaste comme ma vie sans murs sans frontières*¹³.

Le souvenir n'est plus ce mot utilisé sans adjectif, cette notion dont il tente de définir les contours, mais un lieu peuplé, même si ce peuple est celui des absents. Le souvenir devient alors un moyen de percevoir l'infini, celui de l'espace que les morts occuperont pour l'éternité, celui du sang qui n'a plus lieu d'être après la mort.

Le poète cesse d'observer son sang en spectateur et se met à souffrir avec les hommes dont le sang coule et à laisser une colère sèche l'envahir. Ce changement est grammaticalement net: le mot « sang », employé avec l'adjectif possessif de la première personne du singulier, est désormais, le plus souvent, employé avec l'article défini ou partitif. Le poète passe d'un temps de l'intimité à un temps de l'humanité.

A l'approche de la Seconde Guerre mondiale, pendant et juste après, le sang devient le motif dominant de sa poésie. Mais il ne s'agit plus du sang d'un poète. Ce sang s'échappe des blessures des innocents, laissant la terre à son silence de sang figé et le poète à son cri...

La Grande Guerre avait bouleversé Philippe Soupault, et était sa première rencontre avec le sang versé. Or, aucun de ses premiers recueils¹⁴ ne laissait apparaître, ne serait-ce qu'une seule fois – le terme « sang ». La poésie, reverdienne d'abord, lumineuse et mélancolique, s'était placée ensuite sous le signe d'une fantaisie dada, deux manières d'épurer sa poésie de ce que Philippe Soupault ressentait intimement, d'oublier la guerre, d'en effacer les traces d'un sang encore frais.

Mais ne nous y trompons pas. Plus le ton qu'il tenait à adopter était léger, vif et rapide, comme dans les *Chansons* de 1921, plus il révélait un besoin de compenser son angoisse. Pour comprendre la gaieté apparente de certains poèmes, et pour mieux saisir son besoin d'écrire des comptines, il

12. « Larmes de soleil », *Georgia*, Les Cahiers libres, 1926. Voir note 4.

13. « Sourd aveugle muet je me bouche le nez », in *Message de l'île déserte*, Editions A.A.M. Stols, La Haye, 1947. *Message de l'île déserte* est en fait un long poème découpé en plusieurs poèmes portant le nom de l'incipit de chaque strophe mais il n'a jamais été réédité en entier. Le passage que nous citons a été publié de nouveau dans *Poèmes et poésies*, Grasset, 1987.

14. *Aquarium*, *Rose des vents*, *Épitaphes* et *Chansons*, 1921. On les trouve notamment dans *Georgia*. *Épitaphes*, *Chansons* (voir note 4).

faut savoir toute la haine que le poète voue à la guerre et à ceux qui ne la haïssent pas:

Quelques poètes ont inventé la bonne humeur, ils l'ont cherchée partout, presque avec désespoir. L'époque était pourtant une des plus tragiques que l'on ait connue, mais ils savaient qu'il fallait vivre et ils ont aimé la vie. La mort était tout près. Ils en sentaient le parfum sucré, ils voyaient sur leurs mains des taches de sang, dans leurs oreilles résonnaient encore des agonies et leurs yeux étaient aveuglés par le regard fixe des cadavres. Ils apprenaient peu à peu à renaître et à revivre. Tout leur paraissait nouveau et pour cela, ils inventèrent une poésie nouvelle. C'est cette poésie qu'il faut reconnaître, qu'il faut aimer parce que c'est elle qui revient de loin, qui s'élève et qui se dresse au-dessus des versifications inutiles comme la musique des mirlitons¹⁵ ?

C'est pourquoi ces poèmes avaient plus de profondeur qu'il n'y paraissait et que le rire que l'on y entendait était parfois un peu forcé.

En revanche, le poète ne réagit pas de la même façon face à la montée des nazismes: il n'est plus question de débattre sur la poésie nouvelle et « ses versifications inutiles », mais bien de tenter de dénoncer les amateurs de sang, futurs bourreaux d'une guerre imminente:

*Voici les grands les définitifs {...]
ceux qui ne peuvent pas oublier l'ivresse du sang
ceux qui ont la nostalgie de tuer
et ceux qui préfèrent la mort d'un autre
à leur propre vie
Ils sont tous là
déjà rassemblés avides
le signal qu'ils attendent
leur paraît lent à être donné¹⁶.*

L'entre-deux-guerres est un entre-deux sangs. Ceux qui veulent la guerre sont les vampires de l'humanité, s'abreuvant comme d'un alcool de la substance de vie des hommes, sans pitié. Ce poème, paru pour la première fois dans la revue *Europe* en avril 1936, est l'un des poèmes les plus engagés de Soupault. Depuis 1932, il multiplie les reportages sur la montée du nazisme en Allemagne. Le journaliste dénonce, le poète crie. Il n'exprime pas son pacifisme, mais sa haine de la guerre.

La guerre est en nous

15. *La Revue européenne*, numéro 10, 1er décembre 1923, pp. 68-69.

16. « Fils de la guerre » ; *Europe*, n° 160, avril 1936 ; puis il apparaît dans le recueil *Sang Joie Tempête* (1934-1936), dans *Poésies complètes*, G.L.M., 1937. Il apparaîtra ensuite dans toutes les publications de ce recueil en volume.

*un gros filet de sang qui coule
de la gorge aux pieds
et nous gonfle le cœur
je sais nos yeux rouges
et ceux
notre bouche impatiente
la guerre est en nous*¹⁷.

Soupault laisse l'ambiguïté à ce « nous » et à l'identité de ce que le titre annonce comme étant les « Fils de la guerre ». Ce poème est-il le discours de « ceux qui ont la nostalgie de tuer » ? S'agit-il des réflexions, plus amères encore, d'un poète meurtri, intimement persuadé que les hommes ont la guerre dans le sang ? La guerre est-elle une loi - ou une catastrophe naturelle - du genre humain ? Le temps de la vie de l'humanité serait-il un temps cyclique, ponctué par les bains de sang que sont les guerres ? La « der des der » est toujours la prochaine...

Elle ne tarde pas, d'ailleurs à se déclarer, transformant irrémédiablement le poète. Soupault reste sans voix puis s'insurge contre l'injustice et contre sa propre impuissance. Dire, se taire ou crier dans le désert ? C'est la contradiction la plus éprouvante pour l'homme autant que pour le poète. Elle semble remettre en question l'existence même de la poésie, qui est parole par excellence, remettre en cause l'utilité de cette parole poétique - « je me tais il est temps de me taire j'ai tort de me taire »¹⁸.

S'il est tenté de se taire et de laisser dire, la poésie, plus forte que lui, l'oblige à crier. Il lui faut dire l'horreur d'une guerre qui a mis la dignité humaine en péril. Entre le silence et le cri, il choisit le poème, qui en est la fusion :

*A l'âge du dégoût
quand les nuages de boue se gonflaient
à l'aube du sang et de la rage
et que l'on retenait son souffle
avant de hurler d'horreur et de douleur [..]
Silence Silence du sang
de chaque blessure silence
silence après le dernier soupir
de chaque tombe silence
silence de la mort lente
et de l'assassinat et des incendies
silence et silence autour des tortures
silence des disparitions des fuites des étouffements*¹⁹

17. Voir note précédente.

18. « Jours de pluie jours de sang », *Message de l'île déserte*, 1946. Voir note 13.

19. Cette ode a été publiée sous le titre « Ode à Prague », dans *Odes*, Seghers, 1946; et « Ode à Prague libérée » dans *Odes (1930-1980)*, Éditions Jacques-Marie Laffont, Lyon, 1981. Elle n'a été publiée ensuite que partiellement, sans le passage que nous

Le martèlement lancinant du mot « silence » et la récurrence irritante des sifflantes traduisent à la fois la perfidie de « ces fauves assoiffés d'eau sanglante²⁰ » et l'incapacité de Soupault à se délivrer de ses visions obsédantes. Le poème, lieu de l'expression de ces obsessions, devient, par son expression même, le seul lieu possible de l'aliénation de ses cauchemars.

Monte en lui « la grande marée de la haine²¹ ». Il ne peut pardonner à ceux qui ont insulté le genre humain et qui en sont la honte. Celle-ci laisse sa trace, sous la forme d'un « brouillard de sang » diffamatoire qui s'immiscerait partout.

Les recueils dans lesquels il laisse couler cette haine - *Odes*²² et *Message de l'île déserte*²³ - , sont ceux dans lesquels le mot « sang » apparaît le plus souvent. Le poème devient le lieu de l'épanchement du sang des assassins inhumains, dont le poète tient à épurer la surface de la terre. Guidé par le bon droit, celui des innocents, Soupault tient à ce que soient punis traîtres et criminels. C'est ce qu'il exprimera également plus tard dans ce virulent poème :

*Il faut que je tue quelqu'un ce soir
ou quelques-uns
ou même un grand nombre en série*

*Et je viendrai vers vous
les mains rouges de sang
pour que vous respiriez l'odeur de la vengeance [...]*

*Je veux que le sang coule à flots
peu m'importent les châtiments
mais que l'espace soit libre enfin*

*La puanteur des cloaques des haleines pourries
de la haine sans scrupules
je ne veux plus respirer en même temps qu'eux²⁴*

citons, sous le titre « Les Amis de Prague » (*Georgia, Epitaphes, Chansons*, voir note 4).

20. Voir note 13.

21. « Aube de Paris » est paru d'abord dans *Profil littéraire de la France*, n° 11, octobre 1942; ce poème apparaît ensuite toujours sous le titre « Ode à Paris » (d'abord dans *Odes*, 1946; voir note 19).

22. *Odes*, Seghers, 1946; réédition *Odes* (1930-1980) (voir note 19). On pourra lire l'article de Lucienne Cantaloube-Ferrieu : « Le chant des *Odes* », ainsi que notre article « La révolte d'un Fils des guerres », *Europe*, n° 769, mai 1993, respectivement pp. 50-60 et pp. 89-96.

23. Voir note 13. On pourra lire: L. Cantaloube-Ferrieu, « Une écriture du cauchemar: *Message de l'île déserte* », *Philippe Soupault le poète*, études réunies par Jacqueline Chénieux-Gendron, Klincksieck, 1992, pp. 25-39.

24. « Premier juillet », *Cahiers Philippe Soupault*, poème non daté, publication de l'Association des amis de Ph. Soupault, n° 1, 1994, pp. 17-18.

S'il est entendu qu'un poème ne tue pas, il peut inciter au meurtre ou du moins exprimer un désir de tuer. Le poème, parole en action, retrouve son sens plein, renoue avec son étymologie. Sa parole fait acte, même s'il s'agit d'un acte de foi. Le poète dit qu'il fera couler le sang, et, ce faisant, le fait couler dans ses poèmes.

Soupault a conscience qu'il faut parfois plonger ses mains dans le sang pour laver un outrage, une injustice. Il exprime sa solidarité à ceux qui ont eu le courage de se mettre du sang sur les mains, aux défenseurs de l'humanité. L'« Ode à Londres bombardée » est un hommage à ceux qui ont rendu possible la lutte - sanglante - contre l'ennemi. Dans le poème « Aux Espagnols », Soupault s'adressait à ceux qui combattaient le franquisme dans l'ombre:

*Nous avons entendu les coups de feu de nouveau
et le sang a de nouveau coulé
votre sang qui est notre sang
Nous souffrons de votre silence
de votre révolte étouffée
des cris que vous ne pouvez pas faire entendre
de votre silence et de notre silence
de votre douleur qui est notre souffrance [..]
Votre heure est proche morts nos amis
l'heure de votre vengeance²⁵.*

Le croisement entre les possessifs de la première et de la deuxième personnes sont là pour insister sur le degré d'implication du poète, ressentant psychologiquement les épreuves physiques et morales de ces hommes. Le poète devient la voix des bâillonnés.

Le sang est, pour Soupault, la face visible de l'inaudible - ce sang dont on décrit la circulation pour s'imaginer l'entendre - ; et la face visible de l'imperceptible - ce sang instrument de mesure permettant au poète d'avoir la notion du temps - ; en même temps qu'il est la face visible de l'indicible - ce sang des assassins que le poète fait couler de sa plume, faute de le faire couler de l'épée-.

Université Paris III
Sorbonne Nouvelle

25. Ce poème n'a été publié qu'en revue. dans *Labyrilltize*, Genève et New-York. n° 18, avril 1946, p. II.

PHILIPPE SOUPAULT, PÈLERIN DE L'IMAGINAIRE'

Sylvie LAMBERT-CASSAYRE

La découverte de l'œuvre de Soupault, pour qui sait s'arracher aux premiers recueils connus de la période surréaliste, ne va pas sans surprises, suscitées tant par sa multiplicité et son abondance que par son étirement dans le temps. L'œuvre, en effet, emprunte à tous les genres littéraires: romans, poésie, critique, théâtre et journalisme, et Soupault ne lâchera pas la plume pendant près de soixante-dix ans. Pourtant, la pratique intense de l'œuvre de Soupault provoque une sorte de vertige, tant celle-ci joue sur des variations infimes d'un texte à l'autre. Elle offre, dans des renvois incessants, un vaste jeu de miroirs dans lesquels les textes se reflètent les uns dans les autres. Œuvre du vertige qui joue de la métamorphose et de ses propres métamorphoses, elle nous invite à rechercher sa cohérence au-delà de son apparence polymorphe, à nous interroger sur les chemins empruntés par l'imaginaire d'un écrivain, qui se masque et se démasque, s'offre et se dérobe, dans la perpétuelle recherche de son identité.

Certes, il est nécessaire, pour bien lire Soupault, de comprendre quelle est sa place dans le mouvement surréaliste, ses engagements et ses refus. Mais le plus pertinent est de cerner le regard que Soupault lui-même a porté sur sa place dans le mouvement, car ce regard est l'un des premiers signes du fonctionnement de son imaginaire: ses mémoires, *Histoire d'un Blanc* en 1927 et dans une certaine mesure les *Mémoires de l'oubli*, cinquante années plus tard, sont œuvres de création autant que de relation; ils nous offrent l'image d'un homme complexe qui cherche à justifier son choix essentiel, celui de la liberté, et qui oscille entre l'image d'un surréaliste modèle et celle d'un surréaliste dissident. Soupault se veut à la fois le garant d'une certaine pureté du surréalisme, un surréalisme qui refuse le succès et l'embrigadement dans le commerce littéraire, et en même temps il se met à l'écart d'un surréalisme qui n'a pas comblé ses attentes et dont il s'est

. L'auteur présente ici les grands mouvements de sa thèse de Doctorat (N.d.E.)

délibérément éloigné. Il semble meurtri d'avoir été exclu du groupe tout en affirmant qu'il n'a eu de cesse de se dégager des pesanteurs de la vie communautaire et de ses rituels. L'image d'un Soupault cherchant à rompre, tout en ne parvenant pas à le faire, est déjà contenue dans les rapports qu'il entretient, au regard de l'histoire littéraire, avec le surréalisme.

L'œuvre de Soupault couvre soixante-dix ans, et il serait réducteur d'en négliger l'évolution. Il est certain que le recueil des *Chansons* de 1921 est fortement lié à l'euphorie des débuts du dadaïsme, que l'on ne peut comprendre *Westwego*, long poème écrit de 1917 à 1922, qu'à la lumière des *Champs magnétiques*, mais aussi de la confiance que Soupault garde dans l'écriture après Dada. Entre les *Chansons* de 1921 et celles de l'après-guerre, *l'Arme secrète* en 1946 ou *Sans phrases* en 1953, s'est glissée l'amertume d'un homme qui a connu les trahisons, l'emprisonnement ou l'abandon. Le dernier recueil, *Crépuscules*, est empreint des angoisses du poète devant la mort, la sienne mais surtout celle de tous les gens qu'il a aimés, de tous les fantômes qui le hantent. Ses romans aussi sont une réponse à une actualité littéraire ou sociale: *Le Bon Apôtre*¹, en 1923, est une caricature des milieux littéraires; on a pu voir dans certains personnages de *A la Dérive* une figure de Breton ou de Cendrars et *Les Dernières Nuits de Paris* font écho aux problématiques de l'identité et du hasard que l'on trouve dans *Nadja* de Breton; Aragon apostrophe Soupault dans *Le Traité du style*, en 1928, lui reprochant de faire de la littérature avec le verbe « partir² » et de se complaire dans une littérature d'évasion; s'établit ainsi entre Soupault et ses contemporains une forme de dialogue que l'on peut décrypter par une lecture attentive. Sans omettre ces aspects, qui ancrent l'œuvre de Soupault dans le tissu des textes qui lui sont contemporains, on peut également s'attacher à des aspects plus permanents. On s'aperçoit, en effet, que la thématique de l'œuvre reste très stable et que les mouvements qui forgent l'imaginaire de l'écrivain sont présents dès les premiers recueils. En schématisant, on pourrait prétendre que l'évolution de l'œuvre se fait sentir davantage dans la tonalité des poèmes que dans le fonctionnement de l'imaginaire. En fait, sa progression, ses moments de recul ou de déperdition, ses découvertes, s'éclairent surtout dans la variation d'intensité des mouvements de l'imaginaire les uns par rapport aux autres, dans un balancement entre les points de tension engendrés par l'imaginaire.

L'unité de cette œuvre, dans laquelle les mouvements de l'imaginaire font fi de la distinction en genres, est profonde. Sa lecture permet de constater que la distinction prose/poésie est souvent arbitraire, à commencer par le texte inclassable que constituent *Les Champs magnétiques*; mais il en est bien d'autres: ainsi le texte *Carte postale*, souvenir de la découverte de Lisbonne, ou encore les critiques cinématographiques et littéraires, parues dans la revue *Littérature*, et surtout certains passages des romans, qui sont de véritables poèmes en prose. Tout cela cependant ne doit pas nous étonner

1. *Le Bon Apôtre* (1923), rééd., Lachenal & Ritter, Paris, 1988. p. 186.

2. Aragon, *Traité du style* (1928), rééd. Gallimard, Paris. collection «L'Imaginaire» pp. 80-81.

de la part d'un héritier de Baudelaire, de Rimbaud ou de Lautréamont. Mais, plus avant, on se rend compte que le fonctionnement de l'imaginaire de Soupault se lit tant dans l'œuvre en prose que dans l'œuvre poétique, d'une part parce que les thèmes, les lieux, les figures et les images s'y retrouvent, d'autre part parce que la façon de résoudre ou du moins de poser les problèmes de la temporalité reste stable, même si, dans le récit, la trame narrative vient parfois les masquer ou du moins les manifester autrement.

Le recensement des thèmes dominants et des images récurrentes est déjà révélateur de la poétique du poète. Thèmes du voyage et du départ: dès les premiers recueils, *Aquarium et Rose des vents*, Soupault exprime son désir de partir, de rompre avec la routine, le quotidien, la « vieilleries poétique » :

*Le 17 février je suis parti
Où
À l'horizon des fumées s'allongeaient
J'ai sauté par-dessus des livres
Des gens riaient
Mon désir me prend par le bras
Je voudrais repousser les maisons
Aller plus vite
Le vent
Il a bien fallu que je tue mes amis]*

Ce désir de rupture éclate dans les poèmes, dans les romans que peuplent des figures de marginaux - nègres, aventuriers, brigands. Le thème de la guerre aussi est omniprésent, dans les odes, *Ode à Londres*, à *Paris*, à *Prague* ou dans *Message de l'île déserte*; la guerre avec ses souillures, les images de borborygmes, d'enlisement, de marécage qu'elle fait naître, les compromissions qu'elle entraîne, mais aussi la fraternité qu'elle peut engendrer ou la révolte qu'elle suscite dans la parole du poète. Le thème de la culpabilité parcourt l'œuvre, avec ses images de sang, de meurtres, de mains coupées, de cadavres, de personnages inquiétants qui marchent dans les rêves du poète. Images aussi de miroirs ternis, brisés, où le poète a peine à distinguer les contours d'une identité toujours même et toujours autre. Images de tout ce qui est évanescant, n'a ni contours ni formes précises, fumées, vents, nuages, lucioles, mais aussi fantômes, fantômes du passé, des êtres disparus dans les brumes du souvenir qu'il faut rechercher au « bureau des êtres perdus⁴ ». Et de manière omniprésente, la thématique de la mémoire et de l'oubli: « Mes souvenirs sont des filets dont je ne puis m'échapper », dit Soupault, dès 1923, dans *Le Bon Apôtre*⁵. Une mémoire qui hante le poète, qui est au centre de l'œuvre, ce pour quoi et contre quoi elle se bâtit: images d'un poète qui voudrait se réveiller, chaque matin,

3. « Marche », *Rose des vents* (1917), rééd., Lachenal & Ritter, 1981, non paginé.

4. « Si le cœur vous en dit », *Chansons vécues* (1949), rééd., Poésie/Gallimard, Paris, p.256.

5. *Le BOil Apôtre* (1923), rééd. Lachenal & Ritter, Paris, 1988, p. 179.

vierge des souvenirs de la veille, qui ne peut cependant s'empêcher de revenir sur les traces qu'il a laissées se creuser dans le sol, qui fouille le passé pour que ne s'estompent pas définitivement les figures évanescentes des gens qu'il a aimés, des lieux qu'il a connus, des souffrances qu'il a supportées. Mémoire qu'il voudrait effacer, et qui finit par constituer un poids oppressant.

Mais le relevé des thèmes et des images ne suffit pas pour rendre compte du sens de l'œuvre et de son caractère unique, en premier lieu parce que Soupault, marqué par la confrontation permanente des idées et des livres, les partage avec d'autres surréalistes; il est sans doute superflu de rappeler le rôle de la désespérance ou de la révolte dans l'héritage surréaliste, qui nourrissent l'œuvre de Soupault, celui du rêve ou de l'inconscient dans l'élaboration d'une nouvelle poétique, celui du hasard dans la conquête d'un nouvel espace romanesque. Soupault partage aussi avec ses amis le culte des villes: « Villes des continents/vous êtes des drapeaux/des étoiles tombées sur la terre/sans très bien savoir pourquoi/et les maîtresses des poètes de maintenant⁶ » et il serait long d'énumérer toutes les villes qui sont des lieux du poème: Paris, Londres, New York, Prague ou Lisbonne; le poète aime les cafés, les ponts, les gares, les grandes avenues interminables sur lesquelles il a tant marché aux côtés de Breton. Cependant, l'étude thématique ne peut nous renseigner que sur les préoccupations du poète, les centres d'intérêt, elle ne nous enseigne pas la façon dont, par et dans l'écriture, le poète cherche à résoudre les problèmes de la temporalité.

Aussi l'étude de la poétique de l'espace⁷, entendu non au sens de lieux géographiques, mais au sens d'espace de création, permet-elle de déterminer les modalités d'occupation de l'espace poétique et d'analyser les mouvements au long desquels les images évoluent dans le dynamisme de la création.

Ainsi peut-on citer quelques-uns des éléments qui permettent de recenser ces schèmes, « ces lignes de force », « indissociables de l'image comme des mécanismes fonctionnels du langage, mais qui ne possèdent pas la matérialité de l'image et ne se réduisent pas davantage aux seuls processus linguistiques⁸ ». L'organisation de l'espace de la page montre, par exemple, que Soupault renonce rapidement à l'éclatement du poème, et que, le plus fréquemment, le poème s'organise en longues coulées verticales. L'étude des verbes est primordiale, car ils sont souvent porteurs d'un mouvement de l'imaginaire significatif par sa récurrence: les verbes qui marquent le passage - courir, marcher, glisser, s'écouler, filer, entraîner - sont fréquents, ainsi que, paradoxalement, les verbes contraires qui signalent une attente ou une immobilisation: s'arrêter, attendre, suspendre, fixer, immobiliser. L'observation des structures grammaticales montre que

6. *Westwego* (1922), rééd. Lachenal & Ritter, Paris, 1981, non paginé.

7. Sylvie Lambert-Cassayre, « La poétique de l'espace dans l'œuvre de Philippe Soupault », thèse de doctorat, sous la direction de Jean Burgos, Université de Savoie, décembre 1993.

8. Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982, p. 117.

Soupault renonce à une syntaxe de l'antithèse, qui oppose les matériaux, pour privilégier une syntaxe de l'accumulation ou de l'agglutination des éléments, effaçant ainsi les contours trop marqués de matériaux qui se confrontent. L'étude de la façon dont s'enchaînent ou ne s'enchaînent pas les images est particulièrement significative; l'image, chez Soupault, le plus souvent, fonctionne par contiguïté sémantique ou phonétique et il n'y a pas fondamentalement de processus de rupture d'une image à l'autre. Souvent, l'image s'estompe, elle ne prend pas corps et elle s'évapore comme si elle était happée par le mouvement d'effacement qui atteint toute chose. L'observation des clôtures des poèmes permet, quant à elle, de déterminer s'ils se referment sur eux-mêmes ou si, au contraire, ils restent ouverts sur quelque chose qui se prolonge et ne finit pas.

Tous ces éléments d'étude offrent la possibilité de délimiter un certain nombre de schèmes, donc de mouvements de l'imaginaire, qui sont fondamentaux chez Soupault. Tout d'abord, ceux de l'enfermement dans un espace clos, c'est-à-dire les mouvements qui permettent, chez d'autres poètes, de construire des refuges où se mettre à l'abri du temps et qui, chez Soupault, sont les marques d'une hantise: l'enfermement immobilise le moi, l'englué dans le même, arrête le temps, mais un temps mort est plus angoissant pour le poète qu'un temps qui s'écoule. Son écriture dit, dans un mouvement de refus, la crainte de se laisser figer dans un lieu clos.

Les schèmes de l'expansion, c'est-à-dire tous les mouvements qui entraînent le moi au-delà de lui-même, dans la recherche d'un ailleurs toujours repoussé, marquent les premiers recueils et une grande partie des romans. On se rend compte, pourtant, combien la thématique du voyage, si fréquente dans l'œuvre de Soupault, peut masquer le fonctionnement de l'imaginaire, puisque la rupture induite par la thématique n'est pas consommée sur le plan de l'imaginaire: le poète, attiré par le mythe de Rimbaud, reste Ulysse: « Étrange voyageur/voyageur sans bagages/je n'ai jamais quitté Paris⁹ », dit-il dans *Westwego*.

Mais, entre la rupture et l'enfermement, l'imaginaire s'est plongé dans toutes les métamorphoses de l'écriture, jusqu'au vertige. L'itinéraire emprunté par l'écriture de Soupault tente de résoudre une angoisse fondamentale: comment rompre sans dériver? Comment trouver un espace où le moi ne soit soumis ni à l'angoisse de l'enfermement ni à la dérive provoquée par l'absence de repères dans des espaces en perpétuelle expansion? Le rôle de la métamorphose et de la plongée dans le rêve apparaît alors; le moi se meut dans un espace multiforme qui n'est pas figé, n'oppose pas de résistance au désir et génère les multiplications de l'être.

Les schèmes de la mise à distance sont fréquents dans les *Chansons* qui mettent en jeu toutes les ressources de l'humour pour construire une barrière entre l'être et sa peur de la mort. L'écriture se regarde agir, se dédommage du lyrisme et se met à l'écart, en s'enjouant, des angoisses devant le temps. Mais ce sont surtout les schèmes de passage et de progression qui scandent la poésie. Soupault est un poète qui marche, qui avance, passe son chemin

9. *Westwego*, op. cit.

pour ne pas être retenu par les remords, les souvenirs, les cris de haine ou les cris d'amour; la marche est une manière de ne pas s'attarder, de ne pas s'attacher, de calmer sa révolte, d'être à l'affût de ce qui peut survenir, et surtout elle permet de se couler, de se glisser dans le mouvement de l'écoulement. Enfin, le caractère le plus paradoxal de cette poésie est celui de l'effacement, par lequel l'écriture cherche, dans un même mouvement, à retenir les réalités les plus ténues, mais sans les figer ni nier leur écoulement. Soupault est le poète de ce qui se défait, poète de la trace qui s'efface et se recrée. Hanté par le silence, il prolongera une parole de plus en plus menacée par le silence :

*Autant se taire
Faut-il se taire
ou inscrire sur le bleu du ciel
ces nuages de souvenirs
que la mémoire a déjà chassés*¹⁰.

Au-delà de ces différentes modalités d'occupation de l'espace, il est nécessaire d'observer les liens qu'elles entretiennent, les rapports de forces qu'elles instaurent, voire les contradictions ou les paradoxes qu'elles génèrent. Il est possible de proposer ensuite une lecture de l'imaginaire à partir de la description de ces forces, parfois antagonistes, de déterminer comment se construit le sens de l'œuvre à partir du tissu formé par le croisement de ces éléments. Lecture qui cherche à répondre à la question de la temporalité: comment le poète organise-t-il l'espace pour répondre à l'angoisse devant le temps? Or, Soupault, bien que désigné comme poète surréaliste, n'est pas un poète de la rupture sur le plan de l'imaginaire; son œuvre tente, au contraire, de combler les béances, de s'inscrire dans un processus de continuité pour résister à tout ce qui peut séparer l'être de sa parole, de sa mémoire, de son identité: continuité de la parole, avec l'automatisme qui ancre ce qui est dit dans la réalité immédiate et supprime la distance apportée par une réflexion sur ce qui est produit; continuité d'un livre à l'autre par des appels et des rappels incessants, continuité entre l'écriture romanesque et l'écriture poétique, continuité surtout dans le traitement du temps, puisque s'instaure une poétique du passage où la parole du poète ne cherche pas à dominer le temps, à le vaincre, mais fait corps avec lui, en épouse l'écoulement, accompagne ce qui se défait.

L'abondance des répétitions, le retour de thèmes obsessionnels, la réitération des images sont aussi des signes de la résistance de l'écriture à l'effacement, de la nécessité de s'accrocher à quelque radeau dans un univers en dérive et en perte permanente. La même alternative angoissante parcourt toute l'œuvre de Soupault: ou bien le moi, tournant le dos à l'écoulement, s'engluant dans une immobilité pesante et dans des souvenirs oppressants - je est toujours le même - ou bien, assimilant l'écoulement,

10. « Autant se taire », *Crépuscules* (1960-1971), in *Poèmes et Poésies*, Grasset, Paris, 1973 p. 276.

s'incorporant en quelque sorte à lui, il est menacé de dilution et d'un effritement perpétuel - je est toujours autre. C'est, sans aucun doute, cette oscillation entre deux pôles contradictoires qui crée le dynamisme de sa poésie, et le dépassement sans cesse renouvelée et à renouveler de cette contradiction qui engendre une forme de cohérence profonde.

Si enfermement, ruptures et métamorphoses sont les pôles d'attraction vers lesquels se dirige l'imaginaire de l'écrivain, il reste néanmoins impossible d'additionner les sens partiels sans mutiler l'œuvre qui ne se livre pas dans une opération qui ajouterait les sens les uns aux autres. C'est leur convergence qui, seule, peut guider dans un itinéraire de lecture. Or, cette convergence, nous la situons dans une poétique du passage et dans les virtualités qu'elle ouvre: l'appropriation de l'espace, dans l'imaginaire de Soupault, n'est jamais définitive, elle est engendrement permanent de ce qui se crée à partir de ce qui s'efface. L'originalité fondamentale de l'écriture de Soupault tient à cette contradiction créatrice: l'œuvre se tisse dans un processus d'effacement, à la fois en raison et en dépit d'une volonté de ne pas laisser de traces et de ne pas faire œuvre.

Centre de Recherche Imaginaire et Création
Université de Savoie

PHILIPPE SOUPAULT - LE CHOIX DE LA PROSE DURANT LA DÉCENNIE 1917-1927*

Jean CHARTIER

Il s'agit de reconsidérer la question de la prose dans les écritures nées de la guerre, et à donner toute son importance au choix que fait Soupault de cette forme d'expression, d'abord en concurrence avec la poésie. Nous pensons même que le surréalisme n'aurait pas vu le jour sans la prose de Philippe Soupault. Celui-ci, dès son premier récit narratif, *Voyage d'Horace Pirouelle au Groenland*, s'aventure dans des lieux proches de l'inconscient mais il inaugure en même temps une écriture *dialogique* avec Louis Aragon et André Breton, entrouvrant une position appelée à évoluer par vagues successives et par ressacs, durant toute une décennie. Nous avons voulu retrouver la démarche originelle et les fondements de cette écriture et nous proposons d'y distinguer trois cycles, du reste non exclusifs l'un de l'autre. S'il entre en écriture par la poésie, avec comme référence Rimbaud et Apollinaire, Soupault remet bientôt en question l'acte d'écrire. Pour lui la prose est l'expression d'une éthique et elle s'élabore contre toute esthétique; elle lui apparaît comme un moyen d'exploration de lieux mentaux, en marge de toute logique. Cendrars est le premier guide de la prose de Soupault tandis qu'Aragon s'en constitue le premier répondant, au front. Et lorsque Philippe Soupault lance l'écriture automatique avec une facilité qui sidère Breton, c'est qu'il a déjà accompli tout un travail préalable avec la prose. Dans notre première partie, nous entendons suivre l'émergence et l'évolution complexe des positions dialogiques, dans le premier cycle des écrits de Soupault, de 1917 à 1922.

Les proses de Soupault et d'Aragon naissent de et dans la citation et l'interpellation de Rimbaud; ce geste engage pour l'un et l'autre l'orientation des milliers de pages de leur prose. André Breton intervient plus

*. Résumé de la thèse pour le doctorat présentée par Jean Chartier sous la direction du professeur Claude Duchet, Université de Paris VIII, département de littérature française (juin 1994).

tardivement, et de manière très réticente à l'égard de la prose, en interaction avec Soupault et en réponse à l'écriture fulgurante dont celui-ci fait montre. Breton en restera obsédé dans ses manifestes, et il parlera de la vitesse comme caractéristique première de l'écriture automatique. Il est convenu de lire le livre originel de l'écriture automatique comme un texte unitaire, conçu en commun par deux auteurs. Si l'on entreprend de le déconstruire, si l'on en étudie la genèse et si l'on en examine le manuscrit, on prépare la voie à des perspectives nouvelles, annonciatrices des choix de chacun. Ainsi, au lieu de considérer le surréalisme comme une école, nous regardons les lieux d'interaction verbale et scripturale des trois jeunes écrivains; l'écriture de chacun d'eux adopte les mêmes méandres, nous faisant ainsi suivre les deux côtés d'une rivière, en épousant des dessins à la fois comparables, différents et d'une libre fantaisie.

Le texte de Philippe Soupault est chargé du sens de la parole dite au nom de l'autre, et cela dès le poème à trois voix du printemps 1917, dès l'« Avant-dire » apollinarien d'un *Aquarium* qui évoque déjà l'univers onirique de Matisse, l'autre référence du premier livre de poèmes, précédant l'allusion à « la Glace sans tain » en 1919. Avant *Les Champs magnétiques*, la poésie se donne comme vocation la prise en charge de la parole, pour soi et pour d'autres. L'instance d'énonciation y fait l'objet d'une première mutation. Et le récit narratif va choisir comme thématique la métamorphose d'une identité, dans le noir et la glace, à proximité d'un pôle nordique. L'acte de fonder une revue et d'en assumer la permanence représente un autre geste de même nature, une incitation à parler avec d'autres et pour d'autres, tout comme l'écriture simultanée qui prend en charge ce que l'autre écrit juste à côté de soi. Le fait d'écrire à deux des dialogues que les auteurs disent sur scène, avec d'autres amis dans un théâtre de provocation, avant de céder la paternité de la parole au coauteur qui a réécrit le texte et fait disparaître le manuscrit original, est une autre manifestation d'une écriture conçue avant tout au nom de l'autre, et tenant compte de l'autre. Tels sont les premiers jalons d'une éthique définie à trois, dans une écriture personnelle, car elle est liée à la spontanéité de ce qui est appréhendé dans l'inconscient, mais aussi aimantée à un autre pôle par un positionnement dialogique.

C'est donc de part et d'autre de l'écriture automatique que se définit un premier cycle de la prose, autour de la notion du double: car le « roman » de Soupault représente une écriture hantée par l'autre. L'autofiction est à la fois écriture d'un soi qui disparaît devant l'autre et lui cède la place et une écriture de soi qui cherche à récupérer une identité propre d'écrivain. Le récit de 1918, *Voyage d'Horace Pirouelle au Groenland*, traite du Je, loin, dans la neige d'un pôle nordique, durant des nuits interminables, et anticipées d'un espace-temps qui se déroule de 1919 à 1924; ce « conte moral » est reconsidéré en 1923, avec *Le Bon Apôtre*, un nouveau récit sur soi mis en scène face à l'autre, défini comme un X, dont la mort est annoncée en introduction par les amis, à l'occasion d'une course effrénée au galop. Le temps diégétique du récit initial est revisité à l'envers, au passé, pour cette autofiction qui donne naissance au deuxième cycle dialogique; l'identité

nègre qu'on découvrait à la fin du premier récit laisse place à une lettre bouleversante d'un PS à un X. Le journal d'un nègre à propos de l'avenir devient le journal d'un X qu'on pense mort et qui s'adresse à un Il nommé par son nom, un Il qui cherche à renaître. Ces démarches inversées sont complémentaires et essentielles à la définition de la prose surréaliste, à la mise en situation de l'écriture de l'inconscient, à la prose sur l'identité du sujet en rapport avec le merveilleux, tout autant que le premier texte automatique consacré qu'elles encerclent.

Plusieurs manifestes et récits narratifs réexaminent d'ailleurs ces positions. Si la prose du troisième intervenant se réfugie alors dans l'amour érotique et l'exploration de l'espace parisien, Soupault y fait écho avec une nouvelle écriture automatique à la dérive autour du monde, puis dans des allégories sur trois frères en eau, *Les Frères Durandea*, dont il se moque au moment de la définition d'une esthétique par Breton. Les croisements de texte sont infinis entre Soupault et Aragon, entre Soupault et Breton, durant ce deuxième cycle, et en complément à leurs conversations croisées. Tout n'est pas écrit entre ces trois là, mais la prose révèle plus que ce qu'on a bien voulu y voir; la fiction n'y est jamais loin de l'autofiction, et le roman de la réalité des trois jeunes gens. Les textes publiés en revue paraissent comme des pièces essentielles de ce puzzle, dans le contexte d'interpellation de l'un et de l'autre, de prise de position complémentaires, d'alliance modifiées, d'allées et venues entre récits narratifs, poésie et textes manifestaires. S'il est trois écritures clairement en situation dialogique au cours de ce siècle, ce sont bien celles-ci durant les années 1917 à 1927 et au-delà, avant que Soupault mette fin à la prose, dans un silence qui fait sens.

Philippe Soupault fut ainsi pour les trois l'initiateur de ce courant surréel qui allait s'amplifier. Ce courant hors du réel n'aurait pu naître sans lui. C'est l'articulation de cette écriture que nous nous sommes proposé de suivre aux points d'interpellation, de friction, d'invention commune, avec Aragon et Breton, qui habitent ses textes, comme lui-même habite les leurs. On peut palper cette présence et les récits narratifs servent précisément de lieu d'examen pour la définition des positions manifestaires de 1924 et 1925. Tandis que l'un définit le dogme de l'écriture automatique, l'autre cherche les contours flous d'une vague de rêves et Philippe Soupault introduit des récits de rêve dans le roman sur le suicide et la fin de l'homme de lettres. Le deuxième cycle, profondément mélancolique, porte son avenir dans le texte même. La prose de Philippe Soupault est née en regardant Cendrars et Aragon, elle fut détournée de cette focalisation, accaparée par Breton, et c'est le processus de réappropriation de cette écriture qui fait l'objet du « roman » durant le deuxième cycle, le texte devenant exorcisme du double, de qui annihile le Je de l'écrivain; le « roman » cherche à tâtons, les yeux fermés, sans direction unitaire, la définition d'une prose de l'espace mental et physique où s'exerce le pouvoir réciproque des trois amis. Tout s'exprime d'ailleurs sous forme de trilogie chez Soupault: trilogie de la poésie autour du premier cycle de prose, trilogie de l'écriture dualisée avec Breton, trilogie de l'autofiction, trilogie de soi-même en position de « suicide », « en joue » ou à « corps perdu », et finalement trilogie du moi nègre; Soupault

reste aussi trois années pleines à *Littérature* et trois années à *la Revue européenne*.

Les textes de Soupault, d'Aragon et de Breton se croisent donc jusqu'à l'été torride de 1928, ce moment de leurs 30 ans. Nous nous sommes efforcé de les suivre à la ligne, en les regardant du point de vue de Soupault, durant les dix premières années. Seul Aragon en reparlera, beaucoup plus tard, dans les années soixante, d'une manière allégorique qui rappelle d'ailleurs les auto fictions de Soupault durant les années vingt. Au-delà de 1927 s'ouvre le troisième cycle de l'écriture dialogique, davantage orienté vers les proses d'Aragon et de Cendrars. Nous avons seulement tenté d'en cerner les contours, en raison de son ampleur; on aura compris que c'est tout le corpus des œuvres qu'il faut mettre en rapport, à notre avis. On découvrirait que la poésie des uns, Aragon et Breton, fut en réalité écrite en écho à la poésie et à la prose de l'autre, Soupault.

C'est donc à une relecture de la prose de celui qui fut d'abord le premier et qui devint un second, avant d'être relégué en troisième position, puis au silence, que nous convions le lecteur; notre propos est de saisir la démarche de celui qui allait assumer d'une manière rimbaldienne la fin de la prose, et au-delà de la mort des deux autres, un silence continu sur l'écriture dialogique avec l'un et avec l'autre. A notre avis, la lecture d'Aragon et de Breton s'enrichit avec la prose de Soupault d'une lumière qui aide à voir les « signes noirs» de la génération de 1917.

RÉFLEXIONS CRITIQUES

«LA DIALECTIQUE DÉMONIAQUE» LE PARCOURS ROUMAIN DE GHERASIM LUCA

Pétre RAILEANU

En mars 1994, plusieurs journaux parisiens annonçaient la mort du poète français d'origine roumaine Ghérasim Luca, retrouvé noyé dans la Seine le 10 mars. Un mois auparavant, il avait disparu de son domicile, en laissant un message qui faisait part de sa décision de quitter ce « monde où les poètes n'ont plus de place¹ ». Ce dernier geste n'est pas sans rappeler les cinq tentatives décrites dans *Moartea moarta* *La Mort morte*² en 1945. Avant chaque tentative, il écrivait un message et, durant ce qui devait être son agonie, avant de franchir le seuil ultime, il griffonnait un texte, une « graphomanie » censée témoigner du fonctionnement de la pensée dans cet état-limite. Message et graphomanie étaient commentés aussitôt l'expérience terminée. Conséquent avec lui-même, il a subordonné toute sa vie à l'écriture. Par celle-ci et à travers celle-ci, il devait réinventer l'amour, la vie, la mort - un autre univers qui ne soit plus sous l'emprise du mythe œdipien. Sa dernière tentative de suicide fait étrangement, mais avec combien de naturel, suite aux précédentes, qui datent de quarante ans: elle a été également précédée par un message, marqué, celui-ci, par trop de lyrisme - si l'on pense à son goût très subtil -, mais qui préserve intacte la révolte du poète. La mort de Ghérasim Luca devient ainsi un chapitre de son œuvre, qui s'accomplit à travers ce dernier acte.

Tout a commencé en 1930, à Bucarest. L'avant-garde roumaine avait déjà derrière elle une histoire de dix ans. Les revues littéraires *75HP* (unique numéro, octobre 1924), *PunctlPoint* (1924-1925), *Integral* (1925-1928), *Urmuz* (1928) avaient quitté la scène, après avoir marqué le paysage littéraire et artistique. D'autres, telles *Contimporanul* et *Unu*, étaient encore actives et concentraient autour d'elles l'essentiel du mouvement d'avant-garde. Geo Bogza, Mihail Cosma (Claude Sernet), Benjamin Fondane, Ion Calugaru,

1. André Velter. « Ghérasim Luca l'éveilleur ». in *Le Monde*. 14 mars 1994.

2. Ghérasim Luca. *Inventa/orul il/birii* urmat de *Parcurg imposibilul* si de *Moartea moarta* *L'inventeur de l'amour* suivi de *La Tentation de l'impossible* et de *La Mort morte*. Bucuresti. Negatia negatiei. 1945.

Jacques Costin, Sasa Pana, Stéphane Roll, Barie Voronca, étaient des écrivains qui investissaient ce mouvement. Quant aux artistes, peintres et sculpteurs, ils s'appelaient Marcel Iancu (Janco), Victor Brauner, M.H. Maxy, Mattis Teutsch, Miliça Petrascu. Auxquels s'ajoutaient Tristan Tzara et Constantin Brancusi qui, depuis Paris, marquaient l'atmosphère artistique de Bucarest.

Dans ce climat d'émulation, plusieurs jeunes (aucun ne dépassait 17 ans), Aureliu Baranga, Perahim, Sesto Pals, Gherasim Luca, fondèrent une nouvelle revue littéraire, *Alge/Algues*. Cette nouvelle «revue d'art moderne» aura une existence éphémère (8 numéros en 1930-1931 et 3 numéros en 1933), mais elle servira de tremplin à ses fondateurs qui, forts de cette expérience, vont poursuivre la quête de leur propre personnalité à travers l'art moderne. Dans *Alge*, Ghérasim Luca publie des textes qui ne sont pas tout à fait dépourvus d'une rhétorique grandiloquente, cachant à peine les «résidus» de sentimentalisme des derniers symbolistes roumains. Force est de constater que, mis à part les quelques échos symbolistes, Luca manie avec une surprenante aisance les acquis de l'esthétique moderne. À l'instar des poètes qui faisaient la loi dans les milieux avant-gardistes - Tzara, Vinea, Voronca, Stéphane Roll -, Luca joue dans ses poèmes sur la déconstruction de la syntaxe, le renouvellement du langage poétique et sur l'image comme lieu de rencontre des réalités les plus éloignées. Le long poème *Femeia Domenica d'Agustti*, publié dans le n° 6 (juillet 1931) rappelle Geo Bogza (celui du *furnal de sex*, 1929), par la violence de la perception. Le poème fait état d'une exaltation froide, la lucidité se maintenant toujours derrière une fantaisie combinatoire extrêmement productive:

*Les femmes qui ont des poils sur la poitrine
les femmes aux poings serrés
les femmes aux dents dans la bouche
les femmes aux dents aux ongles
les femmes qui courent après moi ont
tous les chiens dans les jambes
les femmes qui tournent en moi
n'ont que des horloges dans le sang
les femmes qui me cassent la tête
à coups de marteau
sont les femmes qui boivent mon cerveau
et ramassent les morceaux de mon crâne
comme des morceaux de pain.*

Ce texte prend les allures d'un test; il met à l'épreuve les mots, pour s'assurer qu'ils puissent exprimer l'inexprimable, c'est-à-dire des émotions fortes relevant d'une nouvelle sensibilité. Ce poème était aussi un défi d'ordre social: la femme qui portait ce nom pour le moins étrange était une prostituée célèbre à l'époque. Lui consacrer un poème qui, de surcroît, portait en guise de titre son propre nom, était à la fois audace poétique et

non-conformisme social. Dans un autre texte, publié en 1933, dans la deuxième série *d'Alge*, Luca s'en prend à la littérature institutionnalisée, avec ses hiérarchies figées:

Le poète et le chien Ghérasim Luca hurlent au milieu de la rue/ce chien-là est un chien de prix/nous voulons lui transmettre nos félicitations et lui donner la 3642^e place dans la littérature roumaine.

Oamenii nu au niciodata dreptate cand iti spun buna seara[Les hommes n'ont jamais raison lorsqu'ils te disent bonsoir].

Luca s'approchait à tâtons du surréalisme et ce qui pourrait paraître gesticulation, rhétorique ou pur jeu de mimes était déjà le côté « vécu » d'une esthétique qui ne saura plus séparer la littérature et la vie. De même, le tissu poétique commence à faire place à la réflexion sur la poésie; littérature et manifeste, lyrisme et auto description vont désormais ensemble. Les poèmes publiés pendant les années 1930-1933 devaient être recueillis dans un volume intitulé *Boomerqng* (annoncé par l'auteur lui-même dans *Alge*), qui ne verra jamais le jour. A peine âgé de vingt ans, le poète avait d'ores et déjà parcouru une étape qu'il se préparait à quitter pour d'autres horizons.

« Je suis lucide, très lucide et dépourvu de toute inspiration poétique/loin de toute hallucination, névrose ou grimace dans le miroir. »

Ces vers ont été publiés en 1933 dans *Viata imediata*[*la Vie immédiate*]. Après la disparition d'*Unu*, de *Contimporanul* et *d'Alge*, Luca, Perahim et Paul Paun se réunissent autour de Geo Bogza (ancien directeur et éditeur d'*Urmuz*, ex-collaborateur d'*Unu*) et font paraître *Viata imediata*, qui n'aura qu'un seul numéro, en décembre 1933. Là, ils signent ensemble le manifeste *Pozia pe care vrem sa o facem*[*La poésie que nous voulons faire*]. Ce manifeste marque une rupture par rapport au mouvement d'avant-garde qui a précédé, de même qu'un rapprochement avec le surréalisme - même si le mot n'est jamais mentionné. Les auteurs du manifeste reprochent à leurs prédécesseurs et surtout aux poètes d'*Unu*, désignés sous le syntagme « les chevaliers du modernisme hermétique », d'avoir réduit la poésie à une simple question de technique. La poésie, telle qu'elle a été pratiquée jusque-là, est définie à la fois comme « abstraite et intellectualiste », « hermétique » ou bien « poésie pure ». Dans les options de Bogza, Luca, Paun, Perahim, on peut déceler l'influence du Breton du premier *Manifeste du surréalisme*. Ils laissent de côté l'aspect artistique en faveur d'une « esthétique élémentaire de la vie » : « Nous voulons faire la poésie propre à notre époque qui n'est plus le temps de la névrose collective, mais du désir de vivre. » Cette poésie devra accompagner l'homme dans son aventure existentielle, retrouver sa vigueur en revenant à la source: la vie. La « beauté convulsive » dont parlait Breton devient dans le texte roumain « la beauté violente », de même que la profession de foi surréaliste tirée de Lautréamont - « la poésie sera faite par tous » - se trouve ici à peine modifiée: « Une poésie pour tous. »

Aussi imprécise soit-elle, cette prise de position théorique annonce une autre phase dans l'évolution de l'avant-garde roumaine: son orientation vers

le surréalisme. Avant cette date, l'activité théorique déployée dans toutes les revues roumaines d'avant-garde s'était montrée plutôt hostile au surréalisme. Dans les articles publiés pendant les années 1924-1928, Mihail Cosma (Claude Semet) et Ilarie Voronca nient l'originalité du surréalisme qu'ils voient comme un épigone de l'expressionnisme et du romantisme. En 1925, Voronca propose, pour mieux cerner l'esprit du vingtième siècle, le terme de « synthèse ». Claude Sernet propose, lui, pour remplacer tous les « ismes » qui avaient cours à l'époque, « l'intégralisme ». Après 1928, la revue *Unu* et les artistes qui s'y regroupent prennent des options surréalistes plus circonstanciées. Ils gardent un contact permanent avec quelques-uns des surréalistes français, ils publient documents et tracts émanant de la « centrale » surréaliste de Paris, ils écrivent des textes selon les procédés appelés par Breton « jeu de définitions », « jeu de suppositions », « cadavres exquis ». Néanmoins, en 1931, Sasa Pana, le directeur de la publication, et le poète Stéphane Roll décident de rompre avec le surréalisme et de radicaliser l'orientation politique de la revue. Les deux composantes du surréalisme, esthétique et idéologique, étaient à leurs yeux incompatibles. Il n'en reste pas moins que l'œuvre poétique de Voronca ou celle de Stéphane Roll porte des marques surréalistes, au niveau du langage et de la technique de l'image, tout comme l'œuvre en prose de Jacques Costin³, Ion Calugaru⁴ ou de Moldov⁵. Il est vrai que la prose se trouve toujours à mi-chemin entre Urmuz⁶ - surréaliste avant la lettre qui démonte dans ses écrits les mécanismes de l'humour noir et de la réification de l'univers - et la doctrine de Breton. Ce n'est qu'en 1940, avec la constitution du groupe surréaliste roumain⁷ que le surréalisme fait son entrée officielle en Roumanie.

3. Jacques G. Costin (n. 1895-m. 1972, Paris), collaborateur de *Contimporanul*. a publié *Exercitii pentru mana dreapta et Don Quijote* [*Exercices pour la main droite et Don Quichotte*]. Avec un portrait inédit et 5 dessins de Marcellancu, Bucuresti, Nationala S. Ciornei, 1931. Jacques Costin a été présenté par Eugène Ionesco tel un précurseur, avec Urmuz (voir plus loin), du surréalisme roumain (in *Les Lettres nouvelles*, Paris, janvier-février 1965).

4. Ion Calugaru (1902-1956), collaborateur de *Contimporanul: Paradisul statistic* [*Le Paradis statistique*], Bucuresti, 1926, *Abecedar de povestiri populare* [*L'Abc des contes populaires*], Bucuresti, Unu, 1930.

5. Moldov, le pseudonyme de Marcu Taingiu (1907, Dorohoi - 1966, Baltimore, Etats-Unis). Cofondateur, avec Sasa Pana de la revue *Unu*, en 1928. Un seul livre: *Reportoriu* [*Répertoire*], Bucuresti, Unu, 1935.

6. Urmuz. Pseudonyme de Demetru Dem. Demetrescu Buzau (1883-1923). Figure légendaire aux yeux des avant-gardistes roumains. Ses proses, écrites pendant les années 1908-1910 ont été publiées pour la première fois dans un volume en 1930, par Sasa Pana, aux éditions Unu. Son œuvre a connu depuis plusieurs rééditions, en Roumanie et à l'étranger. La dernière en date, *Pages bizarres*, publiées chez l'Âge d'Homme, 1993, contient des traductions signées par Eugène Ionesco, Claude Semet, Ilarie Voronca et Benjamin Dolingher.

7. Les membres du groupe: Ghérasim Luca (1913, Bucarest - 1994, Paris) ; Gellu Naum (1915, Bucarest), cofondateur, poète et théoricien; Paul Paun ou Paon (Zaharia Zaharia, 1916, Bucarest), poète, théoricien, contributions dans le domaine des arts visuels; Dolfi Trost (1916, Braila - 1966, Chicago, Etats-Unis, poète et théoricien;

Les années qui suivent sont, pour Ghérasim Luca, une période d'initiation au surréalisme. En Roumanie d'abord, entre 1934 et 1938, quand, après sa première exposition à Paris, présentée par Breton, Victor Brauner rentre dans son pays et se fait le messager du surréalisme français. Ghérasim Luca et Gellu Naum sont alors ses disciples les plus fervents. Ils suivront Brauner à Paris en 1938, et deux ans plus tard, de retour en Roumanie, fonderont le groupe surréaliste roumain. L'activité déployée jusqu'en 1947 fera de celui-ci «le groupe le plus exubérant, le plus aventureux et même le plus délirant du surréalisme international⁸». Ensuite, il sera interdit d'activité pour raison d'incompatibilité avec le régime communiste en place. Pendant cette même période, Luca commence à alterner le roumain et le français, comme s'il voulait se donner des obstacles à surmonter ou comme s'il voulait tester une portée plus générale de ses écrits. À l'exception de Gellu Naum, tous les autres surréalistes roumains - Paul Paun, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu - publient des livres en français. Pour les écrivains roumains, écrire en français équivaut à une quête d'identité culturelle. Ayant le sentiment d'être exilés géographiquement - à l'extrémité est du continent - et culturellement - parmi des langues et des cultures non latines -, les Roumains rêvent de regagner le continent à travers la langue française. Panait Istrati, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Claude Sernet, Benjamin Fondane, Eugène Ionesco, Emil Cioran, Ghérasim Luca, pour ne citer que les noms les plus connus, ont fait de la langue française leur patrie. C'est, en quelque sorte, la réédition de l'idéal des humanistes de la Renaissance: constituer une République universelle des lettres en s'appuyant sur le latin.

Les années 1940-1944 sont pour Luca extrêmement fertiles. Il écrit plusieurs livres qui seront publiés après la guerre, entre 1945 et 1947. Ces livres, comme ceux des autres surréalistes roumains ou comme les écrits collectifs de la même époque, sont des sondes plongées dans la profondeur des thèmes surréalistes: le hasard objectif, l'amour, le rêve, le conscient et l'inconscient, la nature, l'image poétique et les moyens artistiques - Les arts visuels sont inclus dans ce débat. Ghérasim Luca se donne pour tâche de construire un univers non œdipien. Avec chaque livre, il poursuit son projet avec une cohérence remarquable. Toutes les découvertes surréalistes sont mises au service d'une nouvelle ontologie, même si celle-ci n'est qu'à son propre usage. Dans cette démarche, la « dialectique démoniaque » sera son outil préféré. Parce que la nouvelle construction théorique sera bâtie sur la

Virgil Teodorescu (1909, Cobadin - 1988, Bucarest), poète. Le projet d'une revue littéraire, intitulée *Gradiva*, a dû être abandonné, à cause des conditions spécifiques aux années de guerre. Ils ont fondé la *Collection surréaliste*, les cahiers *Infra-Noir* et les maisons d'édition *Negatia negatiei* [la *Négation de la négation et de l'Oubli*], où ils ont publié la plupart de leurs œuvres. En 1947, après la dissolution du groupe, Luca, Paun et Trost ont quitté la Roumanie, Virgil Teodorescu est resté proche des milieux du pouvoir et devenu membre de l'Académie roumaine. Gellu Naum, dans une solitude à la fois imposée et assumée, a poursuivi la quête d'un absolu poétique dont les racines sont nourries par le surréalisme.

8. Sarane Alexandrian, *Le Surréalisme et le Rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p. 221.

négarion du monde tel qu'il existe depuis la création, un monde dominé par les relations œdipiennes. Nier et réinventer l'amour, la mort, la nature, les relations entre les hommes; dépasser l'homme né du complexe de castration et du traumatisme natal: voilà ce qui le préoccupe. Le hasard objectif, le rêve et le remplacement du Réel par le Possible (ou, du moins, leur confusion) constituent les bases de la nouvelle construction de Luca.

*Le Vampire passif*⁹ a été publié en 1945, mais son écriture remonte à 1941. Les 57 premières pages du livre sont consacrées à «l'objet objectivement offert». Celui-ci a son point de départ dans un jeu de décoration et d'autodécoration, dans le plaisir de décorer et d'être décoré. L'objet offert peut changer de qualités suivant les «nouveaux rapports qui s'établissent dans la vie intérieure de l'individu qui recherche en soi et au-dehors un nouvel équilibre». Le prétexte de cette transformation doit avoir «une valeur interprétative, sinon toujours nulle, du moins très restreinte». Comme dans le rêve, le désir cherche une réalisation «symptomatique» à travers ce procédé, afin de se transformer en réalité du désir. Il a encore en commun avec les images oniriques le fait de permettre l'accès à son contenu latent grâce à l'analyse interprétative. L'objet trouvé favorise l'action du hasard objectif dans sa forme «dynamique et dramatique», qui déterminera un nombre plus élevé de rencontres fortuites.

Ghérasim Luca pousse plus loin sa quête, en s'approchant du territoire ésotérique que les surréalistes ont effleuré. Pour le poète roumain, la confection d'objets et le fait de les offrir sont les équivalents d'une magie qui doit mettre les deux personnes dans une relation médiumnique, provoquant une prédiction ou l'avènement de certains événements dans la vie de l'un ou de l'autre. *La connaissance par la méconnaissance*, «l'heureuse formule» dont Breton même faisait l'éloge en 1947¹⁰, a ses racines dans *le Vampire passif* de Luca. Le but de ses recherches était d'entrevoir les correspondances mystérieuses qui se trouvent dans l'univers et qui se révèlent de temps en temps, les rapports entre l'homme et l'univers, de vérifier «les rencontres que le hasard objectif a provoqué dans les relations entre les hommes et les hommes, entre les hommes et les objets, entre les hommes et leur histoire». Lors de ses expériences avec des objets offerts, Luca affirme avoir pu communiquer avec André Breton, appris la mort du père de son ami Victor Brauner et prévu, trois heures avant, le grand tremblement de terre qui secoua Bucarest en 1940. «Je proposerais de trouver un nouveau langage qui exprime vraiment le phénomène psychique semblable, mais non identique, au rêve. Dans ce langage que je suis incapable de trouver, les anciennes antinomies, en commençant par celle du

9. *Le Vampire passif*, avec une introduction sur l'objet objectivement offert, un portrait trouvé et dix-sept illustrations. Paris. les Editions de L'Oubli (Bucuresti, Imprimeria Slova), 1945.

10. «Selon l'heureuse formule de nos amis de Bucarest. la connaissance par méconnaissance demeure le grand mot d'ordre surréaliste.» André Breton. *Demitt le rideau*. 1947, dans *La Clé des champs*. Paris, Jean-Jacques Pauven, 1967. pp. 107-108.

11. *Le Vampire*, op. cit., p. 46.

bien et du mal, sont résolues à une échelle, pour l'instant, individuelle¹² ». Même s'il ne s'agit pas d'un nouveau langage, la volonté exprimée ci-dessus trouvera son expression dans les textes publiés après 1952 (quand il s'établit définitivement en France), qui feront acte de la dite « cabale phonétique » et qui rappelleront, par ailleurs, les petites chansons à fonction d'exorcisme du folklore roumain. Au côté d'un Tristan Tzara qui, dans *Grains et Issues* (1935), estimait nécessaire de rendre au rêve son caractère de « phénomène social actif », dans un monde qui rendra sa place à la pensée « non dirigée », Ghérasim Luca prêche l'avènement d'un temps où les phénomènes médiumniques se produiront: « Dans un monde où la médiumnité sera une qualité commune, les projections de notre inconscient se produiront automatiquement comme un lapsus¹³. » En attendant, le rêve et « l'appriovisoement » du rêve provoquent une mutation dans la condition même de l'homme: « Depuis que je vis mes rêves, depuis que je suis le contemporain des siècles à venir, je ne connais plus la mort sous son aspect anéantissant qu'elle a gardé dans la société actuelle¹⁴. »

Le hasard objectif, l'objet objectivement offert, le rêve, autant de moyens pour aboutir à ce que Breton avait établi comme but du surréalisme, à la fois esthétique, épistémologique et existentiel: « ... La résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire¹⁵. » Et l'amour, de surcroît. Vers la fin, *le Vampire passif* est un hommage lyrique à l'amour et à la femme. Quand les écrivains surréalistes font le choix d'un thème, ils lui réservent un traitement « monographique » : par une logique très serrée et/ou par le jeu des associations, ils en épuisent tous les aspects visant les couches les plus profondes et les plus secrètes. Et maniant adroitement le récit épique et le registre lyrique, Ghérasim Luca passe en revue toutes les catégories de l'amour inscrites dans la « mythologie » du surréalisme: l'amour-passion, « l'amour-fou », « l'amour-fétiche ». Le point d'arrivée est l'absolu de l'amour, ce que les surréalistes roumains avaient appelé, dans leur manifeste *Dialectique de la dialectique*¹⁶, « l'amour objectif »: « J'ai toujours eu l'impression d'être pensé comme Lautréamont - *on me pense* - et Rimbaud - *je est un autre* -, mais jamais il ne m'est arrivé que cet autre qui me pense sorte de moi-même et paraisse devant moi d'une façon concrète et sensible comme tout autre objet extérieur. Cette fois-ci, *Fétiche-Déline* me pense¹⁷. »

Inventatorul iubirii[*L'Inventeur de l'amour*]¹⁸, (1945 : la fin du livre est

12. *Ibidem.* p. 67.

13. *Ibid.* p. 68.

14. *Ibid.*, p. 73.

15. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1973, Coll. « Idées », pp. 23-24.

16. Ghérasim Luca et Dolt'i Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, Bucarest, Surréalisme, 1945, p. 7.

17. *Le Vampire...*, *op. cit.*, p. 117.

18. *Inventatorul iubirii* urmat de *Parcurs imposibilul si de Moartea moarta*[*L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Tentation de l'impossible* et de *La Mort morte*], Bucuresti, Negatia

datée du 24 octobre 1942) est une autre étape dans la recherche de Luca. L'amour et la mort sont deux réalités qui conditionnent la liberté de l'homme. L'un et l'autre doivent être à l'image du monde non œdipien que Luca s'emploie à créer dans ses écrits: «Sans passé, sans repères, sans pré-connaissance. » Pour ce qui est de l'amour, il prend la liberté de ne pas aimer une image déjà faite par le créateur. La femme aimée est créée, elle est le fruit de son imagination, de sa pensée. La venue au monde de celle-ci est pareille à l'apparition d'une planète éloignée. Elle n'est pas un être accompli, elle doit être inventée et réinventée à tout moment, elle est une « synthèse », le lieu de rencontre de plusieurs corps de femmes, de fragments, de diamants, de bouches, cils, chevelures et voiles. La femme est une création de l'artiste, telle une cubomanie, le fruit même de la confusion programmée du Possible et du Réel. L'amour est aussi et par-dessus tout le moyen d'atteindre *le merveilleux*, mot clé et point d'arrivée de toute œuvre surréaliste: «L'amour n'est autre que ce fatal franchissement dans le merveilleux, au cœur de ses menaces lascives, dans ses souterrains aphrodisiaques, chaotiques, où le jamais-vu et le jamais-rencontré sont les traits courants d'une surprise continue; ce franchissement à vie et à mort dans le merveilleux est pour moi le nœud même de l'existence, la frontière au-delà de laquelle la vie vaut la peine d'être vécue [...] la résolution du grand drame œdipien qui déchire l'homme, qui l'étouffe et qui l'enferme vivant dans son propre tombeau¹⁹. » *Moartea moarta* [La Mort morte] est la négation de la mort « grossière, naturelle, traumatisante et plus castratrice encore que la naissance qu'elle reflète et dont elle est le complément ». Les cinq tentatives de suicide de Luca sont la première victoire « réelle et virtuelle » contre « le Paralysant Général Absolu qui est la mort²⁰ ».

Luca, comme tous les surréalistes, n'écrit plus avec des métaphores. Le sens figuré des mots est abandonné: il n'utilise plus que le sens propre, leur fonction dénomminative. Les concepts abstraits prennent corps dans une écriture qui a un relief très personnel. Le Possible est rendu Réel ou, plus précisément, les deux se trouvent confondus, ce qui donne au texte l'apparence d'une création fondamentale, la Création même. Avec chaque phrase, naît l'univers même. Les mots ne sont pas uniquement les véhicules de la pensée ou des signes conventionnels, ils sont la matière dont on bâtit l'univers. De même pour les arts visuels. Dans une « leçon pratique de cubomanie dans la vie courante », Luca donne cette « recette », qui est essentiellement une négation du caractère conventionnel de la création artistique: « [...] Choisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq très bien habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toutes les époques, des gants, des télescopes, etc.

Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6/6 cm) et mélangez-les bien dans une grande place de ville. Reconstituez d'après les lois du hasard

negatiei, 1945.

¹⁹. *Ibid.*, pp. 29-30.

²⁰. *Ibid.*, p. 91.

ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme, inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs²¹. »

La création artistique est une intervention dans la création primordiale, une re-création, de toute façon un acte de cet ordre, qui se sert de manière aléatoire des fragments du monde réel.

« La pensée se fait dans la bouche. » Cette proposition de Tristan Tzara s'accorde parfaitement à la spontanéité de l'écriture de Luca. Celui-ci va mener cette expérience très loin. Le bégaiement dont parlait Gilles Deleuze²² n'est qu'un exercice de mise en évidence du fonctionnement de la pensée. De *Passionnement*, le poème publié en 1947 dans *Amphitrite*²³, jusqu'aux volumes écrits en France et aux lectures données jusqu'à la fin de sa vie en passant par *le Théâtre de bouche*, tout un programme se dessine et s'achève.

Université Paris III
Sorbonne Nouvelle.

21. Ghérasim Luca et Dolfi Trost, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets*. catalogue d'exposition. Bucaresti, 1945.

22. Gilles Deleuze, *Dialogues* (avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977. p. 10.

23. *Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non œdipiens*. Bucarest, Coll. surréaliste Infra-Noir, 1947.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres de Ghérasim Luca constituant « le corpus roumain » :

Roman de dragoste/Roman d'amour, Bucuresti, Colectia Alge, 1933.

Fata Morgana, Craiova, 1937.

Quantitativement aimée, exemplaire unique orné de 944 plumes d'acier, éditions de l'Oubli, Bucarest, 1944.

Un lup vazut printr-o lupa/Un loup vu par une loupe, Bucuresti, Negatia negatiei, 1945.

Le Vampire passif, avec une introduction sur l'objet objectivement offert, un portrait trouvé et dix-sept illustrations, Paris, éditions de l'Oubli (Bucuresti, Imprimeria Sloava), 1945.

Inventatorul iubirii urmat de *Parcurg imposibilul* si de *Moartea moarta/L'Inventeur de l'amour* suivi de *La Tentation de l'impossible* et de *La Mort morte*, Bucuresti, Negatia negatiei, 1945.

Les Orgies des quanta. Trente-trois cubomanies non œdipiennes, Bucuresti, Surréalisme, 1946.

Amphitrite. Mouvements sur-thaumaturgiques et non œdipiens, Bucarest, Coll. surréaliste Infra-Noir, 1947.

Le Secret du Vide et du Plein, Bucarest, Infra-Noir, 1947.

. Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international, en collab. avec Dolfi Trost, Bucarest, Surréalisme, 1945.

Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets, catalogue d'exposition, en collab. avec D. Trost, Bucarest, 1945.

Infra-Noir, en collab. avec Gellu Naum, Paul Paun, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost, Surréalisme, 1946.

Éloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu, en collab. avec Gellu Naum, Paul Paun, Yirgil Teodorescu, Dolfi Trost, Bucarest, Surréalisme, 1947, repris par *L'Age du cinéma*, Paris, n° 415, août-septembre 1951.

Le Sable nocturne, en collab. avec Gellu Naum, Paul Paun, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost, dans *Le Surréalisme en 1947*, Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp, Paris, éditions Pierre à Feu. 1947.

SURRÉALISME ET PHILOSOPHIE

Marie-Christine LALA

BIBLIOGRAPHIE

Surréalisme et Philosophie, Espace international philosophie, sous la direction de Christian Descamps, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1992.

Du surréalisme et du plaisir, Champs des Activités surréalistes, Textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Librairie José Corti, 1987.

Jeu surréaliste et Humour noir, Champs des Activités surréalistes, Actes du Colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle, éditions Lachenal et Ritter, 1993.

Magie et Ecriture au Congo, sous la direction de Jean-Michel Devésa, éditions L'Harmattan, 1994.

Les surréalistes, à travers leurs poèmes, leur peinture et leurs textes d'écriture automatique, n'ont cessé de mener une interrogation sur le monde dans le souci d'émanciper l'esprit tout en libérant l'homme de ses chaînes. Ils ont élaboré à partir de là une pensée de l'amour et de la liberté, ils ont réfléchi au sens de la beauté, à l'échéance du hasard objectif ou encore au rapport de l'imaginaire et du réel. Les travaux de Ferdinand Alquié¹ ont répercuté jusqu'à nous l'acuité et l'héritage de ce questionnement dans la mesure où le surréalisme, après avoir puisé dans le passé pour renouveler la culture, se trouvait lui-même emporté dans le mouvement d'un perpétuel dépassement des idées. Aujourd'hui, il est toujours fructueux de se demander quelle est l'actualité de ce regard que les surréalistes ont porté sur les choses et sur la création. L'interrogation surréaliste, dans la diversité de ses formes d'expression, comporte une dimension philosophique dont les

1. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*. Flammarion, 1956.

multiples facettes n'ont pas fini de capter la réflexion contemporaine. Plusieurs textes critiques et des colloques poursuivent le débat où se confrontent encore le surréalisme et la philosophie.

Nous savons combien le mouvement surréaliste a marqué un tournant dans l'histoire des idées philosophiques. Quelle que soit, en effet, la manière dont chaque surréaliste s'est lui-même rapporté à la philosophie, les surréalistes ont déplacé de façon décisive les rapports entre philosophie, littérature et psychanalyse. Le surréalisme nourrit avec les différents systèmes philosophiques des relations aussi intenses que ponctuelles, et son usage de philosophes et de penseurs, comme Hegel ou Freud, le conduit nécessairement à réévaluer le statut de la philosophie. De plus, le surréalisme qui se caractérise essentiellement à travers la formule «Poésie et révolution», ne peut se concevoir sans la problématique de l'écriture dans son double rapport à l'inconscient et à l'art. C'est pourquoi ses interrogations sont traversées par les thématiques de la passion, du rêve, de la magie ou du jeu. Le démon de l'analogie qui les hante ne peut éviter cependant la confrontation à l'hétérogène, et les marges du surréalisme nous renseignent, tout autant que le surréalisme lui-même, sur sa conception de la philosophie. Certes, les figures d'Artaud ou de Bataille éclairent en contrepoint la figure de Breton sur ce plan, mais nous retiendrons surtout - au-delà des polémiques - la teneur et la profondeur des questions philosophiques que le surréalisme engage.

La dimension philosophique du plaisir et du désir, de l'humour noir, ou encore du mythe, mettent également en jeu la subjectivité et le réel objectif dans la perspective d'une remise en cause de toute « métaphysique de la surréalité ». Et nous reprendrons une fois de plus la question ancienne de savoir si l'on peut parler d'une « philosophie du surréalisme » puisque sa dynamique alimente sans cesse la relation que les surréalistes entretiennent à la philosophie. Ainsi l'apport du philosophe Berkeley aux investigations de Breton quant au «surréel» mérite-t-il une attention particulière: il complète et éclaire la traditionnelle approche depuis le matérialisme dialectique. En ce sens, l'immatérialisme permet de mesurer comment les interrogations philosophiques du surréalisme peuvent se lier à l'élaboration d'une théorie de la perception². Nous verrons donc que si le surréalisme situe son domaine dans les zones d'états psychiques singuliers et de la création artistique, il n'en comporte pas moins une valeur philosophique inséparable d'une conception du langage dans l'exploration des confins du réel. Dans ce cadre, le but qu'il s'était assigné de «changer la vie» et de « transformer le monde » sera poursuivi et reconsidéré selon des perspectives renouvelées.

² *Surréalisme et philosophie (op. cit.)*, communications de Maurice Maurier (pp. 91-109) et de Dawn Ades (pp. 132-136).

LE SURREALISME ET LES PHILOSOPHES

Le surréalisme est un mouvement littéraire et artistique, ainsi qu'un regroupement autour d'idées programmatiques empruntées de façon sélective à différents systèmes de pensée. Il n'y a pas de pensée propre du surréalisme, et pourtant le conglomérat des idées que draine son courant s'intègre à la cohérence d'une vision du monde. Celle-ci se trouve à la fois datée dans l'histoire du début de ce siècle, et dotée d'un caractère universel où se marque l'empreinte d'une double quête de la connaissance et de la liberté. La référence principale à Hegel reflète évidemment le contexte philosophique général de l'époque, puisque la conception de l'histoire et la dialectique hégélienne y exercent leur influence. Le souci de ne pas séparer la pensée de l'action vient greffer sur cette base théorique commune la nécessité d'un recours aux méthodes de l'interprétation des rêves ou de l'action révolutionnaire, issues du freudisme et du marxisme. En effet, l'exigence de réaliser le règne de la liberté en ce monde à l'encontre de toutes les pesanteurs sociales renforce le désir de donner à l'esprit son entier déploiement, dans tous les sens.

A ce titre, la psychanalyse freudienne a fourni les outils des processus du rêve et de l'automatisme, à partir desquels l'exploration des profondeurs de l'inconscient délivre les arcanes de l'« esprit », tout en permettant de reconsidérer les fondements mêmes de l'entendement. La conjonction de Hegel, Freud et Marx précipite ainsi la cristallisation des idées surréalistes autour du pôle d'une pensée du matérialisme dialectique. Dans ce cadre philosophique, le surréalisme s'est donc assigné le but de surmonter « l'idée déprimante du divorce irréparable entre l'action et le rêve³ ». La théorie analytique réhabilite en quelque sorte les forces inhérentes à l'amour et au rêve pour chercher à concilier logique onirique et logique dialectique. Et simultanément, comme l'épreuve du vécu confronte sans cesse l'usage des idées philosophiques à l'existence concrète, tous les aspects subjectifs de l'imaginaire et de la vie poétique se révèlent participer activement à la transformation de la vie sociale et de l'existence quotidienne. La quête du merveilleux devient ainsi l'instrument d'investigation de manifestations de l'esprit et, par conséquent, le moyen de libérer des pouvoirs dont l'individu reste le plus souvent séparé. Les surréalistes s'expriment essentiellement à travers la poésie et la peinture, parce qu'elles ont pour dessein de révéler à la conscience « les puissances de la vie spirituelle ». Cette conception hégélienne de l'art est à la clé de cette démarche des surréalistes qui utilisent la pensée des philosophes à seule fin d'explicitier ce besoin de se réapproprier des forces venues du plus profond de la sensibilité humaine. La hantise de l'inquiétante étrangeté ou l'aspiration vers l'inconnu sont les chemins de la liberté dont la nécessité se réalise à travers le mouvement illimité de l'esprit et dans l'infini du désir.

La question de savoir s'il est possible d'envisager une « philosophie du surréalisme » semble bien se résoudre dans l'usage que les surréalistes font

3. André Breton (1931).

des philosophes. Cela conduit plus précisément à se demander quels sont les philosophes privilégiés des surréalistes, puisque tous leurs emprunts philosophiques se trouvent jaugés à l'aune de l'expérience du vécu, à travers l'incidence du merveilleux dans la vie quotidienne. Parallèlement à l'adhésion critique des surréalistes au matérialisme dialectique, la référence à la voyance des poètes, tels Nerval, Lautréamont ou Rimbaud, met le surréalisme en communication avec la notion d'un absolu spirituel. Cette dimension de la réflexion, ouverte par cette conception de la poésie liée à la philosophie, ne sera que très difficilement entendue dans la mesure où le problème de l'interprétation des emprunts des surréalistes aux philosophes se complique des détours du long débat sur l'idéalisme.

Les polémiques et les déchirements de groupe peuvent s'expliquer en partie par la tension entre la nécessité abstraite de rassembler les éléments d'une pensée unifiée et totalisante, dont Breton se serait érigé en principe unificateur, et cet éclatement de la vie toujours recommencé sous les coups répétés d'une « réalité » irrémédiablement hétérogène comme le rappellent les injonctions d'Artaud. Cette inadéquation permanente, que souligne la teneur des questions philosophiques soulevées dans la polémique acharnée qui oppose Bataille et Breton après les articles de la revue *Documents*, mérite que l'on continue à s'y attarder. Nous verrons que la dimension « spirituelle » de l'entreprise des surréalistes ne peut pas être simplement évacuée sous le label d'« idéalisme ». Depuis l'évocation des données parafilosophiques de l'occultisme et de l'alchimie, avec la recherche de la pierre philosophale, jusqu'à l'Harmonie de Fourier, la logique onirique ou l'idéalisme subjectif de Berkeley, les surréalistes approchent le lieu abstrait de l'être, ce « lieu de lacunes et d'ellipses » dont la magie du Verbe les protège aussitôt. Cependant, ce retrait lyrique n'évade pas l'angoissante question de la réalité et de ses rapports avec la possibilité. Au contraire, la diversité des formes d'expression qu'il nourrit dans la poésie et la peinture, conjugue les forces de la pensée, de l'inconscient et de l'action, pour rendre compte de la réalité supérieure, mais non pas transcendante, de l'esprit.

Sans remettre en cause de façon radicale le statut de la philosophie comme le fait Georges Bataille à l'appui de sa lecture de Nietzsche, le surréalisme met à contribution divers philosophes pour faire un usage de la philosophie qui déplace ses limites en la replaçant dans une perspective épistémologique ouverte aux sciences humaines. De plus, son attachement aux manifestations de l'esprit et son exploration artistique des confins du réel approfondit la conscience du caractère illusoire de toute vérité. La distance qui sépare la réalité de l'illusion doit être maintenue, même au prix d'une surenchère du langage discursif et du lyrisme, puisque c'est « un monde d'inadvertance, d'inconséquence, et pour tout dire, d'inconvenance » qui « gravite vertigineusement au centre du vrai »... Pour répondre à la fascination de ce monde où la « tentation de l'idéalisme absolu » le dispute à la terreur du néant, les surréalistes ont multiplié leurs emprunts disparates de fragments de pensée des philosophes, dans le but impossible de parvenir à une homogénéisation. Nous comprenons ainsi qu'il ne peut y avoir de philosophie surréaliste, toute tentative pour faire système étant vouée à cette

impossibilité. En revanche, nous conservons la notion que les idées du surréalisme ont forgé une philosophie de la vie qui nous met sur la voie d'une réflexion philosophique authentique sur la question de la « réalité ».

LE SURREALISME ET LA POÉSIE

Dès 1924, le surréalisme se définit comme « un automatisme psychique pur » se proposant d'exprimer *le fonctionnement réel de la pensée*. Cette visée, de caractère plus scientifique que littéraire, confirme le rôle spécifique de la poésie qui favorise l'exploration totale de l'être et la libération de toutes les puissances, de par sa capacité magique à capter les forces des profondeurs. La rencontre assez tardive⁴ de Breton avec « l'ombre frénétique de Charles Fourier » donne un relief plus soutenu encore à la constante poétique du surréalisme. À la lueur de la pensée fouriériste, l'accent se porte, en effet, sur le rôle actif de l'imagination qui favorise le ressort analogique et envisage le total bouleversement du monde. Dans un univers où tout se tient, la grande loi de l'Attraction et la force de la passion libérée mettent l'homme en accord harmonique avec le Cosmos.

À l'image du clavier de Fourier « Qui répondait à tout par un accord », les surréalistes cherchent le point magique de conciliation et de résolution des contradictions, cette synthèse où l'Unité réalisée représente « le point suprême » de fusion de l'être et de la vie de l'esprit. Cette quête du point sublime de communication avec les états supérieurs de l'être ne renoue avec aucune transcendance, mais tend vers « une philosophie de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure ». Cette réflexion de Breton nous guide dans la compréhension du statut de l'image et du rôle de l'analogie. Par opposition à la logique déductive et à l'analogie mystique, l'analogie poétique ne présuppose pas un univers invisible qui soit appelé à se manifester en tant que cause suprême ou dans l'éclat d'une révélation. Le déclic analogique se produit dans le rapprochement de « deux réalités plus ou moins éloignées », selon la formule de Pierre Reverdy chère aux surréalistes, quand le rapport s'établit entre elles dans l'éclair de l'évidence. Et par conséquent, la démarche analogique ne peut s'exercer que dans le domaine de la sensibilité où la puissance émotive de l'image résulte de la surprise et de la violence de ce rapprochement. Les forces de l'analogie mettent en œuvre la passion libérée, agissant par là dans le sens de la transformation du monde. Nous voyons que le recours à l'analogie n'invalide en aucune façon la base de référence des surréalistes au matérialisme dialectique, puisqu'il s'agit également de transfigurer la réalité.

En cultivant la faculté de découvrir le merveilleux dans la vie quotidienne, les surréalistes fondent leur conception poétique des rapports de

4. André Breton. *Ode à Charles Fourier*. [1947] commentée par Jean Gaultmier, Librairie Klincksieck, Paris, 1961.

5. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*. éd. 1945,74.

l'homme avec l'univers sur l'élan du désir. Leur démarche rejoint celle des anthropologues soucieux de rendre à la pensée magique la place qui lui revient dans l'ordre de la pensée. Les surréalistes, par leur recherche de correspondances analogiques, ont montré comment les forces de la nature, de la sensibilité humaine et du langage, se conjuguent pour restituer les puissances de la magie cosmique. *Magie et écriture au Congo* nous le rappelle, si l'homme sait accueillir les signes de l'altérité et la poésie de leur énigme, il recouvre alors le pouvoir subversif de réinventer la nature en lui-même, perpétuellement. A travers les ressources du rêve et la force libératrice de l'imagination, il s'agit simplement de « repassionner la vie » et d'apprendre à reconnaître la Grande Loi du Cœur, ou la loi du désir, à la clé du fonctionnement réel de la pensée.

Or, le rêve d'une fusion de tous les inconciliables en une unité magique entraîne la tentation d'une résolution idéale et mythique des contradictions. Cependant, malgré cette oscillation permanente vers le mythe, l'exigence philosophique des surréalistes les pousse à tenir compte de la réalité tout entière. Par conséquent, le merveilleux se révèle aussi comme la manifestation irréductible de la vérité de l'être aux prises avec la vie et la mort, avec les faits bruts de l'existence. Par-delà le merveilleux, et au-delà du plaisir qui s'exprime dans la peinture ou la poésie, le surréalisme n'évade pas le caractère abrupt de la rencontre, telle qu'elle surgit du hasard objectif. Et même si sa confrontation à l'hétérogène évite la mise à nu et l'excès, même si son traitement de la folie s'arrête au seuil de l'asile, son acceptation de l'irrationnel se confond avec le défi qu'il lance à la réalité. Les transpositions de l'image, ou le rôle dévolu au langage par le biais de l'écriture automatique, produisent un effet plaisant mais aussi grinçant, car ils ne font qu'exacerber les frottements de la subjectivité aux aspérités du monde extérieur. Ainsi la dimension du langage offre-t-elle la possibilité de modifier l'ordre du monde en agissant sur les mots, puisque le pouvoir d'énonciation ancré dans la parole transmet au geste de l'écriture l'impact d'une formule magique. Le jeu verbal se saisit du pouvoir poétique des mots, créateurs de mondes, tout en se jouant de l'arbitraire du langage. Et le poète surréaliste, ou l'artiste, devient le créateur d'une réalité autre, une réalité *surréelle* entièrement délivrée par les caprices de l'imagination.

LES SURRÉALISTES ET LA PHILOSOPHIE

La sensation de plaisir, suscitée par les évocations de la peinture ou de la poésie, se rapproche du plaisir érotique. Elle éveille en l'homme des résonances profondes et fait retentir des qualités sensibles dont les vibrations mettent en communication les sens de l'homme et le monde extérieur, ainsi que nous pouvons l'apprécier à travers les expressions diverses et chatoyantes des productions artistiques du surréalisme⁶. L'imagination

⁶ *Du surréalisme et du plaisir et Jeu surréaliste et humour noir* (ouvrages cités) ; de nombreux exemples illustrent cette dimension esthétique du plaisir.

amplifie les échos et les reflets de ces sensations, mais loin d'être considérée par les surréalistes comme une puissance trompeuse, elle est magnifiée pour sa capacité à rendre les choses *réelles*. Elle sert de truchement entre le monde invisible et onirique de l'inconscient mis en réserve dans le sommeil, et la perception de cet autre monde invisible correspondant à « l'état surcomposé ou supra-mondain de l'âme » que le surréalisme cherche à promouvoir en ce monde. L'imagination permet ainsi de connaître le monde dans sa réalité absolue, dans l'immédiateté de la rencontre du merveilleux et sans avoir recours à des concepts, puisqu'elle opère la synthèse du visible et de l'invisible. Elle contribue à renforcer le mythe d'une fusion idéale hors du langage discursif, mais simultanément elle révèle la réalité des choses à travers un prisme dont les facettes sont autant de signes à interpréter. Par là-même, elle renoue avec la composition hiéroglyphique de l'écriture, avec l'accomplissement des gestes et des rites du déchiffrement, avec les combinaisons infinies des jeux de l'esprit et leur inscription dans la sphère du langage.

Les mondes communiquent, et leurs correspondances dont le merveilleux rayonne jusqu'à la conscience, par les réseaux tressés des sensations, du sens et des signifiants, obéissent à des rapports présents mais cachés, que l'automatisme psychique permet de découvrir, ou même d'inventer. C'est pourquoi le jeu occupe une position stratégique dans l'activité poétique des surréalistes. Toutes les combinatoires possibles sont explorées, puisque la pulsion de jeu donne libre cours à l'invention en ouvrant la perspective ludique de transformer le moi et le monde sans renoncer ni aux règles du jeu ni au dérèglement de la fiction. Le jeu surréaliste s'exerce ainsi paradoxalement dans le cadre de limites qui interdisent de faire « la part du jeu », dans la mesure où, pour les surréalistes, « le jeu s'arrête au point où le hasard s'objective, c'est-à-dire au moment où se produit une sorte de débordement ou de passage à l'acte pulsionnel⁷ ». L'élan du désir s'arrête là, au seuil des déchaînements de l'extase. Le principe du plaisir inhérent à la pulsion de jeu se trouve en effet contredit par la composante de pulsion de mort qui œuvre en lui et le pousse à sortir de lui-même. Pour ne pas faire jouer cette limite de l'extrême où l'excès du plaisir repousse sans cesse les limites du jeu, le surréalisme élude le crissement de la jouissance⁸ et la dépense souveraine de la part maudite. Toutefois, comme simultanément il élabore sa méthode de pensée, sa morale et son esthétique sur cette frontière toujours repoussée que fondent les ressources infinies du jeu, il tente par ailleurs d'en réintégrer les éléments contradictoires, notamment dans l'amour fou ou dans l'humour noir.

La conception d'une théorie du « hasard objectif » montre donc que le surréalisme s'est donné les moyens de penser avec lucidité l'opposition irréductible de la subjectivité et du réel objectif. *L'Amour fou* développe ainsi une réflexion sur l'irruption des puissances du hasard objectif se

7. *Jeu surréaliste et humour noir* (ouvrage cité), article de Michel Murat. « La part du jeu » (p. 34).

8. Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*. Seuil. 1973.

confondant avec la violence du « choc initial » dans la rencontre amoureuse où l'inconnu du désir se joue jusqu'à l'invraisemblable des contraintes de la logique. Si le hasard fait effectivement coïncider une causalité externe et une finalité interne, c'est que, à travers lui, la « nécessité extérieure » trouve à s'objectiver en se manifestant sur un autre plan. Elle glisse du domaine des faits bruts circonstanciels à un autre domaine dont les contours ne se dégagent pas des brumes de l'inconscient humain et qui conserve intacte, en instance, toute la charge magique de la rencontre. Dans l'émerveillement et la stupéfaction qui se lient à ce bouleversement des limites du subjectif et de l'objectif, l'insupposable peut dès lors advenir, parce que la notion du réel se soumet à « la volonté désespérée d'opérer à chaque instant la synthèse du rationnel et du réel, sans crainte de faire entrer dans le mot « réel » tout ce qu'il peut contenir d'irrationnel *Jusqu'à nouvel ordre* ».

Dans la même perspective, la notion hégélienne de l'humour objectif donne la mesure de la dimension philosophique de l'humour noir. Elle permet de soutenir à la fois la représentation du principe de réalité qui surgit dans les menaces du monde extérieur, et le triomphe paradoxal du principe de plaisir sur ces conditions réelles. Il s'agit d'assumer lucidement, dans la même synthèse contradictoire, l'éclatement du monde objectif et l'affirmation simultanée et paradoxale du plaisir: « L'humour noir distend le monde extérieur jusqu'à trouver le point de tangence de son inexistence; le monde réel est alors tailladé par les éclairs multiples, jaillis des points que touche le plaisir en révolte⁹. » Non seulement l'humour noir tient la réalité à distance, mais son pouvoir libérateur se double d'une faculté de déréalisation, puisqu'il accentue les flottements hallucinés du monde réel. Il fait porter le doute sur chaque chose en généralisant le principe d'une mutation des objets et des idées, détournés de leur usage ou de leur sens habituels pour un autre usage qui met en évidence le rapport unissant le réel et l'imaginaire.

Par ces chemins dévoyés, le surréalisme mène la réflexion philosophique à une profondeur où cette vision d'un monde indécidable et paradoxal devient le signe d'une modification radicale de la perception de la réalité des choses. La position surréaliste de l'objet donne une valeur concrète à ce va-et-vient incessant des perceptions entre les éléments subjectifs, la réalité extérieure, et leur tendance à devenir objectives. Une philosophie du surréalisme, si elle devait s'élaborer, resterait donc encore à formuler dans les directions des errances de l'imaginaire à la recherche des limites du « peu de réalité ». Cette problématique prend tout son relief avec la référence à la philosophie de Berkeley dont l'idéalisme subjectif permet de résoudre l'alternative stérile du matérialisme et de l'idéalisme. En effet, il ne s'agit plus de choisir entre la perception immédiate des choses réelles ou la conception idéale de l'esprit, mais de comprendre que la matière n'existe pas en dehors de la perception que l'esprit peut avoir de ses qualités sensibles.

⁹ *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de F. Alquié (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle), éd. Mouton, 1968. Communication d'Annie Le Brun. « L'humour noir » (p. 101).

Tout en procédant d'une attitude idéaliste, cette conception de l'immatérialisme implique qu'il n'existe aucun substrat inaccessible à la connaissance, et par conséquent elle s'oppose à la fin à toute forme d'idéalisme. De même que Lewis Carroll a transposé sur le plan poétique cette théorie de l'immatérialité du perçu, le surréalisme y puise la notion fondamentale de « surréel ». Certes, la vraie vie est absente, mais il reste possible d'emprunter ici-bas les voies du langage pour inventer l'usage *surréel* de chaque chose. L'immatérialisme vécu découvre en son centre un principe de non-être absolu dont le non-sens mènerait au solipsisme et à la folie du désespoir, s'il n'était aussi à la source de l'invention d'une autre réalité en ce monde. Le surréalisme trouve ainsi la possible « résolution de ces deux états en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une espèce de réalité absolue, de surréalité ». Nous voyons que cette dernière relève davantage d'un immatérialisme immanent que d'une métaphysique. Et c'est par là que le surréalisme, « tout en n'étant pas une philosophie, conduit à la philosophie ».

Université Paris III
Sorbonne Nouvelle

INDEX DES NOMS CITÉS DANS *MÉLUSINE* (volumes 1 à XV)

Thierry AUBERT

- A.E. (> RUSSEL G. W.)
 ABASTADd Claude: 05/295 ; 071 219,220.
 ABEL Karl Hans: 09/36.
 ABELLIO Raymond: 151 193.
 ABÉLY Paul: 13/193.
 ABETZ Otto: 14/36.
 ABIRACHED Robert . 021 263, 276-278
 ABNER Raymond: 03/29.
 ABRAHAM le Juif: 021 32, 198.
 ABRAHAM P. : 15/78.
 ABRIL Xavier: 011 225 ; 031 109, 112.
 ABU NIF: 14165.
 ADAMOV Arthur: 031 185 ; 071 263.
 ADAMOWICZ Elza : 121 11.
 ADAMSON Ginette: 061 13.
 ADELL Alberto: 03/96, 99.
 ADER: 121 111.
 ADES Dawn: 10/152_
 ADINSON I. T. : 081 144_
 ADLER Alfred: 131 176_
 ADLER Jankiel : 15/201.
 ADORNO Theodor W. : 011 19, 149; 04/280 ; 071 14, 59, 60, 67 ; 10/152; 14/161, 172.
 ADOTEVI : 021 238.
 ADY Endre: 07/278 ; 151 17, 83, 86, 118, 127, 128, 130.
 AFLATOUM Indji : 031 28_
 AGAR Eileen: 081 127, 129, 138 ; 111251 ; 141 304_
 AGHION R. : 03/20.
 AGRIPPA Cornelius: 02131, 198_
 AHLBERG Gudrun: 141 305
 AKIMOFF Alexandra: 01164_
 ALABASTER William: 011200_
 ALAIN: 021244; 121312; 14/42, 46.
 ALAIN-FOURNIER: 05/251.
 ALBÈRES R. M. : 05/159_
 ALBERT-BIROT Pierre: 011 153 ; 05/248,262; 081157; 121271 ; 14177,290.
 ALBERT! Rafael 031 98, 102, 103, 105, 115, 120; 081242 ; 111 135, 136, 139_
 ALBI José: 03/97_
 ALCIAT! Andrea: 10/102.
 ALCIBIADE: 011 164 ; 101 174, 177.
 ALCOBURN: 041167_
 ALCUIN: 13/39_
 AL-DJAHIZ: 03/29_
 ALEIXANDRE Vicente: 031 96, 98, 99, 101-106 ; 071 15, 153-155, 157, 158, 160-162 ; 081 241,242; 11/134-136,138; 121 11,53-58.
 ALEKSIC Branko : 10/206; 141 178.
 ALEMBERT Jean LE ROND d' : 09/99, 100.
 ALEXANDRE le Grand : 031 52 ; 06/141.
 ALEXANDRE Maxime : 031 254, 255, 257 ; 051 14,264, 266 ; 081 234; 09129 ; 10/92, 136; 14117, 92,95-98, 100, 101, 105, 109.
 ALEXANDRE Michel: 14146.
 ALEXANDRIAN Sarane : 011 88 ; 021 124 ; 051 134; 08/22 ; 101 275; 11/249; 12187; 13121,45, 83; 141112, 168, 169,257
 ALEXEÏEFF Alexandre: 03/283.
 ALEXIS Jacques-Stephen (> JEAN-ALEXIS S.)
 ALFONS Sven: 14/283.
 ALIKER : 07/77.
 AL KHWARIZM1 : 061 81.
 ALLAIN Marcel: 031 276_
 ALLAIS Alphonse: 08/249 ; 151 71.
 ALLARD Roger: 041 167_
 ALLEAU René : 021 25, 31, 55, 157, 162,165, 167, 169; 04/22 ; 15/194.
 ALLENDY Félix: 13/213.
 ALLENDY René: 021 172 ; 071 198; 08/111; 13110-12, 90-94, 96, 102, 105, 167, 182, 183,207, 210-217_
 ALLENDY Yvonne: 071 198 ; 131 208-210,214-217.
 ALMADA-NEGREIROS José de : 14/287-289.
 ALMAZAN: 07/81.
 ALMEREYDA : 04/313.
 AL-MOUTANABY: 03/29.
 ALONSO Amado: 03/96.
 ALONSO Damaso : 031 96, 98, 104, 105 ; 081241.
 ALQUIÉ Ferdinand: 031 101,253 ; 041 17,295 ; 05/49, 95, 269 ; 081 86,146,149; 13183, 216; 14/41 ; 15/45, 309_
 ALTHUSSER Louis: 13113.
 ALTMAN : 11/95.
 ALTOLAGUIRRE Manuel: 031 103, 105
 ALTOMARE: 15/53.
 ALTORJAI Sándor: 15/208.
 ALVAREZ BRAVO Lola 081 115,117.
 ALVAREZ BRAVO Manuel: 071 78_
 ALVEAR Elvira de: 03/115-118.
 ALYN M. : 15/78.
 AMADOU Robert: 02117, 28, 65, 70,71.
 AMASAWA TaiJirô: 03/41.
 AMBELAIN Robert: 021 157, 159, 162,168.
 AMBROISE: 15/95_
 AMIOT Anne-Marie: 03/16; 051 16; 061 24, 26, 27, 100, 242, 245-255,257,258 ; 071 15 ; 111 14; 14/15.
 AMOR Inès: 081 115.
 ÀMOS Imre: 15/201.
 AMPÈRE André Marie: 03/123.
 AMYOT Jacques: 10/45_
 ANAXAGORE: 041204.
 ANDERS Richard: 141 134_
 ANDERSEN Hans Christian : 021 181 ; 031283_
 ANDERSON Georgette: 021 240_
 ANDONIOU : 03/50, 51.
 ANDRÁSI Gábor : 15/28,209.
 ANDRAU : 04138_
 ANDREAE Jean Valentin 02/ 170.
 ANDROUTSOS Odysseus : 03/57_
 ANGENOT Marcel: 011 12 ; 041 85,88.
 ANGER Kenneth: 07/145.
 ANNA Margit: 15/204.
 ANNE DE BRÉTAGNE: 021163.
 ANSÓN Antonio: 13/315.
 ANTHEIL Georges: 15/53.
 ANTOINE Régis: 071 13 ; 101209_

ANTONION[: 13/233.
 ANZIEU Didier: 07/41,42 ; 081
 234.
 APOLLINAIRE Guillaume: 01/
 II. 51,152-154,210,219; 02/
 16,80-82. 118,211,249,276,
 283 ; 03/84, 105,274,279,280;
 04/101,158,222; 05/70,201,
 306, 308, 310 ; 06/15, 42, 92,
 180,181,185 ; 07/219,223 ; 08/
 155, [57-160, 163, [67, [69,
 [82, 185, 192; 09/67,219; IOI
 25,48,176, [82,209,244,250.
 264, 280 : 11/20-22, 36,43,45,
 65,86,217,218,277; 12/118,73,
 107, III, 185,245,248,258,271
 ; 13/62, 129,224,246, 290 : 14/
 13, 14, 74, 137, 146, 180, 195,
 199,206,267,287,333 ; 15/12,
 14, 52, 83, 85, 217, 254-257,
 263,266,293.
 APOLLONIUS DE TYANE: 15/
 162.
 APPEL Kmel : 11/169.
 APPY Frédéric: 04/325.
 APULÉE: 02/170,177,191.
 AQUIN Hubert: 04/61.
 ARAGON Louis: 01/ 13,20,60,
 68,86-88, 124, 126-128, 161,
 165, 175, 176, 189, 190, 195,
 196,213,216; 02/112, 65, 72, 81,
 86,87,89,230,276,281; 03/14,
 18,21, 23,36,55,72,81, 85,
 104, 111, 169, 172, 177, 182,
 184, 185, 192,233,234,236,
 251-254,259-262,264,281 ; 04/
 12,23,26,37,48,80,83,84,86-
 89, 125, 132, 159,223,267,270,
 274, 279-282, 293-295 ; 05/13,
 16,20-22,33,37,39,42,43,48,
 55,56,69-71,73-77,79-87,89-
 96,98,102,103,124, 141,143,
 244-247, 250, 255, 256, 260,
 262,264-267,270,271,274,295
 ; 06/22, 43, 46, 48, 51, 52, 180;
 07/13, 33, 35, 43, 61, 75, 101,
 135, 136, 166, 167, 169, 171,
 172, 174, 189,234,265,280; 08/
 12, 55-67, 133, 139, 143, 145,
 148, 149, 155, 157-160, 162-166,
 169, 171, 173, 174, 180,204,
 205,207,236,237,240; 09/29,
 109,179; IOI 11,37,45,46,55,
 58-60,62,65-67,76,78-81,91,
 93-95, 129-135, 138, 145, 146,
 168,174,175,177, 179,228,260
 ; III 19, 33, 43, 44, 46, 67, 68,
 71, 72, 80, 87, 88, 92-95, 104,
 117, 127,130, 131, 148, 160,
 192, 193, 195-198, 200, 201,
 203,205,214,215,220,253,277
 : 12/18,21,23,34,80,91, 106,
 108, 165-167, 169-171, 174-176,
 181, 184, 191, 279-281, 283,
 284,288,300,302,303,311,312
 ; 13/44, 57, 67, 108, 153, 169,
 207, 208, 227, 237, 247-249,
 262, 272, 273, 276, 285, 287,
 299,313; 14/28,33,44,46,51,
 53-56, 60-62, 68, 79, 82, 83, 94,
 97,99-102, 104, 109, 122, 141-
 143,201, 212, 214, 216, 222,
 225, 231, 235, 236, 242, 252,
 260,267,270,319,320,326 ; 15/
 14,25,32,36,37,60,69,76,77,
 90,269,273,286,293,295,296.
 ARANDA Francisco: 08/241 ; III
 134,136,137,139.
 ARANY János : 15/81-83, 103,
 111-113,115,116,121, 122,
 127.
 ARBAN Qominique : 15/77.
 ARCHIMEDE: BI 164.
 ARCH[PENKO : 14/130.
 ARCIMBOLDO Guiseppa 121
 166 ; 14/283.
 ARCOS René: 14/27,31.
 AREAL A. : 07/273.
 ARENAS Braulio: 04/48,49; IOI
 263,264.
 ARENDT Erich: 14/132.
 ARENSBERG: 08/164.
 ARGHEZI Tudor: III 144, 145,
 148; 14/211,213.
 ARISTOPHANE: 02/132.
 ARISTOTE: 02/47,277 ; 09/1132 ;
 10/90.
 ARLAND Marcel: 01/164, 169,
 170, 174 ; 03/245, 252 ; 05/19 ;
 10/250; 11/164 ; 13/323.
 ARMSTRONG Neil: 02/39.
 ARNAUD Céline: 08/164, 165.
 ARNAUD Noël: 07/264, 265 ; 14/
 230, 231 ; 15/76.
 ARN[M Achim von: 02/18,282 ;
 08/149, 150; 09/46, 50 ; 10/232
 ; 11/110; 14/94,109.
 ARNOLD Kenneth: 02/50.
 ARNTZ Wilhelm F. : 09/27.
 ARON Raymond 11/127 ; 12/
 293.
 ARON Robert: 08/147 ; 13/208 ;
 14/32,39.
 AROUS Simone: 06/108.
 ARP Hans Jean: 01/191, 236, 249-
 250; 03/103,118,216,284; 04/
 24,87,219; 07/268; 08/129,
 234; 09/7-11,15-18,21-25,27-
 32, 33-61, 65-81, 85-96, 100,
 102,103,105-110,112,113-115,
 119-123, 127-137, 139, 140,
 143-148,149-155,157,159-164,
 167-173, 177-183, 185-189, 191-
 194,199,200,202-204,205-212,
 214-219, 221, 225, 226, 228,
 231, 232, 234, 237, 240-248,
 251-256,263-272; IOI 130,231 :
 11/39, 159, 160, 164,255: 12/
 71-73, 77, 80,113,117; 14/17,
 75,77-83, 91-96,98, 102, 110,
 163,211, 252, 277, 290, 333 ; 15/
 25,76,77,
 ARP Marguerite: 09/1a.
 ARP Wilhelm: 09/1265.
 ÁRPÁD: 15/12.
 ARRABAL Fernando: 02/274.
 ARTAUD Antonin: 01/14, 47, 79,
 80, 171, 172, 192, 208,266, 278 ;
 02/1122,153, 171,230,267,268,
 274,278,287; 03/85, 101, 112,
 113,167,252,259,281; 04/18,
 80, 83, 38, 281 ; 05/15, 16,22,
 24-35, 55, 57, 59-63, 229-232,
 236, 238, 239, 244, 245, 248,
 260, 264, 266, 286 ; 06/45, 55,
 149,225,252; 07/33, 69-71, 73,
 74, 76, 80-82, 84, 89, 136, 137,
 207; 08/14, 111-122, 143, 145,
 186, 198, 200, 202, 247 ; IO/24,
 30, 53, 54, 67, 89, 91-93, 123,
 252,269; 11/49-51,67,68,70,
 71, 91, 94,119,162,168,182,
 215; 12/91, 106,264,270,271,
 286,288,302; 13/153, 159, 169,
 207-209,211-217,243,245-248,
 272, 284,310,319; 14/13,56,
 62,64,67,69,102,166,267,299
 : 15/15,22, 23, 39, 69, 75-77,
 220, 31a, 312.
 ARTMANN Hans Carl: 14/163,
 174.
 ARTUR René: 13/67.
 ASBERG Stig: 03/85,89.
 ASCASO: 05/144.
 ASHAHARA: 14/119.
 ASHBERRY John: 06/290.
 ASKLUND Erik: 03/89.
 ASSIER Adolphe: 03/123.
 ASSOLANT Alfred: 03/283
 ASTUR[AS Miguel Angel : 03/
 100,115,117,118,
 ATGET Eugène: 13/309,314,141
 296,302,303,305.
 ATTILA: 03/1281; 15/12.
 AUB Max: 03/98, 103.
 AUBARÈDE Gabriel d' : 05/249.
 AUBERT,Thierry: 12/311.
 AUBIGNE Agrippa d' : 01/204.
 AUDARD Jean: 05/265 ; 13/181,
 188, 189.
 AUDARD Pierre: 03/167.
 AUDEN: 08/139; 14/154.
 AUDIBERTI Jacques: 01/206.
 AUDIN M. : 13/254.
 AUDOIN Philippe: 04/22,83 ; 11/
 II, 273, 274.
 AUGUSTIN : 01/202 ; 09/264,
 271.
 AUREL Mme: 08/158.
 AURENCHE Jean: 12/302, 306.
 AURIC Georges: 06/43 ; 07/33 ;
 13/208.
 AURIGER: 02/170.
 AUTANT-LARA Claude: 15/257
 AYERTY Jean-Christophe: 06/37.
 AYGERIS Marc: 03/56.
 AYRES : IOI 102.
 AZEVEDO F. : 07/1271-273.
 BAAL Georges: 07/294 ; 11/286 ;
 15/9,40, 78, 79, 89, 143, 148,
 190
 BAARGELD Johannes 09/77,
 179 ; 14/78, 79, 82.
 BAB[NSKI Joseph: 02/40,83 ; 13/
 15, 16,295.
 BABITS Mihály : 15/83.
 BACH Jean-Sébastien 15/231,
 232.
 BACHAT Charles: 08/120.
 BACHELARD Gaston: 01/254 ;
 02/20, 102 ; 06/144 ; 07/15,
 119,123,124,127,129; 08/1210.

214,215,221; 09/51,193,194; 10/278 ; 11/ 23 ; 121 283, 290, 291 ; 13/233 ; 14/64, 143, 169, 318.

BACKER A.-M. de : 15/78.

BACON Francis: 08/ 127.

BACON Roger: 12/274.

BADEN POWELL Lord: 10/58.

BADIA Gilbert : 10/253.

BAEZA FLORES Alberto: 01/ 223.

BAILLARGER: 13/42.

BAJ Enrico: 06/ 292.

BAJOMI LAZAR Endre: 15/76, 77.

BAKOUNINE : 05/48, 148 ; 07/ 225; 11/50.

BALAGNA Olivier: 11/89.

BALAGNY duchesse de : 04/209.

BALAKIAN Anna: 02/ 274 ; 04/ 31 ; 05/11.

BALÁZS Béla: 15/223,224,247.

BALESTRINI Nanni : 06/292. .

BALINT Endre: 15/204, 207, 210, 212.

BALL Hugo: 09/67,69,81,87, 192,205,211,212-221,263; 11/ 39 ; 12/77, 79 ; 13/246 ; 14/ 76, 78.

BALLAND l. : 05/56.

BALLARD Jean : 03/ 172 ; 06/271 ; 08/143, 145, 147, 150.

BALSAMO Joseph: 02/ 89.

BALTAZAR : 04/325.

BALTHUS: 03/85.

BALZAC Honoré de : 01/ 108 ; 02/153; 03/124; 05/41; 06/ 253 ; 09/152; 11/ 12 ; 15/72.

BÁN Béla : 15/201,204.

BANCQUART Marie-Claire : 01/ 15; 02/119.

BANDIER Norbert: 12/ 309.

BANTING John 08/ 129, 136, 139.

BANVILLE Théodore de : 08/ 162.

BARANDE lise: 13/74.

BARANGA Aureliu : 15/300.

BARANGER René: 13/41.

BARBÉ: 05/80.

BARBÉ-MARBOIS : 02/1180.

BARBEAU M. : 02/284 ; 07/228, 229.

BARBU Ion: 11/144; 14/211.

BARBUSSE Henri: 03/252,259- 261,263 ; 05/ 79-86,88,89,92- 96,121 ; 11/67,69,88,89,92- 97; 12/132 ; 14/14,26,28.

BARCK Karlheinz : 14/ 17.

BÁRDOS Lajos: 15/231.

BARLACH: 14/130.

BARNATÁN Marcos Ricardo: 03/ 96.

BARNES Djuna : 14/133.

BARON Charles: 07/37 ; 10/ 139.

BARON Jacques: 03/84, 235, 252, 259 ; 05/ 14, 38, 39, 244, 245, 248,250,260,262,264,266,271 ; 06/ 55 ; 07/ 33, 45, 166, 169 ; 08/143-145, 147, 167, 180; 10/ 134,143; 11/23,215; 13/285 ; 15/76.

BAROUDI : 03/29.

BAROUKH: 03/27, 28.

BARR Alfred H.. 14/ III, 153, 320,332.

BARRAL Carlos: III 136.

BARRAULT Jean-Louis: 08/ 116.

BARRÈS Maurice : 03/ 252 ; 04/ 32 ; 05/ 306 ; 08/ 22, 23, 158, 166, 185 e; 10/59,80; 11/90 ; 12/299.

BARR S Philippe: 08/63.

BARRY-COILLARD Viviane 05/ 15 ; 14/13,52.

BARSALOU : 11/76.

BARTA Sándor : 15/21,26,77, 149,217,247.

BARTHES Roland: 01/17, 94, 220 ; 02/290; 04/62, 107, 251 ; 05/ 297; 06/12, 14, 15,20,139, 170, 275; 07/41; 10/28, 280; 11/ 105, 130 ; 12/90,94 ; 13/ 76, 247, 250.

BARTÓK Béla : 15/ 16, 53, 102, 231,247.

BARUCHELLO Gianfranco : 06/ 292.

BARY David: 11/136.

BARZUN: 09/218.

BASCH Victor: 14/43.

BASHÓ : 03/44.

BASIL Otto: 14/ 158, 159, 163, 165,166.

BASILIDE: 13/214.

BASSIANO Princesse de : 10/91.

BASTIDE Georges: 08/34.

BASTIEN Ferdinand: 09/23.

BASTOS Roa : 06/27.

BATACHE Eddy: 02/117, 21.

BATAILLE Georges 02/ 228, 230,234; 03/116-118, 120, 157, 160,245,247,252 ; 04/44 ; 05/ 13,31, 144, 156; 06/ 139 ; 07/ 63,66, 173, 183, 186, 187, 199 ; 09/ 150; 10/ 15, 39, 151, 228, 229,236; 11/22,131,160,189, 295; 12/91,94,179,281-283 ; 13/214, 240 ; 14/40, 166, 296 ; 15/310,312.

BATSANYI Janos : 07/279.

BAUDE Jeanne-Marie : 08/ II ; 14/12,63,66,67,70.

BAUDELAIRE Charles' 01/ 17, 31-33, 52; 02/116,18,22,23,31, 82,113,153,199,241,243,249 ; 03/21,39, 104, 165, 173, 181, 182; 04/25, 132,205,278,279, 286,298; 05/41, 159, 170,305 ; 06/102,245,252,291 ; 07/ 18, 145 ; 08/ 128, 192; 09/168, 100, 128,129; 10/29, 94,110,137, 181, 234 ; III 35, 245 ; 12/ 10, 18, 91, 203, 260 ; 13/ 159, 228, 277, 278, 283-292; 14/87, 171, 195, 321 ; 15/43, 76, 82, 269, 287.

BAUDOIN Charles: 13/17, 193, 194,197.

BAUDRILLARD 06/223,231, 235,237,242.

BAUER George Henry: 06/ 15, 77, 180.

BAUMEISTER: 12/180.

BAUX Cyril des: 03/219.

BAZALGETTE Léon: 14/27.

BAZIN René: 11/20 ; 12/299.

BAZIOTES : 12/139.

BEARDSLEY: 14/154.

BEAUCHARD Marie-Josèphe 08/11.

BEAUCHEMIN Nérée: 04/64.

BEAUJOUR Michel: 02/1294.

BEAULIER Michel: 02/1293.

BEAUMONT Comte de : 04/ 38.

BEAUROY : 11/78,79,82.

BEAUVOIR Simone de: 03/217 ; 05/46; 11/21,22 ; 14/129.

BÉCHET Maurice: 10/88.

BECKER Heribert : 14/124.

BECKER Lucien: 05/263.

BECQUE Henri 04/ 124, 125, 131,132,135,138,148; 13/232.

BÉDOUIN Jean-Louis 02/ 55 ; 07/83,267; 11/10, II, 123, 152 ; 13/52; 14/217.

BÉGUIN Albert: 01/ 18 ; 08/ 149, 150; 10/235.

BEHAR Henri: 01/227 ; 02/ 263, 268-273, 276 ; 03/ 101 ; 04/19 ; 05/ 16, 308; 06/ 13 ; 07/ 249, 252, 260 ; 08/47, 51, 233; 10/ 179,244-246; 11/128-130,132, 192,193; 12/48,264,301 ; 13/ 12,41, 61, 79, 81,160,207,245, 271,297; 14/95 ; 15/22,40.

BÉJART Maunce : 15/223.

BEKE László : 15/28,207.

BÉKÉS István : 15/76.

BÉLANGER Marcel : 04/60, 67.

BÉLEN (pseud de KAPLAN Nelly) : 12/229-235 ; 14/269.

BELLEFLÉUR Léon: 02/288 ; 04/ 243.

BELLEMIN-NOËL J. : 04/ 11.

BELLETO René: 06/205.

BELLEVILLE Joseph de : 05/262, 263.

BELLI German: 03/ 113.

BELLMER Hans : 01/ 187, 206 ; 03/217; 04/24; 06/ 205 ; 09/ 187 ; 10/231, 233 ; 11/25, 254- 256; 12/ 113 ; 13/309; 14/252, 299,331.

BELLONTE: 10/60

BELMONT Charles: 10/ 159.

BENASSYA Elyette : 01/ 18, 19.

BENAYOUN Robert: 04/ 22 ; 11/ 25 ; 14/299,300,304.

BENDA Julien: 05/ 19; 13/ 17.

BENDER Hans: 02/171.

BENEDIKT: 02/ 270.

BENEDIKTSSON Einar: 03/66.

BÉNÈS Édouard: 14/134.

BÉNICHOU Paul: 07/19, 21 ; 08/ 28.

BENJAMIN Walter: 01/ 132 ; 07/ 185, 196, 203 ; 08/234 ; 12/36 ; 13/280; 14/ 125, 133, 175 ; 15/ 210.

BENN Gottfried: 14/ 163.

BENNO: 09/168.

BENOIST Luc: 02111.
 BENOÎT Jean: 02/ 287, 289 ; 04/ 243 ; 111121 ; 141261.
 BENOÎT Pierre André: 04/320.
 BENVENISTE Emile: 01/93,98, 258 ; 021290 ; 06177 ; 121201.
 BEÖTHY Istvan : 141205 ; 15/43.
 BÉRARD: 11/168.
 BERATIS l. : 03/49.
 BÉRAUD Henri: 11/69.
 BERDIAEV: 14132.
 BERGAIGNE : 05/53.
 BERGERY Gaston: 14136,41.
 BERGIER : 14169.
 BERGSON Henri: 09/ 136 ; 11/26, 80, 117 ; 121263, 288. ; 13/233 ; 14/ 33, 34, 199, 200 ; 15/ 224, 225.
 BERKELEY George: 02175 ; 04/ 103 ; 15/310,312,316.
 BERL Emmanuel : 03/ 244, 252, 259, 260 ; 07/203 ; 141 36.
 BERNAM: 11/168.
 BERNANOS Georges: 02/ 248 ; 031282 ; 09/110 ; 131167.
 BERNARD: 15/197.
 BERNARD Yvonne: 11/162.
 BERNATH Aurél : 15/207.
 BERNHARD Aina: 03/85.
 BERNHARDT Sarah: 05/184.
 BERNHEIM : 13/68.
 BERNIER Jean: 05/ 14 ; 08/ 206 ; 11/67,88-94,97 ; 13/189 ; 14/ 29.
 BERNIN (le) : 01/202, 209.
 BERRETTI Jany : 021207.
 BERSANI Jacques: 11/20.
 BERTELE René: OS/267,268 ; 08/ 149.
 BERTHELOT: 06/ 256.
 BERTHOLO R. : 07/273.
 BERTIN: OS/264.
 BERTON Germaine: 05/ 143 ; 08/ 203,204 ; 10/58, 62, 65.
 BERTRAND (le sergent) : 14/261.
 BERTRAND Aloysius : 02/ 22, 199.
 BERTRAND Louis: 10/59.
 BESSET Maurice: 141158.
 BESSETTE G. : 04163.
 BESSIÈRE Georges: 10/88.
 BETHEL David de : 03/20.
 BETHLEN János : 15/77.
 BETTELHEIM Bruno: 10/151.
 BETTENCOURT Edmundo de 141290.
 BEYER Victor: 09/ 194.
 BEZNOS Fanny: 04/ 125 ; 10/90, 91.
 BÍDINI Vittorio: 03/99,100.
 BIEBL: 141180.
 BIEMERSCHMID Werner : 14/ 165,167.
 BIERCE Ambrose : 08/ 245, 248 ; 121105, 120.
 BILL Max: 09/ 150.
 BILLY André: 05/134.
 BILOUS Daniel: 06/15.
 BINDHOFF Elisa: 021280.
 BINET: 13/50.
 BIROJÀ Pio : 15/269.
 BISMARCK: 141124
 BIZET Georges: 09/24.
 BJERKE PETERSEN Vilhelm: 03/ 85 ; 08/129 ; 141 17, 113-116.
 BJORLING : 03/83.
 BLACHERM. E.: 021180.
 BLACHÈRE J.-c. : 05/ 305-307 ; 07/12 ; 11/13.
 BLAIS Jacques: 021281.
 BLAKE William: 01/ 220 ; 02/18, 55, 64 ; 03/ 283, 284 ; 08/ 132, 136 ; 09/194 ; 10/ 10, 165 ; 14/ 236.
 BLANCHARD Maurice: 03/20.
 BLANCHE Émile: 13/227.
 BLANCHOT Maurice : 02/ 75, 229,237 ; 03/ 161 ; 04/17 ; 07/ 103 ; 08/234 ; 10/222 ; 11/ 22, 42,54-56 ; 131224 ; 141 126.
 BLEIKASTEN Aimée : 09/ 92, 199, 234, 262, 276 ; 14117.
 BLÉRIOT Louis: 15/156.
 BLEULER: 05/ 101,253 ; 13/42, 58,158, 164.
 BLIN Georges: 08/ 146.
 BLOCH Jean-Richard: 01/ 256 ; 03/252 ; 05/97 ; 11/68 ; 14/42, 44.
 BLOCK Haskell M. : 141335,336.
 BLOESS Georges: 09/9.
 BLOK Aleksandr : 041 313 ; 11/89.
 BLONDEL C. : 07/70.
 BLOY Léon: 021 187.
 BLUM Léon: 03/ 185 ; 08/ 13, 97, 100-103,105,107, 146 ; 14143.
 BLUME Peter: 08/247.
 BLUMENBERG : 05/ 155.
 BLUMER Lucien: 09/24.
 BLUNT Anthony: 08/139.
 BOAS F. : 07/70.
 BOBON Jean: 10/156 ; 13/49.
 BOCKLIN: 121175,191.
 BODEN Pamela: 07/270.
 BODINI : 11/ 136.
 BODRI Ferenc: 15/39.
 BOËCE: 10/100, 101, 105.
 BOËCKLIN: 10/152.
 BOEHME Jacob: 02113 ; 05/165 ; 07/104 ; 09/151, 219 ; 10/52.
 BOGDANOV : 141181, 186.
 BOGNÀR Robert: 15/77.
 BOGZA Geo: 11/146-151 ; 12/64 ; 14/213,214,216,217 ; 151 299-301.
 BOHR Niels: 07/124.
 BOÏE Bemhild : 05/161.
 BOIFFARD Jacques-André: 011 138 ; 06145 ; 07/33 ; 10/93 ; 131 207 ; 141296.
 BOILEAU Nicolas: 15/82, 115.
 BOIS Jules: 02172.
 BONAPARTE Marie : 131 100, 210,217.
 BONATZ: 09/24.
 BONDY: 14/190.
 BONJEAN Jacques: 091 168.
 BONNARD Pierre: 09/56.
 BONNAUD-LAMOTTE Danielle : 051 II ; 061 13 ; 08/14.
 BONNEFON Jean de : 13/200.
 BONNEFOY Yves: 01/211 ; 031 20.
 BONNET Charles: 03/126.
 BONNET Marguerite: 04/ 22, 051 54, 143 ; 10179 ; 11/68, 71, 129, 130, 189 ; 13/13, 15,54,59,62, 67,223,225-227,229,296,299 ; 14/13,68-70,184 ; 15/255, 257.
 BONNIER : 03/85.
 BONNIOT Edmond Dr. : 01/ 216 ; 15/253-258, 260.
 BONNOT: 05/ 143 ; 121 107.
 BONTEMPELLI : 121271.
 BORDEAUX Henri: 13/298.
 BORDES Xavier: 03/156 ; 08/81.
 BORDONE Paris: 01/207, 211.
 BORDUAS Paul Émile: 021 280, 283-285,287-289,292,293 ; 041 57,63,64,70 ; 07/227-229,232, 233,267 ; 10/218,222.
 BOREL Adrien: 031 III ; 13/ 10, 13,163,164,166,168-170.
 BORES Francesco: 10/234 ; 121 53.
 BORGES: 04/47, 132: 061 III, 137,205,239,258.
 BORI Imre: 14/204 ; 151 69, 70, 71,92.
 BORTNYIK Sándor : 151 43, 48, 233.
 BORZEIX Annie: 05/39.
 BOSCH Jérôme: 03/ 112 ; 09/ 193 ; 111 168 ; 121116 ; 141279.
 BOSE Jagadis Chundra : 04/34.
 BOSMANS A. : 121 86.
 BOSQUET Alain: 141 133, 134.
 BOSSEUR Jean-Yves: 061 11.
 BOTTICELLI Sandro : 021219.
 BOUCHARENC Myriam: 15/267.
 BOUDOUT : 11120.
 BOUË Valentine (> HUGO Valentine)
 BOUKHARINE Nikolai : 11/ 95 ; 14/108.
 BOULANGER Rolland: 07/232.
 BOULESTREAU Nicole: 08/80.
 BOULLY Mouny de : 03/ 166 ; 041 38 ; 141 178, 179.
 BOUNOURE Vincent: 01/ 12 ; 021 200 ; 03/24 ; 04/ 22, 27 ; 07/ 78, 79 ; 14120 ; 15/45.
 BOURASSA André G. : 021 281-285, 288-290, 292 ; 04/ 55, 56, 68.
 BOURDIEU Pierre: 04/27,64 : 08/179.
 BOURGET Paul : 061 31, 111 20 ; 13/298.
 BOURGUET Georges: 011 164 : 05/251, 252, 259, 274.
 BOURNEVILLE: 13/67.
 BOUSONO Carlos: 03/96, 99 ; 111 139.
 BOUSQUET Henri: 031 147.
 BOUSQUET Joë : 01/ 173 ; 031 13, 15, 142-162,235, 236 ; 04/ 40 ; 05/134,252,259-261,264,267, 274 ; 061 268, 271 ; 081 11, 79-87,143-146, 149, 151 ; 101 18 ; 11/132,239 ; 13/17.
 BOUSQUET Joseph: 03/148, 149.

BOUVIER Mgr: 03/256 ; 10/64,
BOWLES Paul-Frédéric: 08/ 246,
BOYE Karin: 12/ 212, 214,
BOYER Régis : 03/ 16,
BRABANT Eva: 15/78.
BRACHIN Pierre: 14/242,
BRADLEY SMITH: 13/73.
BRAGI Einar: 03/71, 74,
BRAHMS Johannes: 12/86.
BRANCUSI Constantin : 09/ 96,
177-182; 11/144,145; 14/210.
213; 15/300,
BRANDELL Gunnar: 12/ 215.
BRANDT Bill : 08/ 138.
BRANDT Willy: 14/ 127,
BRAQUE Georges: 02/ 18 ; 03/
28,284; 04/ 129, 133, 145,324 ;
07/ 183, 185-187, 189, 191 ; 09/
136, 191 ; 11/250; 12/ 166 ; 14/
75,252.
BRASSAI: 14/ 297,303.
BRAUN Volker: 14/ 127,
BRAUNER Hermann: 12/ 65.
BRAUNER Victor: 01/ 246 ; 03/
51,103; 07/71; 09/96; 10/235,
263 ; 11/ 146, 165 ; 12/ II, 16,
49, 63-69, III ; 13/ 320, 321 ;
14/ 18, 119,213,252,257,309,
316-318,331; 15/300,303,304,
BREA Juan; 14/ 226,
BRECHT Bertold : 03/84 ; 07/ 192,
203 ; 09/238 ; 12/ 38 ; 14/ 163.
BRECHT Georg: 15/209,
BRECHA Otto: 14/ 158,
BREL Jacques: 14/284,
BRÉMOND Henri: 05/ 19,
BRENTANO Bettina; OS/204.
BRENTANO Clemens: 09/46,50,
240, 247 ; 11/226, 227 ; 14/94,
109,
BRESLIN Rodolphe: 12/ 229.
BRETON André: 01/ 11-15, 17,
20,28-33,38,56,64,68,69,72,
74-75, 79-82, 85-89, 108, 114,
124-129,133,151-168,171-177,
191-197, 199,200, 204, 207,
209-211,213,215-220,222,223,
225, 232, 237, 238, 240-254,
256, 257, 260, 263-266, 270,
272, 273, 275-278 ; 02/ 11-21,
22-35,39-45,48-51,53-60,62,
64-66, 70, 72-76, 78-81, 83-87,
89-94, 99, 101-114, 117-128,
151,152-157,162-165,168,171,
175-190, 192-200, 206, 211,
213-218,230,238,240,243-252,
255, 256, 263, 267, 268, 271,
273-276,280,281,283-287,289,
294,295 ; 03/ II, 13, 14, 16, 19,
21,27,36-38,40,42-45,48-51,
61, 65, 66, 80-87, 90-95, 100,
101,103-105, 110-113, 117, 118,
166,168-170,172-179,182-186,
188, 191, 192, 203, 208-211,
213, 219, 220, 222, 229, 233-
236, 244, 247, 251, 253, 254,
257, 261-263, 271, 274, 278,
280,281,284; 04/ II, 12, 16-18,
20-22,24,26,27,31,32,43-52,
56,60-62,65,80,82-84,87,88,
90, 108, 109, III-119, 123-129,
132-150,154-156,218,222,235,
241, 267, 268, 272, 280-284,
293,294,315,316,321 ; 05/ II,
13-15, 19,20,22,26-28,30,31,
33,39-44,47,48,54,64,69,73-
77, 79, 82, 86, 87, 92-98, 106,
108, 115-131, 134, 141, 142,
143,145,147-149,151-156,171,
195-206, 212, 213, 220, 223,
244-251, 253, 254, 256, 258-260,
264, 266, 267, 269, 271, 273,
274, 291-295, 306 ; 06/22,23,
25,30,31,42-49,51-56,91,92,
180,255 ; 07/14, 14,23,24,26,
28-31, 33-37, 39-43, 45, 46, 49-
56, 59-67, 69-84, 88-98, 100-
115, 120, 124, 133, 135, 136,
138, 139, 142, 143, 145-148,
162, 165, 170-173, 175, 186,
189, 205, 208, 219-223, 225,
227, 233, 234, 236, 237, 253,
254, 263, 270, 271, 297 ; 08/ 9-
13, 19-34,37,38,41-43,49,50,
57,59,64-66,69-71,79,80,84-
86,91-94,98-101, 103-105, 107,
115, 126-132, 134, 138, 139,
143, 144, 146-150, 155, 157-161,
163-172, 174, 175, 179-182,
184-187,189,191,192,198-200,
204-207, 214, 233, 236, 237,
240,245-247; 09/29, 60, 67,71,
107-112, 121, 123, 138, 173,
179,180,187,188; 10/11-17,
19,20,24,26,27,32,33,35-40,
46-48, 51, 55-57, 60, 62, 64-69,
71,76-84,87-95, 112, 130, 132-
134, 138, 143, 146, 150-153,
155,159,173-182,205,210-215,
218, 221, 222, 224, 228-233,
235-237, 242, 244-246, 250-252,
255, 257-260, 264, 267, 271,
276-280 ; 11/ II, 13-15, 18, 19,
21,22,25,26,32-34,36,39,41-
49,51-54,56,57,63-73,80-82,
84, 92, 94-96, 101, 104-108,
110-113, 117-124, 127-129, 132,
135,143,145,147-149,151-154,
157-170,178,182,185-190,192,
194, 197,209,214,215,217-
219, 223, 226, 227, 233-242,
244-246, 250, 251, 253-256, 265,
273,274,278,293; 12/ 11, 15-
27,31-36,38,39,43-45,48-51,
65,80,87,91-93, 105-III, 113,
114, 117, 118, 129-133, 135,
140, 149-151, 156, 168, 169,
170, 172, 180, 181, 183-186,
191, 195-197, 230, 231, 234,
237-253,257-259,265,274,275,
280, 289, 299, 301-303, 305,
310,312,314; 13/9, 13-18,21,
26, 33, 34, 37-40,42-44,46,49-
52,54,56,58-64,66-68,76,79,
83,85,101,107,121,151-161,
163,166-170,181,184-186,189,
190, 193, 196, 199, 201, 207,
208,210,217,223-229,231-236,
237, 238, 240, 241, 245, 253,
259, 261, 262, 266, 271-273,
278, 279, 283-287, 289, 290,
292, 295-305, 322, 323 ; 14/ 15-
17,19,24,32,40-42,46-48,52,
54,55,57,58,60,62,64,66-68,
73-75,78-90,93-95,97-99, 102-
104, 106, 112, 113, 118, 119,
122, 129, 131, 133, 137, 139,
140-143,148,149,152,154-156,
160, 163, 166-173, 178, 180-185,
188, 190, 201, 203, 205, 210-
218,221-233,235-238,242,249,
251-257, 259, 261, 263, 264,
267, 270, 272, 280, 284, 287,
289, 292, 295, 296, 299, 300,
305, 306, 311, 318, 319-321,
323-327,329-331,333,335-337
; 15/9,14,16,22,28,29,32,37,
39, 44, 60, 65, 67, 69, 75-77,
191, 192, 194, 198, 203, 204,
218, 253-260, 263, 265, 267,
268,286,288,293-296,301-305,
310,312,313.
BRETON Aube (> ELLÉOUËT
Aube)
BRETON ÉLise: 02/ 34, 58, 78,
79,165-167,171,182,185,189,
191, 192 ; 04/ 114; 071 III ; 12/
238-243, 245-247, 251.
BRETON Jacqueline (> LAMBA
Jacqueline)
BRETON Simone (> COLLINET
Simone)
BREUNIG LEROY C. : 06/ 180.
BRIAND Aristide: 14/ 32, 34, 35,
153.
BRIDEL Yves: 01/ 17.
BRIK Ossip : 05/ 125.
BRINTON LEE Diana: 08/ 129.
BRIOLET Daniel: 12/ 11.
BRIOUSSOV ; 05/ 121.
BRISSET Jean-Pierre : 01/ III ;
06/ 146, 149, 180-184, 186 ; 10/
49,50,181.
BROCHIER Jean-Jacques: 10/37.
BROCHU André: 02/ 292.
BROCK DEN BROWN Charles :
08/ 245,
BROHM J. M. ; 07/230.
BROOKS Louise: OS/286.
BROUK : 14/ 184.
BROWN John (> MORHANGE
Pierre)
BRUCE Jean: 04/78.
BRUN Jean: 10/269.
BRUNIVUS Jacques B. : 03/ 113 ;
04/212,251 ; 06/193; 14/297.
BRUNO Giordano: 03/131 ; 12/
149.
BRUNO Jean: 02/ 70, 90, 91.
BRYEN Camille: 07/268 ; 09/ 154.
BUCHER Pierre: 09/24.
BÜCHNER Georg: 08/107 ; 14/
107, 108.
BUCKE Richard Maurice: 02/ 63,
64
BUCKLEY Ramon: 03/ 102, 103,
105
BUFFET B. : 12/ 166.
BUFFET Gabrielle: 06/ 42,
BUFFET-PICABIA Gabrielle: 09/
103, 104.
BUISSON Ferdinand: 10/69.
BUKTA Imre: 15/212.

BULL-HEDHRUNG Bertil : 03/89.
 BULLET G. : 03/20.
 BUNUEL Alfonso: 14/306.
 BUNUEL Luis: 01/ 133,224,266 ; 03/ 103, 234, 235, 236, 254 ; 04/ 295 ; 07/ 10, 12, 28, 135-142, 144-149,154,174,210,211, 213 ,08/ 128,240,242 ; 10/ 55, 62, 92; 11/25, 133, 139,295 ; 12/ 107 ; *14169,254,258*.
 BIJOT François: 11/15.
 BURGER Peter: 01/20.
 BURRA Edward: 08/130.
 BURY Pol : 10/218; 14/301.
 BUTOR Michel: 041102,311,312, 314,315,317,321,325; 06/11, 15, 16,23,25, 101, 18J, 205, 237,242, 245-255, 257-259 ; *11/ 265; 12112,48,49,51,157-163*.
 BYRON Lord: 14/154,263.

 CABALLERO: 14/118.
 CABANEL: 09/55.
 CABURET Bernard: 06126, 100.
 CACERES Jorge: 01/223 ; 10/ 263, 264, 266.
 CACHIN Marcel: OS/249.
 CADIÈRE (la) : 13/67.
 CAGE John : 05/ 230, 239 ; 08/ 254.
 CAHUN Claude : 08/ 234 ; 13/ 271-273,275-278; 14/296,305, 306.
 CAILLAUX Joseph: **III** 94 ; 14/ 34.
 CAILLOIS Roger : 021 92, 281 ; 03/ 187; 04/ 295 ; 07/72 ; 08/ 143-145; 09/133,150; 10/231, 233; 11124; *121279-291, 294, 295; 13/214, 305; 14/270*.
 CALAS Nicolas: 01/192 ; 03/49; 07/267 ; 14/330.
 CALDER Alexander: 07/268 ; *12/ 139; 14/153,290*.
 CALLOT: 121116.
 CALMY Jacques: 01/157 ; *14166*.
 CALUGARU Ion: 14/213; 15/ 299,302.
 CALVET C. : 07/271, 273.
 CALVIN: 10/44.
 CALVINO Italo : 06/205 ; 13/305.
 CAMERINO Aldo: 06/289, 290.
 CAMILLE Georgette: 04/ 40.
 CAMPANELLA: 07/50.
 CAMPIGLI : 11/ 158.
 CAMPOS Agostinho : *141289*.
 CAMPOS Álvaro de: 14/291.
 CAMUS Albert: 03128; 07/119; 10/ J13, 124,276; **III** 19 ; 13/ 145 ; 14/234.
 CANAAN Michel: 03/29.
 CÂNDIDO COSTA-PINTO: 07/ 270,271.
 CANEITI Elias: 06/228.
 CANO BALLESTA Juan: 11/134.
 CANO José Luis: 03/98, 104, 105.
 CANSELIET Eugène: 02/ 155- 158,160-162,165-168.
 CANTU Federico: 08/ 115, 117.
 CANUDO Ricciolo: 13/311.
 CAPEK : *121271*.
 CAPGRAS : 13/ 54.
 CAPOTE BENOT José Maria: 03/ 98 ; *111135*.
 CARADEC François: 041251, 255, 259; 06/ 12,27,34,42,47,48, 70,73,74,83,87,100,193,273, 274 ; 09/95 ; 111211 ; *131297*.
 CARAGIALE: *121264*.
 CARASSOU Michel: 08/233 ; 10/ 179,242-244,249,251, 252 ; 11/ 132; *121257,258; 13/271 ; 14/ 13*.
 CARBONELL : 03/ 102.
 CARCO Francis: 011157, 162, 177 ; 10/58.
 CARDAN I. : 08/205.
 CARDENAS Lazaro : 07/81 ; 08/ 113,114.
 CARDOSA Y ARAGON Luis: 08/ 114,116,119.
 CARLSSON: 14/113, 114, 116.
 CARLSUND Olto G. : 03/85,93 ; *141280*.
 CARLYLE: 10/179.
 CARON M. : 021158.
 CARPENTIER Alejo : 03/16, 110, 115-120; 07173, 75; 08/113.
 CARRÀ Carlo: 13/122.
 CARRINGTON Leonora : 02/91, 130-135, 137; 03/112, 216, 218 ; 07/73, 81,267; 10/ 15; *11/ 166,221,249-256,258-260; 12/ 140; 14/252,263,267,268,273*.
 CARRIVE Jean: 07/33 ; 11/45.
 CARROLL Lewis : 03/ 279 ; 05/ 231; 06/148 ; 08/132,136; 09/ 16; 10/179; 11/25,27; 121108 ; 13/55 ; 14/155, 300; 15/316.
 CARROUGES Michel: 021 26, 70, 99,101,104,109, **III**, 113,287; 03/ 176 ; 04/ 17 ; 06/48, 49, 56 ; 07/102; 08/42; 10/ 182 " **II**/ 265; *14120*, 168; 15/28, 192.
 CARTIER-BRESSON Henri: 14/ 297.
 CARYOTAKIS Constantin: 03/47, 48,54.
 CASAIS MONTEIRO Adolfo: 14/ 287,289,291.
 CASANOVA Laurent : 14/ 231, 235.
 CASSOU Jean: 011157,158, 161 ; 03/109; 05/19; 09/52; 10/93; 14/44.
 CASTANEDA Carlos: 021137.
 CASTEL R. : 071227.
 CASTELLANO GIRON Hernan : 04/51.
 CASTELLON: 141118.
 CASTRO Fidel: 10/273.
 CASTRO LOURDES: 07/273.
 CATALOGNE Gérard de : 01/ 166.
 CATHELIN Catherine : 09/ 167.
 CATILINA: 13/53.
 CATS Jacob: 10/102.
 CAUBET André: OS/261.
 CAUDWELL: 07/203 ; 08/139.
 CAUPENNE Jean: 03/ 169,234, 236,248,251,264.
 CAVACCHIOLI : 12/271.
 CAVADIA Marie: 03/20, 25.
 CAWS Mary-Ann : 04/ 157 ; 06/ 14,77 ; 09/91.
 CAZANAVE : 03/ 148.
 CAZAUX Jean: 10/235.
 CAZOITE: 10/278.
 CECCOITI Sergio: 03/283.
 CELAN Paul: 09/ 123,230; *14/)33,163,167*.
 CELINE Louis Ferdinand: 03/ 84 ; 06112 ; 07/143.
 CELLIER Léon: *131228*.
 CELLINI Benvenuto: 01/209.
 CÉLOR : 05/80.
 CÉNAC: 13/49.
 CENDRARS Blaise: 02/283 ; 03/ 279, 280, 282 ; 05/ 258,306, 307, 309, 310 ; 08/158, 160; 10/209, 252 ; 14/ 137, 199; 15/ 12, 14, 39,273,286,293,295,296.
 CEPOLLARO Annando : 021206.
 CERARINY M. : 07/268, 271, 273.
 CERNUDA Luis: 03/98, 99, 102- 104; **08/ 240, 242; 11/135, 136**.
 CERVANTES: 14/336.
 CÉSAIRE Aimé: 02/ 238-246, 248-254 ; 07/ 74, 77, 82, 108 ; 10/55,218,219,221,222 ; 11/ 215 ; 12148 ; 141168 ; 15175.
 CÉSAIRE Suzanne: 02/ 240, 244, 246,247,251,254,257; 07/75, 77.
 CÉSAR 01/205,206,209.
 CESARINY Mário : 14/291,294.
 CÉZANNE Paul: 01/233, 242 ; 09/ 55-57, 150; 10/231,233,234 ; 11/162; 121168; 14/236, 280; 15/30.
 CHABRUN Jean-François : 14/ 230,231.
 CHACORNAC Henri: 13/214.
 CHACORNAC Paul: 13/214.
 CHADWICK Whitney: **III** 249, *251-254,256,259,260; 121232*.
 CHAGALL Marc: 03/283; 121 167, 168; 141130,200,290; 15/ 30.
 CHALLAYE Félicien: 121 312 ; *14146*.
 CHAMBERLAND Paul: 021292.
 CHAMPIGNY Robert: 02/212, 213.
 CHAMPOLLION Jean-François: 04161; 10/46; 15/156.
 CHAMSON André: *14143,44*.
 CHAMUEL: 021176.
 CHAPELAIN Brigitte: 06/89.
 CHAPLIN Charlie: 03/281 ; 10/ 58,63,81; *12/107, 185,314 ; 14/57,96*.
 CHAPLIN Mme: *121 185*.
 CHAPON François: 041 174.
 CHAPSAL Madeleine: 021 59 ; 11/ 37 ; 13/286.
 CHAPUIS Alfred: *121274*.
 CHAR René: 01/ 68, 207, 208, 211, 266, 267; 02177, 286 ; 03/ 24, 26, 65, 113, 234, 235, 254, 255; 04/47,56, 194,227,293, 295,311,312,315,319,320-325

;05/244, 245, 260, 264, 293 ; 061
48; 07/166,173; 08169; 10/16,
229,233,249-253; 111132, 165,
215; 12/193 ; 13/16,237,241,
273, 288 ; 14/ 16, 82, 133, 135,
231, 234, 296, 305 ; 15175-77.
CHARAIRE Véronique: 07/288.
CHARBONNIER Georges : 02/
122.
CHARCOT Jean-Martin: 011 209 ;
02150; 131 15, 16,67,68, 134,
147,295,296.
CHARIARSE Leopold: 03/113.
CHARLE Christophe: 141243-245.
CHARLEMAGNE: 13/39.
CHARLES VI : 111 185, 187 ; 141
252.
CHARMET Léon: 121293.
CHARTIER Jean: 15/293,
CHASLIN Philippe: 13/49, 52, 60.
CHASTEL André: 121161.
CHATEAUBRIAND François-
René de : 09/263-265 ; 101 115 ;
12191 ; 131291.
CHAUMEIX André: 11/21.
CHAUTEMPS Camille: 11/165.
CHAVÉE Achille: 10/218,222;
14/226,227.
CHAZAL Malcolm de : 081 234 ;
10147,218,219,222,223,270 ;
11/108; 12143,45.
CHAZOT: 04/259.
CHEDID Andrée: 031 26.
CHÉFDOR Monique: 08/ 12,
CHÉNIER André: 13/229.
CHÉNIEUX-GENDRON
Jacqueline: 061 143 ; 071 54, 63,
64 ; 08/ 19, 235-237 ; 15/309.
CHENNEVIÈRE Georges: 14127.
CHÉREAU Patrice: 07/302.
CHEREIL : 011 138.
CHESTOV Léon: 031 187; 121260
; 141 32.
CHEVAL Ferdinand: 021 123, 124
; 081245; 121107; 15/191.
CHEVALIER Denys: 091 61.
CHEVALIER Jean: 021 155, 156,
158-162,164,166-168,170.
CHEVRJER : 15/260.
CHIAPPE Jean : 021 14 ; 031 169,
257; 07/138; 14171.
CHIARELLI : 121271.
CHICHARRO Eduardo hijo : 031
102.
CHILÉ Catherine: 13/209.
CHIRICO (> DE CHIRICO)
CHISHOLM Anne: 11/131.
CHKLOVSKI Viktor: 061 108,
146.
CHLEBNIKOV : 14/133.
CHOLODENKOIG Marc: 15/76.
CHOMEREAU Yves de : 05/261.
CHOMSKY Noam : 06/ 84.
CHONEZ Claudine: 07/30 ; 081
26.
CHOPIN Frédéric: 08/ 251.
CHOURMOUDZIOS : 03/50.
CHRISTENSEN : 13167.
CHRISTIE Agatha : 06/205.
CHRISTINÉ: 05/308.
CHURCHILL Winston: 10/271.
CICERON : 05/179 ; 131 53.
CID Teofilo: 04148 ; 10/263, 264,
266
CINNINGHAM Merce : 051 230.
CIORAN Emil: 15/303.
CIRLOT Juan Eduardo: 031 103.
CITROËN Paul: 141247.
CLAËS Balthazar: 02123.
CLAIR Jean: 05/70.
CLAIR René: 041 138 ; 071 137 ;
13/126.
CLARKE: 13/199.
CLAUDE Henri: 041 127, 128,
131, 146; 10/83; 131 11, 15,
158,164,167,210.
CLAUDEL Camille: 09/167.
CLAUDEL Paul: 01181, 164, 165,
169; 021287; 03/186,187,245,
252, 260, 261, 273 ; 051 19, 80,
248 ; 06/255 ; 07/45 ; 081 185,
186 ; 10/67; 111 92, 145 ; 121
314; 141199,211; 15/258.
CLAUSEWITZ Karl von: 141108.
CLÉMENCEAU Georges: 10/83.
CLEMENT D'ALEXANDRIE: 051 021
134.
CLÉMENT Ph. : 941262.
CLÉOPÂTRE: 051 204.
CLÉRAMBAULT Gaëtan de : Olt
263 ; 131 56, 302.
CLIFFORD BROWDER: 13/286.
CLIQUEENNOIS Henri: 081 160.
CLOSSON Hermann: 05/268.
CLONs Josette: 06/268.
CLOUARD Henri: 11/20,23.
CLOUET François: 01/207.
COCTEAU Jean: 01/163 : 021268
; 031 243, 280, 282 ; 04/87 ; 051
19; 061 26, 180,275; 071 137,
138,144,278,280,312; 08166;
09/180; 10/32; 11164 ; 121299 ;
13/122; 14/199, 206, 333 ; 151
14,32,37,78,85,217,220.
CODRESCU Andrei : 081247.
COGNIEZ Léon: 09/167.
COHEN Albert: 11/68.
COHEN Marcel: 13/113.
COIMBRA : 141289.
COINTEL Guy de : 05/239.
COLERIDGE Samuel Taylor: 021
55 ; 12197 ; 14/155, 321.
COLIC Velibor: 14/190.
COLIN Paul: 07/240 ; 14127.
COLINET Paul: 121 156.
COLLA F. : 13/315.
COLLE Pierre: 111164.
COLLINET Simone: 021 85 ; 101
90,91,137; 121302 ; 14/17,97-
101,104,106, 109.
COLLINS Cecil: 081130 ; 141152.
COLOMB Christophe : 021 248 ;
081 III ; 131 153 ; 141 329, 337 ;
15/160.
COMTE Auguste: 031 123, 134,
135; 05152, 53, 57-59.
CONDILLAC Étienne de: 07/222.
CONFUCIUS: 14/64,69.
CONNOLLY Cyril: 08/135.
CONSTANT (NIEUWENHUYNS
Constant, dit) : HI 169.
CONSTANT Alphonse Louis dit
l'abbé (pseud. : LÉVY Éliphas) :
02/13, 14, 16,24,26,27,31,33,
100, 155, 157, 161, 169, 176,
177, 187, 193, 196, 197,275, ,
295; 04/186, 192, 195, 198; 121
155; 141167, 238, 239.
CONSTANT Benjamin: 031 153 ;
081205; 10/189; 15/269.
COPEAU Jacques: 081 157 ; 121
264.
COPPÉE François: 06/273 ; 131
301.
COQUET : 021290.
CORBALÁN Pablo: 03/101-104 ;
081241; 111134.
CORBIÈRE Tristan: 07/175.
CORCUFF Léon: 10/232, 235.
CORDAN Wolfgang: 11/163, 165
; 141115.
CORDIER Daniel: 04123.
CORMIER Bruno: 021284.
CORNEILLE (BEVERLOO
Cornelis van, dit): III 169 ; 151
205.
CORNEILLE Pierre: 08/28 ; 101
43 ; 121124.
CORNELL Joseph: 14/330.
CORNFORO : 081 139.
CORRÈGE (le) : 01/204-206, 209.
CORREIA Natalia: 14/292.
CORTANZA Gérard de : 10/176.
CORTI José: 06/22 ; 07/237 ; 081
145 ; H/25.
COSMA Mihail (> SERNET
Claude)
COSSERY Albert: 03/21, 28.
COSTANTINI C. : 13/119-121.
COSTES Mary: 10/60.
COSTIN Jacques: 15/300,302.
COTAZAR Julio: 06/27, 57.
COUDENHOVE-KALERGI: 141
33,34, 153.
COURBET Gustave: 051 124 ; 061
92; 14/236.
COURT DE GÉBELIN : 07/19.
COURTHION Pierre : 101 232,
233, 235 ; 13171.
COURTOT Claude: 10/249 ; III
129.
COUSINEAU Jacques : 04159,67.
COUSTEAU Jacques-Yves : 021
39.
COUTURIER M. A. : 021281.
COWLEY Malcolm: 101 142.
COX Harvey : 05/52.
COYNÉ André: 011221 ; 031 113 ;
10/265.
CRAIG Edward Gordon: 121 272,
273.
CRAMER Hendrik : 031 166 ; 041
35,37,38.
CRANACH Lucas: 10/233.
CRANE Hart: 081 246 ; 141 336.
CRASHAW Richard: 01/202, 203.
CRASTRE Victor: 011 168 ; 031
261 ; 051 14, 143, 265 ; III 67,
71,88,91,93,94,97, 122 ; 121
280; 14131,55,57.
CRAVAN Arthur: 071 37 ; 09167 ;
10162 ; HI II ; 14175.

CRÉMIEUX Benjamin: 05/252 ; 13/168.
CRÉPIEUX-JAMIN : 13/50.
CREVEL René: 01/68, 75, 87, 88, 92, 93, 98, 106-108, 113-115, 117, 118, 133, 136, 137, 139, 140, 174, 175, 192; 02/ 19, 85-88, 106, 109, III, 113, 114, 192, 230; 03/48, 49, 104, III, 142, 143, 235, 251, 253-258, 260, 280; 04/180, 132, 134, 135, 227, 293; 05/ 13, 16, 20, 22, 42, 44, 95, 174, 176, 211, 245-247, 256, 260, 262, 264, 266, 271 ; 07/ 12, 166, 168, 173, 190, 278, 280; 08/ 145, 167, 173, 180, 202, 237, 246, 247 ; 10/ 14, 55, 62, 75, 76, 81, 154, 173, 179, 181, 229; 11/ 15, 47, 64, 67-69, 88, 128-130, 160, 165, 205, 214, 218, 293-298, 300; 12/113, 135, 299, 311, 321 ; 13/ II, 17, 45, 46, 89-96, 99-108, 169, 182-184, 186, 189, 190, 210, 287, 289; 14/ 16, 17, 32, 42, 59, 61, 71, 85, 116, 123, 202, 222, 263, 267 ; 15/ 14, 15, 49, 75, 76.
CRISTO: 06/1212.
CROCE Benedetto : 02/ 294 ; III 12.
CROS Charles: 07/175 ; 08/ 128.
CROSBY Harry: 08/246.
CROUY-CHANEL: 15/ 20/.
CRUZEIRO SEIXAS A. : 07/271, 273.
CROUY-CHANEL: 15/120/.
CSATLOS János : 15/76.
CSERNUS Tibor: 15/207, 208.
CSONTVÁRY Tibor: 15/28, 191-198.
CSOORI Sandor: 14/206.
CUADRA Pablo Antonio: 10/264.
CUESTA Sanchez: 03/104.
CUNARD Nancy: 10/251 ; III 131, 296.
CUNY Alain: 15/ 39.
CURJE: 08/191 ; 14/34.
CURIEL : 03/ 20.
CURTIUS Ernst-Roben : 14/35.
CUSA Nicolas de : 13/ 123.
CYRANO DE BERGERAC: 07/ 54, 129.
CYRUS: 06/141, 142, 144.
DABIT Eugène: 08/ 145, 149; 14/ 42, 44.
DACOSTA Antonio: 07/268, 270, 272-274.
DADD : 08/ 245.
DADHASON Sigfus : 03/171, 73.
DAGUERRE: 14/295.
DAHL Tora: 03/82, 89.
DAIX Pierre: 05/ 82 ; 11/ 130, 131.
DALBY Henri: 05/260.
DALCROZE Emil-Jaques 15/ 225.
DALHBERG Folke: 03/83, 85, 90 ; 14/ 277.
DALÍ Salvador: 01/ 47, 68, 133, 191, 204, 238, 243, 245, 250, 251, 266; 02/18, 81 ; 03/ 27, 51, 73, 80, 82, 83, 87, 93, 99, 101-103, 105, 217, 234, 235, 243, 251, 254, 257, 284; 04/88, 262, 293, 294; 05/264: 06/113, 16, 47, 48, 53 ; 07/ 10, 28, 124, 136, 144, 147, 188, 205-216, 238, 270, 272 ; 08/ 125, 126, 128, 129, 137, 138, 147, 240; 10/28, 37, 66, 76, 149-156, 173, 231, 232, 234, 253 ; 11/ 133, 152, 159, 160, 164, 215, 250, 252-254, 295; 12/11, 12, 21, 53-59, 88, 89, 108, 110, III, 113, 115, 132, 150, 180-184, 186-191, 193, 195-197, 231, 311 ; 13/ 17, 37, 40, 44-46, 66, 71-76, 96, 107, 184, 196, 233 ; 14/ 16, 41, 80, 83, 85, 111-119, 130, 153, 218, 253, 255, 263, 288, 296, 304, 306, 312, 322, 326, 333 ; 15/24, 30, 31, 76, 77.
DAMIEN J. : 03/21.
DAMISCH Huben: 12/185, 87, 90.
DANDIEU Arnaud: 08/ 147 ; 14/ 39.
DANIEL-ROPS H. : 05/ 253, 257, 258 ; 14/39.
DANIER Richard: 03/ 176.
D'ANNUNZIO Gabriele: 07/227.
DANTE Alighieri: 02/ 169 ; 06/ 65, 66; 08/192.
DANTON: 14/ 108.
DARD Michel: 05/255.
DARio Ruben: 04/147.
DARNAN: 01/ 88.
DARRIAND : 06/ 252
D'ASSUMPÇÃO M. : 07/273.
DAUDET Alphonse: 04/ 222-225.
DAUDET Alphonse Mme 08/ 203.
DAUDET Philippe: 08/ 203.
DAUMAL René: 02/ 14, 15, 17, 105, 109, III ; 03/164-177 ; 04/ 34-40, 44 ; 05/62, 260, 264 ; 08/ 143, 247; 11/123; 13/ 143-149, 323-325 ; 14/64.
DAUMAL Véra (> MILANOVA Véra)
DAUTREY Charles: 15/79.
DAVICO Oskar. 10/174, 181 ; 14/ 182, 189, 302, 303, 312.
DAVID M. : 13/119.
DAVID Pascal: 09/22.
DAVIES Hugh Sykes : 14/ 152, 153, 156.
DAVIS Gary: 08/83.
DAX Adrien: 14/ 236.
DÉAT Marcel: 14/36.
DEBON Claude: 05/ 15.
DEBRAY Q. : 13/54.
DEBRAY Régis: 11/ 298.
DEBREUILLE Jean-Yves 01/ 256, 258-264.
DEBROKA Maurice: 13/324-326.
DEBUSSY Claude: 02/240; 10/ 278.
DÉCAUDIN Michel: 01/ 13 ; 04/ 12; 06/13; 11/113.
DECAUNES Luc : 11/ 13/ ; 13/ 284.
DE CHIRICO Giorgio: 01/ 206, 210, 211, 216, 244, 250-252; 02/ 18, 80, 211 ; 03/52, 82, 103, 218, 234, 242, 284; 04/1133, 136, 145, 281; 05/69-77, 202; 07/61, 92, 238 ; 08/ 12, 29, 37-44 ; 10/ 24, 30, 89, 134, 232, 234, 253 ; 11/ 159, 160, 215, 250 ; 12/ 23, 88, III, 113, 132, 150, 152, 166, 175, 176; 13/ 10, 119-129, 244, 248, 251, 253, 309, 321 ; 14/75, 144, 162, 253, 278 ; 15/30.
DECOTTIGNIES J. : 01/88.
DEDELA Y : 09/38.
DEDINAC Milan: 10/ 179 ; 14/ 178.
DEFOE: 03/ 283.
DEGAS: 09/56, 57.
DEGUY Michel: 02/ 30 ; 09/ 9, 10.
DEHARME Lise: 10/90, 93 ; 13/ 226, 227, 232.
DEHARNE Luc: 07/231.
DE KOONING Elaine: 03/216.
DELACROIX Eugène : 13/ 291 ; 14/236.
DELAHAYE Guy: 02/1283.
DELAMAIN Jacques: 10/233.
DELAUNAY: 03/216, 283.
DELAUNAY Roben : 05/71 ; 07/ 268 ; 09/ 60, 67, 131 ; 10/250 ; 13/208, 210, 216; 14/199, 290.
DELAUNAY Sonia: 09/60, 67, 131, 173 ; 12/259 ; 14/ 137, 290.
DELEUZE Gilles: 04/ 22 ; 06/ 222, 223, 225, 229, 231, 234, 235, 239, 240-242; 15/307.
DELLUC Louis: 03/281.
DELONS André: 03/167.
DELTEIL Caroline' 13/215.
DELTEIL Joseph: 01/ 175 ; 03/187, 242, 252, 259, 282 ; 05/41, 42, 45, 244, 248, 250, 254, 256, 264; 07/33; 08/145 ; 10/37, 55, 56 ; 11/215; 13/210, 215; 14/212, 263, 266 ; 15/268.
DELUY Henri: 03/282.
DELVAUX Paul: 01/ 238, 251 ; 03/27; 07/272; 11/1166; 13/ 251; 14/1153, 252, 255, 284, 331.
DELVILLE: 01/210.
DEMANGEON: 14/ 32.
DEMETRESCU-BUZZAU D. (> URMUZ)
DÉMOSTHÈNE 03/ 276 ; 05/ 179.
DENIS Maurice: 09/ 17, 72.
DENYS L'AÉROPAGITE 09/ 220.
DE OLIVEIRA J. : 07/273.
DEPERO Fortunato: 12/1271.
DEPESTRE René: 07/77.
DE PISIS : 13/122.
DERAIN André: 01/52 ; 03/ 284 ; 10/234; 14/13.
DERÈME Tristan: 01/162, 164.
DERMÉE Paul: 01/152, 174 ; 08/ 157, 159, 164, 165, 181, 182 ; 10/ 250; 11/165, 144; 12/180; 14/178, 212; 15/216.
DEROUET Christian: 09/9.
DÉROULEDE Paul: 08/ 158.

DERRIDA Jacques: 02/230; 04/113; 06/144,146,180,222,231,234,236,240; 10/155.
 DERVAL Blanche: 04/130,137; 12/250; 13/225-227,245.
 DÉRY Tibor: 07/283,290-294,296-306,314; 11/278-283,285,286; 14/18,197-200,202,203; 15/10-12,14,15,17,20,21,23-26,30-32,34-40,48-50,52,53,55,59,62-64,77-79,81-87,89-95,98, III, 117-119,121,125,135,163,218,247,249.
 DERYCKE Gaston: 08/144,146.
 DÉSAIVRES Léo: 02/175,176,179-181,183,184.
 DESCAMP Christian: 15/309.
 DESCARTES René: 05/196; 12/203; 14/44,261.
 DESCOMBES Vincent: 06/231.
 DES GRANGES Charles-Marc: 11/19,24.
 DE SILVA Alfonso: 01/222,225.
 DE SILVA Alina: 01/222,224.
 DESJARDIN Paul: 14/135.
 DESLIGNÈRE André: 04/1313.
 DESNOS Robert: 01/76,78,125,201,206,208,209; 02/75-77,82,83,86-89,93,94,214,216,228-236,271; 03/14,55,58,81,84,104,112,116-120,233,234,245,259,269-273,275-277; 04/80,83,88,41,130,138,153,154,157-160,193,227,235,236,237,240,313; 05/13,20,31,42,45,244,245,247,256,260,261,264,266; 06/15,22,23,43,44,46-48,52-56,74,93,97,179-181; 07/12,33,35-37,44,73,136,137,138,145-148,166-168,264; 08/21,114,143,167,168,173,180,185,237,247; 10/38,55,59,61,67,75,77,79,80,89,94,95,109,132,134,138; 11/45-47,68,70,71,94,95,130,159,160,162,168,197,200,205,214,215,217,218,220,221; 12/194,106,110,211; 13/58,62,65,159,216,232,237,238-240,272,285,288,292,296,300; 14/133,53,55,56,58,60-62,66,74,83,215,252,254,256,257,259,263,265,266,271,320; 15/69,75,76.
 DESOUBEAUX Henri: 12/12.
 DES ROCHERS A.: 02/283.
 DESSON André: 01/169,170.
 DÉTIENNE: 06/226,227.
 DEVAL P.: OS/247.
 DEVECSERI Gábor: 15/76.
 DEVESSA Jean-Michel: 05/16; 13/18; 15/309.
 DEVESCOVI Juan: 03/109.
 DEWASNE Jean: 09/130.
 DEWEY John: 14/225.
 DEWOLF Philippe: 12/145.
 DHQME P.: 15/78.
 DHOTEL André: 13/323.
 DIAS Cicero: 04/317.
 DIAZ-CASANUEVA Humberto: 04/149; 10/264.
 DIDEROT Denis: 02/86; 03/143; 09/99-101; 10/251,252; 13/91,92,94,103,183,289; 14/302.
 DIDI-HUBERMAN Georges: 13/295.
 DIEGO Gerardo: 03/96,98,103; 11/136.
 DIENES László: 15/86.
 DIENES Valeria: 15/225,226,228,231,232.
 DIETRICH Marlène: 12/298; 13/312; 14/1306.
 DIEU Marcel: 14/227.
 DIEZ-CANEDO Enrique: 03/96.
 DIKTONIUS: 03/83.
 DINU Gheorghe: 11/146,147,149,150; 14/212-215; 15/300,302.
 DIONNE R.: 04/64.
 DIOP David: 05/309.
 DISNEY Wall: 08/136.
 DIVOIRE Fernand: 01/154; 09/218.
 DIX Otto: 14/139.
 DOBOSSY László: 15/75.
 DOBZYNSKI Charles: 03/282.
 DODERER: 14/163.
 DOEHMANN: 09/154.
 DOLET Étienne: 04/126,128,130,132,135,148; 13/232.
 DOLH Reinhard: 09/9,241,242,245.
 DOLTO Françoise: 09/201.
 DOMINGO Fransec: 04/319.
 DOMINGUES A.: 07/272.
 DOMINGUEZ Oscar: 02/181; 03/51,103; 08/134; 10/233,236; 11/185; 12/113,119; 14/113,115,118,254,331.
 DONADO Alfonso (>Alonso DA.MASO)
 DONATI Enrico: 14/330.
 DONNE John: 01/201.
 DOR Joël: 13/28,29,31,95,130,159,160,162,168,197,200,205,214,215,217,218,220,221; 12/194,106,110,211; 13/58,62,65,159,216,232,237,238-240,272,285,288,292,296,300; 14/133,53,55,56,58,60-62,66,74,83,215,252,254,256,257,259,263,265,266,271,320; 15/69,75,76.
 DOTREMONT Christian: 10/218; 14/230,302; 15/205.
 DOUCET Jacques: 03/283; 05/143; 06/130,43; 11/124,101; 13/297,299,300.
 DOUGLAS F.: 07/78.
 DOUMAYROU Guy-René: 13/319.
 DRENOVSKA Katia: 13/238,239.
 DREYER Carl Theodor: 13/311; 14/268.
 DREYFUS Alfred: 01/189; 05/179; 12/311; 14/245.
 DRIEU LA ROCHELLE Pierre: 01/168,169; 03/252,280; 08/157,166,175; 12/299; 13/324; 14/29,36,40,55,59,60,101.
 DRIJKONNINGEN Fernand: 11/50; 14/118.
 DRIVAS A.: 03/49,50.
 DROUET Juliette: 04/140.
 DUBARRY Albert: 11/94.
 DU BELLAY Joachim: 13/66.
 DUBOIS Claude-Gilbert: 14/63.
 DUBOIS Jacques: 08/14.
 DU BOS Charles: 14/34,35.
 DUBOUT: 03/284.
 DUBUFFET Jean: 11/25,26.
 DUBUISSON Pauline: 12/314.
 DUBY Georges: 06/19.
 DU CAMP Maxime: 04/163; 07/168.
 DUCHAMP Marcel: 01/124,125,234,235,239,245,251; 02/18,46,47,76,77,203-206,283; 03/11,41,284; 04/124,83,261; 05/199; 06/15,16,18,42,43,49,56,57,92,93,96,137,140,143,145,146,148,179,180-187; 07/36,64,78,121,130,173; 08/168,173,246,251,252; 09/109,173,180,207,209; 10/15,17,39,III,113,134,138,231,232,234; 11/160,165,207; 12/12,32,39,77,86,87,113,114,115,119,123,157-163,268; 13/232,243,298,309; 14/16,75,78,79,253,290,335; 15/76,209,211.
 DUCHEMIN Véronique: 15/275.
 DUCHET Claude: 04/78.
 DUCLOS Jacques: 05/89.
 DUCORNET Guy: 14/331.
 DUESBERG Léon: OS/260.
 DUFRENE Charlotte: 06/274,275.
 DUGAS Marcel: 02/283.
 DUHAMEL Georges: 03/244,252,260; 04/285; 13/168; 14/28.
 DUHAMEL Marcel: 08/185; 10/60.
 DUHAMEL Roger: 04/60,61; 07/234.
 DUITTS Charles: 02/66; 10/82.
 DUJARDIN Édouard: 14/28,58; 15/258.
 DULAC Germaine: 07/136.
 DU MARSAIS: 06/87,194; 12/124.
 DUMAS Alexandre: 14/263.
 DUMAS Marie-Claire: 03/269-271,274-276; 05/65; 06/179; 07/264; 11/130; 13/285; 15/309.
 DUMAYET Françoise: 12/67.
 DUMESNIL DU BUISSON: 02/180.
 DUMÉZIL Georges: 10/68; 13/214.
 DUMONT Francis: 02/199; 07/225; 14/233.
 DUMONT Mlle: 11/301,302.
 DUMOUCHEL Albert: 02/283,287; 04/243.
 DUNCAN Isadora: 15/33,224.
 DUNCAN Raymond: 15/225.
 DUNNE John: 11/121.
 DU PERRON Eddy: 14/242.
 DUPIN Jacques: 01/42.
 DUPLESSIS Yves: 07/226,229,232,10/80,83.

DUPRÉ: 131 59.
DUPREY Jean-Pierre: 021 20, 269 ; 081234; 10119.
DUPUIS René: 14139.
DUPUY Henry-Jacques: 03/282 ; 121300.
DURAN Carolus: 09/56, 59.
DURAND Claude: 05/39.
DURAND Gilbert: 021 156, 164 ; 101278 ; 13/278 ; 141 63, 64.
DURAND Pascal: 07112 ; 08114.
DURAS Marguerite: 041111-119 ; 06/126, 129.
DÜRER Albrecht : 041 222 ; 131 124,128.
DURHAM Car9lyn : 061.14, 100.
DURKHEIM Emile : 02/ 17 ; 121 279,281,292,293.
DUROZOI Gérard : 081 170 ; 131 265,284.
DÜRRENMATT Friedrich: 091 240.
DURRUTI : 051 144.
DURTAIN Luc: 041285 ; 14128.
DUVAL Jeanne: 131228,287.
DVOR Jaime: 01/ 224.
E. L. : 051 135.
EARPT. W.: 081134,135.
ECKERMANN: 081101,131275.
ECKHARDT Johann, Maître: 031 44; 09/121, 151 ; 14/160.
ECO Umberto: 061 18, 137 ; 101 46.
EDEN Anthony: 14/153.
EFFENBERGER Vratislav : 10/55 ; 14/20, 190, 195.
EGGELING Vicking : 14/76.
EGUREN José-Maria: 01/225.
EHRENBURG Ilya : 05195 ; 071 45; 081188 ; 141223.
EHRENZWEIG: 141316.
EICHENDORFF: 09/247.
EICHRODT Ludwig: 09/245.
EIGELDINGER Marc: 051 145 ; 071/2.
EINSTEIN Albert: 071 15 ; 111 80, 117 ; 13195 ; 141 34.
EINSTEIN Carl: 071 183-203.
EIRENÉE PHILALETHE : 021 207.
EISENSTEIN Serguéi : 031 282 ; 07/122, 124,132, 147 ; 13/310, 311.
EKELOF Gunnar: 031 14, 15,80-87,89,93-95; 121211,214,215, 217,224,225.
EKELUND Vilhelm: 121212.
EL ALAILY Ikkal : 03/21.
ELCHINGEN duc d' : 061 21,23, 24.
EL GAZZAR Abdul-Habi : 03/29.
EL HADIDI : 03/30.
ELIADE Mircea : 071 26, 55, 70, 107; 14165.
ÉLIE Robert: 04/63.
EIHEN: 021164.
ELIOT T. S. : 031 84 ; 041 50 ; 141 132.
EL JANABI Abdul Kader : 031 30,141306.
ELKIN: 11/121.
ELLENBAAS Willy: 14/305.
ELLÉOUËT Aube: 02/ 182 ; 071 106.
EL TELMISSANY Hassan : 031 29.
EL TELMISSANY Kamel : 03/20, 27,28.
ÉLUARD Cécile : 04/90.
ÉLUARD Nusch : 01/ 260 ; 041 164,165,167,175,315; 10/50; 14/306.
ÉLUARD Paul: 011 II, 12, 14,20, 38,39,41-44,68,69,72,85,87, 89,125,126,128,175,191,194, 195,209,210,256-264 ; 021 88, 89,213,219,230,247,249,283, 286,287,294; 03/14, 24, 26, 36, 41,48,51, 55, 58, 72, 81, 83-85, 88-92, 94, 101, 104, 111, 113, 222, 226, 234-236, 244, 253, 254,256-258,260,261,284 ; 041 12, 23, 56, 80, 83, 84, 90, 130, 138, 139, 163-168, 172, 187, 190, 194, 205, 209, 217-220, 222,223,227,241, 248, 281, 293,294,311-325 ; 05/21, 33, 37, 56, 62, 208-215, 218, 224, 244-248, 256, 259-264, 266, 269, 271,293,295,299 ; 061 22, 45, 48,53,55,270 ; 071 33, 37,44, 54, 70, 78, 84, 101, 125, 166, 168,214,216,234,265,278,280 ; 081 69, 71, 82, 83, 126-129, 143-145, 165, 166, 175, 185, 202,207,232 ; 091 16,49,71, 112,173,187,188; 10/16, 37, 48,50,51,57,60-62,66,79,82, 93-95, 134, 150, 165, 173, 175, 179,228-233,252; 111 15, 19, 26,46,48,67-71,92,131,160, 165-170, 182,215,233,250,253 ; 12111,19,31, 39, 80, 105-107, 110-116,118,181, 182,193, 195,302,303,311; 13/16,17, 37,40,42,44,46,49,50,51,54, 56,58-64,66,68, 121, 155,158, 184, 197, 207, 208, 224, 232, 235-237,240,253,254,256-259, 273,275,284,290-292,296 ; 141 16,17,42,52,53,60,61,70,79, 82,84, 85, 94, 97-99, 122, 137-144, 147-149, 152, 178, 199, 202, 206, 211, 215, 223, 225, 227, 237, 242, 252-257, 305, 319,320,326,333,336; 15/23, 25,53,75-78,203.
ELYTIS Odysseus : 031 50, 51, 53-55,57,58.
EMBIRIKOS Andréas: 03/15,50-52,55,56.
EMMANOUIL : 03/50.
EMMANUEL Pierre: 06/268 ; 151 78.
EMPÉDOCLE: 091 139; 12191 : 15/162.
ENCKELL : 03/83.
ENDLER Adolf: 141 132.
ENFANTIN Barthélémy: 02/295 ; 14/238.
ENGELS Friedrich: 01/51,277, 278 ; 02/ 41, 44, 45 ; 051 101, 106, 108, 109, 111, 112; 07/82 ; 081106; 10/57; 11/12,91, 106, 244 ; 13/46,83 ; 141 108, 186, 249.
ENGLUND Carl Emil: 03/88.
ENGONOPOULOS Nikos: 03/51-53,55-57.
EPSTEIN Jean: 05/247 ; 131312.
ERASME: 131215.
ERDÉLY Eva: 15/76.
EREDE Anna: 12/74.
ERNST Lou: 041217.
ERNST Max: 01/ 39, 127, 189, 190, 207, 208, 210, 236, 238-240,242,244,246,248,252,253 ; 02120, 50, 87, 88, 244, 283 ; 031 27,51,90, 103, 112,217,248, 254-256; 04/47, 133, 137, 145, 165, 203, 207, 209, 217-220, 222, 223, 225, 231, 241, 248, 259,281, 313 ; 051247, 260; 061 45 ; 071 29, 73, 75, 78, 89, 140, 165, 166, 172, 174, 189, 194, 207,238; 08/69, 125, 126, 129, 145 ; 091 77, 105, 130, 179, 186-188 ; 10/59,60,64, 70, 93, 94, 134,139,231,233,234,253; 111 29, 122, 132, 159, 160, 164, 166, 185,241,242,250,251,253, 254, 256-260 ; 12/ 11, 12, 15-27, 35,36,77,87,88, 108, 113, 115, 116, 119, 124, 131, 166, 168, 244; 13/71, 241, 243, 244, 253, 309,320; 141 16, 23, 31, 78-83, 88,93,96-99,122, 137-149, 153, 159, 253-257, 263, 273, 277, 281, 282, 295, 296, 307, 310, 314,333; 15/24, 30, 76, 200.
ESPINOZA Agustin : 031 103 ; 121 113, 115; 141118.
ESQUIROS : 05/169.
ESSENINE Serguei : 11/ 89 ; 131 185; 141185.
ESSLIN : 021 270.
ESTERHÁZY : 15/18.
ESTRÉES Gabrielle d' : 01/ 206, 207 ; 04/209.
ÉTHIER-BLAIS Jean: 02/280.
ÉTIEMBLE René 021 77 ; 031 222.
ÉTIENNE: 15/12.
EUCLIDE: 06/88.
EURIPIDE: 07/65.
EUTING : 09/22.
ÉVA: 02172.
EVANS Merlyn : 081 130.
EY Henri: 13/56, 61, 62.
EYSENK H. : 13/201.
FAA Balázs: 15/213.
FABRE D'OLIVET Antoine: 02/ 16,31, 176, 181, 295; 14/167.
FAGIOLO DELL'ARCO M. : 131 124, 126) 129.
FAGUET Emile: 10/69.
FAR Isabella: 13/120.

FARGUE Léon-Paul: 01/161 ; 021 287 ; 031 84, 115, 117 ; 081 160, 246 ; 10/88,91.

FARIA Almeida: 141292.

FARIA Dutra : 141290.

FASOLI C. : 13/258.

FASSIO Juan Esteban: 06/70.

FASSON : 03/112.

FAUCHEREAU Serge: 031 280, 282 ; 071 186 ; 101 249 ; 121 300.

FAUCONNET André: 141 55.

FAULKNER William: 03/84 ; 141 163.

FAURE Élie: 14142,44.

FAURE Félix: 05/184.

FAURÉ Michel: 071263-266 ; 111 13.

FAVARD Michel: 141101.

FAYE Jean-Pierre: 06/147.

FECHNER: 13/112.

FÉGY: 11190,95.

FEHLING Jürgen: 141129.

FEININGER: 141 130.

FEITELSON Lorser : 141 337.

FEJTŐ François: 15/25,43, 248.

FÉLINE Michel: 021176.

FELL Claude: 10/266.

FÉNELON: 041 84 ; 081 56, 59, 63 ; 111 1%, 198,202,203.

FENICHEL Ono: 13/173.

FERDIÈRE Gaston : 02/ 57 ; 131 61,168.

FERENCZI: 10/278 ; 111283 ; 131 197,199.

FERNANDEZ Louis: 09/170 ; 111 120.

FERRAT André: 14/48.

FERREL José: 081114, 116.

FERRON L. : 071225.

FERROU Marcelle: 021289.

FERRY Jean: 04119, 205, 251, 252 ; 061 14, 16,31,34,41,48,49, 69, 70, 83, 100, 109, 156, 182, 189-191, 193,201 ; 10/233 ; 111 160 ; 121112 ; 131302-305.

FEUERBACH Anselm von: 02146, 47 ; 09/201 ; 10/155.

FÉVRIER James: 13/113.

FEYDEAU: 06/ 17.

FEYDER Jacques: 13/323.

FICHTE Johann: 131 16.

FIELDS W. C. : 071 146.

FIGUIER Louis: 06/256.

FINCK Adrien: 09/9.

FINCK Michèle: 09/90.

FINI Leonor: 03/218 ; 051 286 ; 111 25, 250-253, 255, 256 ; 121 233 ; 13/249-251 ; 141331.

FISCHER Hervé: 12187.

FISERA Vladimir Claude: 141 18, 191-194,196.

FISSETTE Jean: 021 290-292 ; 041 68.

FISH Stanley: 06/ 166.

FITTS Dudley: 01/222.

FLAKE Otto: 09/28, 36, 37, 39-41, 43, 45, 48, 55, 77, 209, 263.

FLAMEL Nicolas: 02131, 32, 103, 110,169, 198 ; 05/213.

FLAMMARION Camille: 021 50 ; 031 122-133, 135-140 ; 061 126, 256.

FLAUBERT Gustave: 041267 ; 051 41 ; 06/184, 205, 210, 260, 261 ; 07/38, 165 ; 081186 ; 091 52 ; 101 48.

FLEMING: 141126.

FLEMING John: 03/20..

FLOURNOY Théodore : 02/ 40, 50,54,61,62,64,83,84 ; 13/58, 68.

FLUCHÈRE Henri: 05/271.

FOCH Ferdinand: 011 188 ; 031 248,252,257 ; 101 59, 83.

FOIX Joan Vincenc : 031 102.

FOMBEURE Maurice: 05/261 ; 121214.

FONDANE Benjamin: 021 14 ; 031 13, 14, 16, 115, 118, 181-189 ; 05/271-273 ; 08/234 ; 10/267-269 ; 11113, 144, 146 ; 12/257-265 ; 14/41,212,215 ; 15/299, 303.

FONDANE Line : 121264.

FONTANA Richard: 15139.

FONTANIER: 06/87,194-196.

FONTENELLE: 06/75.

FOOT!T George: 031 158.

FORD Charles Henri: 031 112 ; 08/ 246, 247 ; 12/ 130.

FORGÓ Pál: 15/ 51.

FORMENTELLI Éliane : 041 224 ; 06/140, 147.

FORNERET Xavier: 101 235 ; 121 137.

FORSTER Leonard: 091 10, III ; 141154.

FORSTER Magda: 15151.

FORT Paul: 051 19.

FORT! Edgar: 11/83.

FORTUGE: 01/114.

FOUCAULT Michel: 01/195 ; 021 94 ; 03/43,139 ; 04/251-253, 256,261-163, 279 ; 06/23,25, 100, 119, 191, 195, 223, 225, 229,231,233-236,238-242 ; 081 217,221 ; 09/189, 203 ; 13/132, 141.

FOUCHET Max-Pol: 031 27 ; 141 316.

FOUGERON André: 05/76 ; 121 165, 166 ; 141235.

FOUREST Georges: 13/53.

FOURIER Charles: 021 29, 35, 60, 153,295 ; 04/22, 191-194, 196, 197 ; 051 150, 154, 156 ; 071 21, 30,43,50-52,54,57,74,77,95-97, 101, 145, 173 ; 08/52 ; 101 181 ; 11/108, 121,223 ; 121230 ; 14/129, 170,229,230,238 ; 151 312,313.

FOURNIER G. : 05/246.

FOURRÉ Maurice: 111 265, 268-270,273-275.

FOURRÉ-CORMERAY Michel : 111270.

FOURRIER Marcel 051 143 ; 111 67,70,90-97 ; 14129,57.

FOWLIE Wallace: 14/333.

FRAENKEL Boris: 131173.

FRAENKEL Théodore : 021 60 ; 07/33,43 ; 081166 ; 10/136,177 ; 131 14,229 ; 141 97, 99, 100, 103 ; 151 254, 260.

FRANÇA José-Angusto : 07/271 ; 141290.

FRANCE Anatole: 05119,21 ; 071 280 ; 08/158, 182, 183, 185 ; 111 65,67,88,90 ; 121309,314 ; 141 25, 27.

FRANCÈS Esteban: 10/236 ; 141 118.

FRANCK César: 09/24 ; 121214.

FRANCK Nino : 111 84.

FRANCO BAHAMONTE Francisco: 07/143 ; 101272 ; 141 226.

FRANCO Tomas Hernandez : 01/ 223.

FRANCOEUR Lucien: 021293.

FRANÇOIS d'Assise: 131153 ; 151 131.

FRANÇOIS-JOSEPH 1er: 15/196.

FRANK Nino : 06/ 34.

FRANKENSTEIN Wolfgang: 141 132.

FRAZER I. G. : 07/70.

FRECHTMAN Bernard: 051 230.

FREDDIE Wilhelm: 081 129 ; 111 252 j 141113, 114, 116, 118,306.

.FRÉDERICK II de Prusse: 15/45.

FREGE Gonlob : 01/29.

FREIXE Alain: 061271.

FRÉNAUD André: 15/78.

FRESNAY Henri: 14/234.

FREUD Sigmund: 01/ 163, 238, 269 ; 02/ 13, 17,21,40,44-46, 49, 50, 56, 73, 176, 220, 221, 253, 294 ; 031 49, 73, 98, 105, 109, 147, 154, 162, 188 ; 04145, 117,281 ; 051 87,101, 104-106, 110, 111, 113, 129, 175,253 ; 06/ 205,253 ; 07/175,187,188,225, 271 ; 08/132, 134, 185, 191,210, 211,236 ; 09/145,191,209,212 ; 101 13, 39, 56, 72, 150, 154, 155, 180 ; 111 14,54, 152, 177-180,239,244, 254, 283 ; 121 26, 109,180,199-201,203,314 ; 131 10, 12-16,23,24,30,37-39,42, 46,68,71-75,79,81-83,89,93-96,100,112,113,115,121,132, 134, 138, 144-147, 167, 173, 176, 178, 181-183, 185, 187, 188, 190, 193, 195-197, 199, 209, 210, 212, 214, 216, 217, 225,231,233 ; 14/74,80,87, 107, 126, 155, 165, 166, 200, 219,239,273,288,317 ; 15133, 310,311.

FREVILLE Jean: 05/88.

FREY Kristian : 15/208.

FRIEDMANN Georges : 111 73 ; 14132,44.

FRIEDRICH Gaspard David : 061 225 ; 10/235.

FRIEDRICH Hugo: 14/163.

FRIZA James G. : 08/144.

FROBENIUS Leo : 021 240, 245, 256.

FROIS Maxime: 13/199.

FROIS-WITTMANN Jean: 011 139; 10/180,200,201,232; 131 10. 40. 194-201.

FROMAGE Henri: 021 185.

FROMM Erich: 13/178-180. 186.

FRONDAIE Pierre : 041 259 ; 061 43. 52. 92 ; 13/299.

FUCHS Ernest: 13/244 : 141 162, 163.

FUKUZAWA Ichirô : 03/39.

FULCANELLI : 01/217. 218: 021 19. 31. 156. 159. 160. 163-165. 168. 206. 207 : 04/44 : 06/56 : 11/107.109: 13/304.

FUMET Stanislas : 03/255 : 10/59.

FUSSL : 141236.

FÜST Milan : 15/50.

FUSTER Charley: 06/62.

FUSTER Joan: 03/97.

GAÁL Gábor : 15/62.

GABORY Georges: 07/280 : 131 89.

GACHOT: 15/17.

GADÓ Benil : 14/282.283.

GAFFÉ René: 01/42 : 13/38.

GAGNON Ernest: 07/231.

GAGNON F. M. : 07/232.

GAILLARD André: 041 39.40 : 05/250.254.259.260.264.267 : 081143: 141122.

GAILLARD Marius-François: 061 255.

GAINSBOROUGH: 121175.

GALA: 011142,44 : 04/165,217. 218,313,320; 07/215: 081128. 129 : 101 90, 93, 94, 149, 153. 154,203 ; 11/ 165.250; 12/54, 88,107,182,191,192,195.196 : 14/138.

GALIEN: 06/209, 210.

GALLATIN E. A. : 09/171,172.

GALLIFET Gaston Auguste : 051 184.

GALLIMARD Gaston 061 24, 268,269; 081 157: 11/78,79 ; 13/208,209.

GALLY Jean: 031 148, 149.

GALLY Louis: 031 154.

GAMA Vasco de: 111 151.

GAMBINI Qarantotti : 05/289.

GANCE Abel: 12/229.

GANDHI: 14131,33.

GARA Ladislás: 07/278-280 ; 151 17,78.

GARAI Gábor : 15/77.

GARAUDY Roger: 15/223.

GARBO Greta: 141 306.

GARCÍA DE LA CONCHA Victor : 11/134.

GARCÍA GALLEGO Jesús : 081 239: 11/134.

GARCÍA LORCA Federico : 031 56, 102, 103, 105 ; 071 207. 215 : 08/242: 11/135.136, 138; 141 206, 336 ; 15/16,90.

GARCÍA MARQUEZ Gabriel: 06/ 205.

GARCIN DE TASSY : 021169.

GASCOYNE David: 08/126-131, 139,140,245,246; 121257 : 141 152-156, 225, 226

GAŠPAR Endre: 15/98.

GATON ARCE Fredy: 01/223.

GATSOS Nikos : 03/ 50, 56.

GAUDI Antonio 011 250 : 121 190.

GAUDRY François: 08/14,121.

GAUGUIN Paul: 01/244 ; 09156 ; 141236.

GAULLE Charles de : 04/26: 101 271.

GAUSS 041: 12.

GAUTHIER Louis: 04/62

GAUTHIER Renée: 10/90,91.

GAUTHIER Xavière : 031 217 : 07/45: 08/188; 10/52,79; 111 249.251-253; 12/231. 233.

GAUTHIER-VILLAR Henry: 061 31.

GAUTIER Théophile. 021 33 : 031 127 ; 05/159.

GAUVIN Lise: 021 292.

GAUVREAU Claude 021 281. 282. 284-290, 293. 296 ; 04/55- 57.61-67.71 : 071228: 101218. 222.223

GAUVREAU Pierre: 021284 : 041 59: 07/227.

GAY Paul: 04163.

GAYRAL Louis: 13/67.

GEACHE Effé . 051 308.

GEBLESCO Nicole: 131 10. II.

GEFFROY Annie: 01/10.

GELAS Bruno: 05/15, 16.

GÉLASE: 13/255.

GÉLINAS Pierre: 07/228.

GÉLIS Édouard: 121 274.

GENET Jean: 13/250: 14/332.

GENETTE Gérard : 051 296 ; 061 192; 101280; 13/51.

GENEVIÈVE de Brabant III 185.

GENGENBACH Ernest de . 031 264 ; 07/102 ; 081205.

GENGIS KHAN: 03/281.

GENICA: 10/53.

GENISTY Paul: 03/243.

GENLIS Mme de: 05/184.

GEOFFROY Louis: 021 288 : 041 57.63,66,70.71: 07/230, 234.

GEOGHEGAN Crispin: 10/131.

GEORGE Stefan 121 269 ; 141 171.

GEORGE Waldemar: 131 128.

GEORGE Yvonne: 021 82.83 ; 101 90, 94.

GÉRARD Francis: 011 172. 173. 175 ; 02184 : 071 33 ; 11149. 50, 64.

GÉRARD Michel: 041325.

GEREBÉLYES László : 15/75,77.

GÉRICHAULT Théodore 10/232,235 : 141236.

GERMAIN André: 011 165 ; 111 46.

GERŐ Gyorgy : 15/50.

GERSHMAN Herben : 14/337.

GERVAIS André: 06/180.

GESLIN L. : 04/63.

GEYER H. C. : 131 119.

GHEERBRANT Alain: 09/8. 52.

GHÉON : 081157. 158.

GHIKAS : 03/50.

GHIL René: 011 163.

GHYKA Matila C. : 021 163, 166. 168.

GIACOMETTI Albano : 01/210: 02/121; 03/103; 04/212: 051 203 : 10/66; 111 160. 164.236. 245; 121107. 113 ; 141252, 331.

GIACOMETTI Augusto : 09/95.

GIDE André: 01/165,166,172: 021 16, 248 : 031 120. 186, 261. 283 ; 041 102 ; 051 97. 258. 268. 305 ; 061 20, 267, 269 ; 081 30, 57,117.118.146-148.157-162. 185-187; 09/109: 10/182: 111 11,23,36,127-278; 131 167, 210.297-300 : 14/35.42,44,45. 234, 242 ; 15/69.248.

GIGUÈRE Roland: 021 282. 286, 287. 290, 291. 293. 296 ; 041 56, 57: 10/222.

GILBERT-LECOMTE Roger: 021 14: 03/165-171,173. 175 ; 041 32-39 : 12/261 ; 131 143, 144, 149.

GILI Manuel Durán : 03/96,98.

GILSON: 021 281.

GIMFERRER Pedro: 031 102.

GIMOND: 09/17.

GINDINE Yvette: 04/269.

GIONO Jean: 03/117 ; 081 148 ; 121 312 : 14/46.

GIRARD Hervé: 08/80.

GIRARD le Père: 13/67.

GIRARDIN Hervé: 071 13, 73, 78, 84.

GIRAUDOUX Jean: 01/ 157, 159, 162. 177 : 04/279: 081188.

GIRONELLA : 07/267.

GIRY Anne de : 121 11.

GISIGER Hansjorg: 12/71.78.

GLASS Phil: 081254.

GLAUSER : 09/219.

GLEIZES Alben : 03/28. 145. 148 ; 05/247.

GODARD : 051229.

GODIN Gérard: 021 292. 293 : 041 61.

GODMÉ Jean: 041 39.

GOEBBELS Joseph Paul: 15/17.

GOEMANS Camille: 071 205. 238 ; 111 162 ; 141252.

GOETHE Johann Wolfgang von: 01/220: 021 153 ; 05/19: 061 230, 256 ; 07/66: 081 58, 101, 102, 105 ; 091 55. 72. 221. 239. 242, 245, 270 ; 111 12 ; 121 91, 302.303 ; 13/275 ; 141 108 : 151 44.119.

GOGOL: 10/179; 13156.

GOIRAN : 081121.

GOLDBERG : 06/223.

GOLL Yvan : 011 152-154. 174 ; 021281 .07/293: 08/181. 182 : 09/29 : 10/250 . 11/48.64 ; 121 271 : 13/314.315 ; 14/55.56. 58.59.92. 320 : 151 14, 39, 53. 85.216.220.

GOMBROWICZ: 06/228.241 ; 13/233.
GOMEZ Marte R. : 08/ 121.
GOMEZ-CORREA Enrique : 041 47-49,51 ; 10/263-266.
GONÇALVES Enrico: 07/273.
GONÇALVES R. M. : 07/268.
GÖNCZ Árpád : 15/17,40,41.
GONGORA : 031 103. 106 ; 04/43 ; 12/181.
GONON: 04/312, 313.
GONTCHAROVA: 09/69.
GONZAGUE-FRICK Louis de : 10/88.
GONZALEZ : 091 170.
GOODMAN Lamie: 06/15, 182.
GORDON David: 05/239.
GORI Roland: 11/244.
GORKI Maxime: 03/282 ; 14/13 ; 15/135.
GORKY Arshile 141 330. 331, 334.
GOROSTIZA José: 08/ 114.
GOTZ Karl-Olto : 14/298.305.
GOUDAL Jean: 01/ 159.
GOUGENHEIM G. : 01/15.
GOURMONT Jean de: 01/ 162.
GOURMONT Rémy de : 021 187 ; 06/20.
GOYA: 031 106 ; 04/43 ; 09/72 ; 14/279,310,336.
GRACIAN Y MORALES Baltasar : 01/204.
GRACQ Julien: 01/14; 02114, 16, 20, 57, 66, 106, 109, 117, 119, 150,151,269; 04/16,17,19,80, 84; 051 16, 159-164, 166-172, 263, 264, 271 ; 06/22 ; 071 166, 173 ; 081 247 ; 11/41, 128, 130, 205, 215, 264 ; 13/54, 262 ; 141 166,167,173,265,266.
GRAF Urs: 10/233.
GRAFF Marc-Ange: 11/13.
GRAMSCI Amonio : 07/203.
GRANBOIS Alain' 02/281, 284 ; 04/242.
GRANDMONT Éloi de : 04/242.
GRANDPRÉ Pierre de : 021 281 ; 04/63,64.
GRANDVÍLÍ E : 03/85 ; 12/116.
GRANELL Eugenio F. : 01/ 223 ; 07/74: 10/263, 264.
GRANGER G. : 01/48.
GRASSAFUS : 021207.
GRATE Erik: 03/89; 14/277
GRATIANT G. : 021255.
GRAU JaciOlo: 12/271.
GRAUPNER : 021 157
GRAVES Robert: 021134,135.
GRAY Lita: 07/136.
GRAY Nicolette : 091 171.
GREEN Julien 111 64, 66 ; 131 167.
GREENBERG Clément: 141 333, 334.
GREENE Thomas: 01/200.
GREIMAS A. J. : 05/27 ; 01/17 ; 021290.
GRENIER Jean: 031 20, 24 ; 11/ 63, 64, 68.
GRÉTRY : 11/182.
GRIFFITH: 13/310.
GRIGSON Geoffrey: 08/ 130.
GRILLOT DE GIVRY : 021 157, 161,165,168,169.
GRILLPARZER Franz: 11/226.
GRIMAUULT Paul: 10/165.
GRIMM Jacob: 03/283.
GRIMSSON Stefan Hëldhur : 031 62, 71, 75.
GRIS Juan: 07/185, 187, 189; 111 80; 13/313; 14/175
GRIVEL Charles: 04/78.
GRIZOU Francine: 03/154.
GRO Lajos: 15/51.
GROETHUYSEN Bernhard: 141 133.
GROHMAN Will: 12/204.
GROMMAIRE Marcel: 03/28.
GROPIUS: 14/210.
GROS G. J. : 11/1164.
GROS Léon-Gabriel: 05/254,259, 260,264-266,269,270; 06/1269- 271 ; 08/147,148.
GROSSMANN : 14/234.
GROSS Olto: 09/1212.
GROSSEL Hans: 06/126.
GROSSMAN Simone: 121 12.
GROSZ Georges: 14/76.
GROTOWSKI : 071 302.
GROUCHA : 11/178, 179.
GROULX Lionel: 021283 ; 04/61.
GROUSSET René: 14/32.
GRUBER Karl: 09/33,44,49,57, 59
GRUMBACH : 09/40, 41.
GUBERNATIS Angelo de : 02/ 157,162,170,171.
GUDHUMDSSON Tómas : 03/66.
GUÉHENNO Jean: 14/25,31,42- 44.
GUÉNON René: 021 11, 15-17, 20,31,53,65, 112, 156-161, 163, 166-169, 171; 03/172,176, 179 ; 04/33 ; 051 56, 249 ; 071 104; 13/214; 14/32,68.
GUERLAIN Jean-Claude: 15/79.
GUESDE Jules: 14/25, 30.
GUESPIN L. : 01/ 142.
GUEVARA Che: 02/288.
GUEVREKIAN Lydia: 071 183.
GUGGENHEIM Peggy: 09/171.
GUILBAUT Muriel: 021286 ; 041 56.
GUILBAUT Serge: 14/331.
GUILBEAUX : 11/35.
GUILLAUME: 131 152.
GUILLAUME ŉ de Prusse: 14/92 ; 15/111, 112, 121.
GUILLAUME TELL : 071 213, 214; 13/173.
GUILLÉN Jorge: 03/98.
GUILLEVIC Eugène: 15/17-78.
GUILLIBERT E. : 13/54.
GUILLON-VERNE M. : 11/265.
GUILLON-VERNE Mme 111 265.
GUILLOT André: 06/36.
GUILLOT Laure-Albin: 041 164.
GUILLOUX Louis: 08/146; 141 44,234.,
GUIMARAES Fernando: 14/289.
GUIRAUD Pierre 01/ 15 ; 031 251.
GUITARD Paul: 11/88,93,95.
GULBENKIAN Calouste : 071 268, 270.
GUMPPENBERG Hans von: 091 248.
GURDJIEFF: 02115.
GURNEY : 021 50.
GURNEY Robert: 11/136.
GUSTAF Otto: 03/80.
GUSTAFSON Ingemar: 14/280.
GUTERMAN Norbert. 01/ 170, 171 ; 11/63,65,66,16-86.
GÜTERSLOH Albert Paris 141 162.
GUTIERREZ Solana José 141 336.
GUTTENBRUNNER : 141 167.
GUYARD Marie-Renée: 01/ 10, 12, 15, 16,45,49,50,55,56,59- 61, 63-65, 68, 69; 03/247 ; 041 289 297.
GUZIK (médiu) : 021 72.
GYÉMÁNT László : 15/208.
GYORGY Mátväs: 15/138.
GYP: 05/19.
HAAS Théodore: 091 35.
HAAS Willy: 04/281.
HABARU : 03/252.
HABUNEK Viatka: 141 179.
HADDAD Hubert: 111 130.
HADY Fabel Abbas: 14/304.
HAEFFELY Claude: 021287.
HAENDEL: 04/255 ; 06/40.
HAFEZ Mounir : 03/20, 27, 29, 32.
HAGENBACH Marguerite 091 18,52.
HAGER Anneliese : 14/298, 305.
HAILE T. S. : 08/141.
HAJDU: 09/178; 14/205.
HAJNAL Anna: 14/204.
HALÁSZ Károly : 15/212.
HALE Th. A. : 021244.
HALÉVY Daniel: 14/29,32.
HALL John: 101 101, 102.
HALS Franz: 081 115.
HALY : 021207.
HAMADA: 14/119.
HAMEL Charles : 04/63,67-69.
HAMON Philippe: 061 170.
HAMSUN Knut: 02/59 ; 08/164 ; 10/232.
HAMVAS Béla: 15/35.
HANDKE Peter: 141 174.
HANTÁI Simon: 04/24.
HARALDSSON Óláfr : 12/123.
HARASZTY István : 15/212.
HARDY Thomas: 12/188.
HARE David: 121 131.
HARFAUX Arthur: 031 166; 041 38 ; 141 298, 304.
HARNONCOURT R. : 07/78.
HARRIS Z. : 01/15.
HARRISON Tom: 081 140.
HART William S. : 07/136.
HARUYAMA Yukio : 03/39 ; 141 321.
HASEK : 041 101.
HASSAN Hassan: 03/29.

HATÁR Gyözö : 141204.
HATÁR Victor : 15/34,39.
HATHAWAY Henry : 07/147.
HATJE Gerd : 09/11.
HAUG Hans : 09/35.
HAUPMANN Gerhard : 091 40, 46.
HAUSMANN Raoul : 09/212, 218 ; 12/271 ; 13/309 ; 14/76, 77, 93.
HAUSNER : 14/162.
HAUSSER Michel : 03/13.
HAVASI Ildikó : 15/212.
HAYON Joseph : 12180.
HAYWORTH Rita : 141306.
HAZARD Paul : 14/12.
HEARTFIELD John : 14/122.
HÉBERT Anne : 04/68.
HECKEL : 14/130.
HEDLUNG : 03/85.
HEGEDÜS Béla : 15/199.
HEGEL Friedrich : 01151,52,58 ; 02/294 ; 05/101,106,109,124 ; 061 147,226,238 ; 071 50, 51, 120,255,260 ; 081 96, 97, 101, 105,191 ; 09/140,199 ; 10/72, 181,205,221,224,259,276 ; III 51, 52, 69, 93, 110, 113, 119, 154 ; 121 91, 131, 203 ; 131 16, 46, 114,275,277,296 ; 141 14,75, 160,199 ; 15/310, 311.
HEIDEGGER Martin : 02/20 ; 061 229 ; 12191,284 ; 14144.
HEIMENDINGER : 09/269, 276.
HEINE Maurice : 01/68 ; 041 294-196,293 ; 10/65,66,231 ; III 22, 25, 186 ; 13/305 ; 14/98 ; 151 43.
HEISLER Jindřich : 141 190, 193, 298,303.
HEISSENBÜTTEL Helmut : 071 183,203.
HELD René : 02160 ; 131 306.
HELDER Herbeno : 14/290.
HÉLION Jean : 091 170.
HELL Victor : 0919.
HELLWAG Fritz : 141131.
HELVÉTIUS : 14/239.
HEM Day (> DIEU Marcel)
HEMINGWAY : 14/234.
HÉNAULT Gilles : 101222.
HENEIN Georges : 031 15, 18-25, 27-29,31 ; 071 103,08/234 ; 101 218,222 ; 14/167, 169,297,300.
HENNART : 031 112.
HENNER Jean-Jacques : 091 56-58.
HENNIGER Gerd : 141 135.
HENNINGS Emmy : 09/81, 218.
HENRIËT Henk : 11/159.
HENRIOT Émile : 11/23.
HENRIOT Michel : 11/242.
HENRIQUEZ Carlos : 031 115.
HENRY Émile : 05/48, 143, 146, 148.
HENRY Maurice : 031 164, 171 ; 141119,253,305.
HENRY-MARX M. : 11170.
HÉRACLITE : 011 74 ; 021 103 ; 06/231 ; 07/119,132 ; 09/112, 121, 139 ; 11/35,52, 123, 154 ; 12191 ; 14/160.
HÉRAULT Gilles : 02/281, 282, 287,288.
HERBIN : 09/170.
HERGÉ : 131116.
HERLEM Pascal : 131 10.
HERMAND Jost : 09/37.
HERMANT Abel : 10/65.
HÉROLD Jacques : 101 264 ; III 225 : 12111,43-45,48-51 ; 141 18,113,2)1,309.
HERRIOT Edouard : 14/34, 153.
HERVEY-SAINT-DENYS : 011 238.
HERZFELDE Wieland : 09/212.
HERZOG Werner : 09/203.
HÉSIODE : 02117.
HESNARD Angelo : 051 253 ; 131 10-14,17,38,43,210.
HESSE Hermann : 08/ 39 ; 13/323.
HESSEL Franz : 141125.
HEVESY Iván : 15148, 219, 220, 227.
HEYM Georg : 061 226 ; 091 246, 247.
HILDEGARDE : 091 105.
HILL Carl : 03/85.
HILLER Karal : 151 201.
HILSUM René : 07/237 ; 081 166, 175.
HINCZ Gyula : 15176,77.
HINOJOSA José Maria : 031 98, 104 ; 081240, 242 ; 11/136-138 ; 12153.
HIRSCH Charles-Henri : 04/38.
HIRSCHFELD : 13/100.
HITCHCOCK Alfred : 05/287.
HITCHCOCK George : 08/247.
HITLER Adolf : 03/19,120,253, 257 ; 101 271 ; III 18 ; 121 66 ; 13/173 ; 14/23, 37, 39, 40, 42, 47,91. 124, 154, 185,233 ; 151 26.
HJARTARSON Snorri : 03/67, 68, 77.
HJELMSLEV Louis : 021 290.
HOCKE Gustav : 01/200.
HOECK Léo : 04/78.
HOFFMAN : 121 231.
HOFFMANN E.TA. : 02/ 18 ; 061 225.
HOFFMANN Malvina : 09/182.
HOFMANN Ludwig von : 09/53.
HOFMANN W. : 15/209.
HOFMANNSTHAL Hugo von : 02/46 ; 04/282.
HOGARTH : 02/ 178.
HOLBEIN : 06/209.
HOLDERLIN Friedrich : 021 18 ; 06/252 ; 091 147 ; 12/203 ; 141 108, 110, 124, 127 ; 151125, 135.
HOLLAND Normand : 06/166.
HOLZ Arno : 09/238.
HOLZER Max : 141 165-167, 169-174.
HOMÈRE : 151127.
HONZL : 141 224.
HOOF Pieter Cornelisz : 101 101.
HOOK Sidney : 141234.
HOOREMAN : 141 253.
HOPIL : 011210.
HOPKINS : 061225.
HORISCH Jochen : 091 200, 202, 203.
HORKHEIMER Max : 041 285 ; 071 14,59,60,67.
HORNECKER : 09/23.
HORTHY Miklos : 14118.
HOSKULDSSON Sveinn Skorri : 03176.
HOUDARD Louis : 031 159.
HOUDEBINE Jean-Louis : 021 125 ; 08133, 235.
HOUSMAN : 02157.
HOUSTON Elie : 01/223.
HOWE Oscar : 07/71.
HOYER Mjchael : 10/101, 102.
HUBERT Étienne-Alain : 13/62.
HUBLET Émile : 10/243.
HÜBNER Johannes : 14/132, 135.
HUELSENBECK Richard : 01/233 ; 07/285 : 09/67, 69, 75-77, 79, 87, 151, 218, 220, 221, 248, 263 ; III 30, 32, 39,44 ; 121 77, 79 ; 14/76-79,93, 106 ; 15/220.
HUGNET Georges : 031 235 ; 051 14,244,245,256,260,263,264, 266,270 ; 07/166 ; 081 51, 129 ; 09/94 ; 10/231 ; 11133, 34, 132, 166-169,214,251 ; 121109 ; 131 243 ; 141 152,271, 296, 305, 327.
HUGO Valentine : 081 127 ; III 164,165,249-253,255-257,259 ; 121131,137,141 ; 13/236.
HUGO Victor : 021 16, 35, 88, 153, 188,189,199 ; 04/88,140,252, 257,263 ; 05/46,184 ; 061 17, 66,108,157,237 ; 08/192 ; 121 91 ; 131 33, 34, 133, 134,241, 301 ; 14/27,35,67,298.
HUIDOBRO Vicente O! 153, 154,224 ; 031 III, 115, 117 ; 041 47 ; 11/ 136 ; 14178,290.
HULTÉN C. D. : 14/277. 281-284.
HUNT Holman : 141284.
HUSSERL Edmund : 111 180 ; 121 293 ; 141 166.
HUTIN S. : 021158.
HUXLEY Aldous : 08/112 ; 141 234.
HUYSMANS Joris-Karl : 021 127, 190, 153 ; 041104 ; 07/165 ; 101 276,281 ; 141261 ; 15171.
HYPPOLITE Hector : 07/77, 108.
HYTIER Jean : 011161 ; 05/249.
IANCU Marcel (> JANCO Marcel)
IBSEN Henrik : 011108 ; 12/264.
IGERT Maurice : 01/164 ; 05/253.
IGNACE DE LOYOLA : 01/201.
IGNOTUS Pál ; 15/248.
IJIMA Kōichi : 03/41.
ILIAZD : 11/33 ; 12/267.
ILLIE Paul : 03/99, 100 ; 14/336.
ILLYÉS Gyula : 071 277-280, 283, 294 ; 111285 ; 141 18, 197-202, 206 ; 151 10, 12, 14, 17,21-23, 25, 32, 35, 36, 48-50, 52, 53, 55, 57-60,62-65,75-77, 79, 97,133-135,159,217,248.

INGRES Jean Auguste Dominique : 01/205.
 IOLAS : 071 243.
 IONESCO Eugène : 091 92 : 151 303.
 ISABELLE De Bavière: 111 187.
 ISEMANN Bernd : 091 36, 38, 40, 41.
 ISER Wolfgang: 01/ 123 ; 04/269 ; 06/166, 173.
 ISHERWOOD : 141 154.
 ISTLER Josef: 15/201.
 ISTRATI Panaït : 15/303.
 IVOI Paul d' : 031 132, 135, 136, 139 ; 04/260.
 IVSIC Radovan : 02/73 ; 141 179, 190.
 IZQUIERDO Maria: 081 115, 116.
 JABÈS Edmond: 03/20, 24, 25,34.
 JACK l'Éventreur: 05/286.
 JACOB Max: 03/24, 280, 282 : 071 280; 08/66, 157, 159, 160; 091 60; 10/28, 138 ; 11/ 20, 64, 66, 67,77-79,81-83,85,86; 13/313 : 14/199, 212; 15/175.
 JACOBSON Roman: 021216, 220, 221,266,290; 04/85, 262; 051 290,291 ; 06/108 ; 13/23,24.
 JADI Ferenc: 091 188.
 JAENSSON Knut: 03/89, 90.
 JAGUER Édouard: 021 287 ; 101 183; 11/158 ; 14/120, 112,337.
 JAKOVITS József : 15/204,207.
 JAKOVSKY Anatole: 091 169 ; 13/264.
 JALOUX Edmond: 011 158, 159, 164, 177 ; 03/282 ; 11/23,24 ; 13/164, 169.
 JAMATI Paul: 01/ 163.
 JAMES Anthony-W. R. : 131 10.
 JAMES Edward: 081 128.
 JAMES William: 02/65, 72, 83
 JAMIS Rauda : 111 131.
 JAMMES Francis: 01/ 165 ; 031 181,182; 10/69.
 JANCO Marcel: 01/265 ; 03/182 : 09/95,96,180,215,217-219 ; 141 18, 76, 77, 210, 211 : 15/300.
 JANET Pierre: 01/ 152 :02140,50, 62,83,294; 061 51, 65, 66, 149, 157,252,253 ; 071 200 ; 131 14, 67,68, 84, 133, 134, 138, 156, 158,167,193,201, 302, 303.
 JANIS Sidney: 09/76 ; 14/335.
 JANISCH Jergy : 14/311.
 JANKELEVITCH S. : 08/186; 131 100.
 JANNET Juliette: 06/273.
 JANOV Arthur: 04/62.
 JANOVER Louis: 05/14 : 081 13, 234 ; 10/268-270.
 JANSON H. W. : 10/99, 100.
 JAQUET-DROZ: 121274.
 JARNÉS Benjamin: 031 103.
 JARRE Jean-Michel: 04/91.
 JARRY Alfred: 01/223 ; 021 190, 199,268,270; 031 18, 165 ; 051 19,48,231 ; 061 20, 27, 52, 56, 205 ; 071 175 ; 081 128,251 ; 091 16,41,219; 101 17, 19,25,48, 62,63,82,132,176,179,181, 232,234; 11/26, 154,217,264, 273; 12/18,110,180,272,314; 13/243,285; 141167,195,272; 15/71, 75, 76, 85, 203, 218, 258.
 JASPERS Karl: 121 135 ; 14/234.
 JAURES Jean: 01/ 72 ; 14/30.
 JAUSS Hans Robert: 01/ 19, 20, 123, 126; 04/269,270 ; 10/92 ; 14/157.
 JDANOV Andreï : 141 235-237 ; 15/17,92.
 JEAN-ALEXIS S. : 021 252.
 JEAN André: 03/258.
 JEAN D'ARRAS: 021 180, 181, 183.
 JEAN DE BOLOGNE: 01/ 205.
 JEAN DE MEUN : 021 169 ; 101 100.
 JEAN Marcel: 03/258 ; 06/48, 49, 57; 09/52,127; 10/229; 11/15, 26, 167,249,251,254; 12/113 ; 14/94,95, 112, 119,205,299 ; 15/65,66,203,207.
 JEAN-PAUL: 06/226, 223.
 JEANNE D'ARC: 05/41, 184, 248 : 10/56; 111147; 141212, 265.
 JEKELY Zoltán : 14/204.
 JEMNITZ Sándor : 15/51, 231.
 JENÉ Edgar : 141 159, 163, 165, 166.
 JENNER Edward: 031 134.
 JENNINGS Humphrey: 081 128, 129, 140; 141 152, 154,304.
 JENNY Laurent: 061 17, 140, 240 ; 08/234; 131 140.
 JENSEN: 06/252, 253.
 JIANOU lonel : 09/9, 182.
 JIMENEZ: 14/206.
 JOCHUMSSON Mathias: 03/66.
 JOHANSSON Sven-Erik: 14/279, 280.
 JOHNS Jasper: 01/ 235, 253.
 JOHNSON Eyvind : 03/81,89.
 JOHNSON Herbert F. : 031 215, 216.
 JOHNSON Jacqueline 121 140, 143
 JOLAS Eugène: 031 118, 282 ; 071 191; 081246.
 JONES Ernst: 131210.
 JONG F. de : 11/167.
 JONHSON SWEENEY James: 061 .182,184.
 JONSON Sven: 03/93 ; 14/ 114, 276.
 JOSÉ Pierre: 03/89.
 JOSEPHSON Ernst: 03/85, 90.
 JOSEPHSON Matthew: 06/43.
 JOTTERAND Franck: 03/195.
 JOUBERT: 10/47.
 JOUFFRET E. : 06/146.
 JOUFFROY Alain: 04/232 ; 05/14 : 08/23; 101131, 133; 13/320.
 JOUHANDEAU Marcel: 10/251 ; 11166 ; 12194.
 JOUVE Marguerite: 051 254.
 JOUVE Pierre-Jean: 031 27 ; 081 85 ; 10/229 ; 14128.
 JOUVENEL Bertrand de : 14/ 36.
 JOVANOVIC Djordje 101 173, 232,234; 11/26, 154,217,264, 273; 12/18,110,180,272,314; 13/243,285; 141167,195,272; 15/71, 75, 76, 85, 203, 218, 258.
 JOVANOVIĆ György : 15/212.
 JOVER : 05/144.
 JOXE Pierre: 15/18.
 JOYCE James: 031 104, 282 ; 041 45 ; 061 148, 205 ; 08/246 ; 091 188 ; 13/52; 14133.
 JÓZSEF Attila: 07/283 ; 141 203, 204; 151 12, 15,17,23,25,26, 27, 35,44, 55, 57, 78, 90, 92,)48,249.
 JOZSEF Jolán : 15/55.
 JUFFERMANS : 11/163, 134.
 JULIO: 14/290.
 JÜLIUS Gyula: 151213.
 JUNG Carl Gustav : 011 269 ; 021 24, 82, 99, 103, 108, 170, 192, 193,253; 04/168; 05/104,105 ; 071 122 ; 081 214; 091 68, 191 ; 10/278 ; 131 38, 79, 82-85, 87, 144-146,149,176; 14/169.
 JÜNGER Ernst: 021 16 ; 051 168, 171.
 JUSTUS György : 15/51.
 KÄDÄR Béla: 15/51.
 KADOSA Pál : 15/51, 53.
 KAFKA Franz: 021212 ; 031 20, 118, 161 ; 041 101 ; 06/49, 205 ; 10/182,235; 121135; 14/163; 15/ 37,89.
 KAHANA : 15/26.
 KAHLO Frida: 07/77, 90, 91, 267 ; 111131, 250, 251; 12/233 ; 141 291.
 KAHN Denise (> Naville Denise)
 KAHN Janine (> QUENEAU Janine)
 KAHN Simone (> COLLINET Simone)
 KAHNWEILER: 07/185 ; 09/149 ; 11/160; 12194.
 KAISER: 121 271.
 KAKNAVATOS: 03/58.
 KALAMARIS N. (> CALAS Nicolas)
 KALANDRA Zavis : 131 189; 141 182, 183, 188, 189, 225, 237.
 KÁLLAI Ernő : 14/205 ; 15/65, 200-203, 248.
 KAMEL Fouad: 03/20, 27, 29.
 KAMENEV: 11190,95 ; 14/225.
 KAMM Philippe: 09/24, 53.
 KAMROWSKI Gerome : 14/330.
 KANDINSKY Wassily: 01/ 237, 242, 245, 246, 254 ; 041 170, 247 : 07/268, 302 ; 09/60, 66, 72, 95, 100, 102, 131, 132, 139, 150, 170,171,193,219,264; 111164 ; 121 80, 268, 270 ; 141 137, 284.
 KANT Emmanuel : 031 194 ; 061 228,238 ; 08/191 ; 09/71, 155 ; 101 189, 190; 111 12, 175 ; 131 16.
 KARAFIATH Judith: 14/18.
 KARANDONIS A. : 03/50.
 KARATSON Gábor : 15/211.
 KARDEC Allan: 021 72, 84 ; 031 123.

KARELLIS: 03/58.
 KARINTHY F. : 11/278.
 KASSAI Georges: 15/37,40,89.
 KASSÁK Lajos: 07/278, 289, 290, 294-297,302, 306 ; 09/196: 11/277,283,285: 141198, 199,201, 202,204,205 ; 15/19, 12-15, 19, 21,25,26,28,30-32,35,38-40, 43,44,47-56,58,59,61-65,67, 73, 78, 79, 83-86, 89, 98, 107, 117, 119, 122, 125, 133, 135, 145, 199,216,217,219,230, 247, 248, 249
 KASYADE Édouard (> LOEB Édouard)
 KATSAROS :03/58.
 KAUFHOLZ Eliane: 07/159: 09/248.
 KAVAFIS Konstantin: 14/133.
 KAYSER Stephen S. : 13/74.
 KAZOVSKÍ El : 15/1212.
 KEATON Buster : 10/55 : 11/137.
 KEATS: 09/45.
 KEIM Albert: 13/285.
 KEIRS Santini : 03/20.
 KELEMEN Emil: 15/201.
 KELLER (saint-cyrien) : 03/248, 251.
 KELLER Gottfried: 09/208.
 KEMP Friedhelm : 14/122, 123.
 KEMP Robert: 01/1159, 162.
 KENNER Gustav: 09/36.
 KEPENYES : 14/331.
 KEPES Gyorgy: 15/199.
 KERN Alfred: 09/19, 89.
 KERNER: 09/247.
 KERNER Justinus: 14/191, 109.
 KERTÉSZ André: 13/309, 314.
 KÉRY Adám: 15/213.
 KESZ Imre: 15/76, 230.
 KEYSERLING : 14/133, 34, 56.
 KHROUCHTCHÉV: 12/1313.
 KHUNRATH H. : 02/1275.
 KIENER Fritz: 09/23.
 KIERKEGAARD Soren Aabye 03/20 ; 15/86.
 KINDS E. : 05/135.
 KIPLING: 13/323,324.
 KIRCHNER: 14/1130.
 KISARI MikJ6s : 15/177.
 KISS Pál Gegesi : 14/205 ; 15/165, 203,248.
 KISS Sándor : 15/77.
 KITAGAWA : 03/39.
 KITAZONO Katsué : 03/36, 39.
 KITCHENER Lord: 08/129.
 KITIWAKI: 14/119.
 KITSOPOULOS : 03/58.
 KLEE Paul: 01/254 ; 02/283 ; 03/235, 284 ; 07/190 ; 09/16, 73, 95, 96, 145, 147 ; 10/97-106, 253 ; 11/159 ; 12/85, 168, 204, 205 ; 14/130, 153,333.
 KLEIN Mélanie: 03/145 ; 11/239.
 KLEIN Robert: 14/315.
 KLEIN W. : 05/86.
 KLEIST Heinrich von : 02/197 ; 11/112.
 KLIMT: 10/277.
 KLOSSOWSKI Pierre: 11/22.
 KLOYBER Christian: 12/131.
 KLÜNNER Lothar: 14/125, 130, 132, 135.
 KNUTSON Greta: 09/170.
 KOBAYASHI Hideo : 14/320.
 KOCH Hans: 09/45, 269, 276.
 KOCSIS Rózsa : 15/132,215.
 KODÁLY Zoltán : 15/16, 102.
 KOEBERLÉ Charles: 09/166.
 KOEBERLÉ Joséphine: 09/265.
 KOENIG Théodore: 02/287.
 KOESTLER Artur : 11/19 ; 14/234.
 KOKAS Ignác : 15/208.
 KOKOSCHKA Oskar: 05/247 ; 14/1130.
 KOLAR Jirf: 14/1194.
 KOLLERITSCH Alfred: 14/1165.
 KOLLWITZ: 14/1130.
 KOLZOV : 14/1223.
 KOMJÁT Aladár: 15/139.
 KOMLOS Aladár : 15/154,60,62, 86.
 KOMOR András : 15/165.
 KOPECKY Václav : 14/1188.
 KOPPEN Jean: 10/60.
 KORDA Alexandre (Sándor) : 15/20.
 KORECEK Milos : 14/298, 300, 303.
 KORGA Gyorgy : 15/208.
 KORNIS Dezso: 15/18, 199.
 KORONCzr Endre: 15/1213.
 KOSA Gyorgy : 15/231.
 KOSCH Léopold: 12/165.
 KOSTIC Djordje : 10/173-175, 183,184,195 ; 14/302,303,312.
 KOTARO: 14/119.
 KOTCHAR: 07/268.
 KOVAL Alexandre: 14/133.
 KOZICKI Wladyslaw : 14/311.
 KOZMA Joseph (József) : 03/58 ; 15/20, 221, 228, 230, 231.
 KRA Hélène: 04/37.
 KRAEPELIN Émile: 13/13, 38, 42,54.
 KRAJZMAN Maurice-Moshe : 10/154.
 KRAPPE Alex H. : 07/70 ; 08/143.
 KRASNER Lee: 03/216.
 KRAUS Karl: 14/106, 107, 175.
 KRAVENCHKO : 14/232.
 KRETSCHMER: 13/1164.
 KREYMBORG Alfred: 03/119, 120.
 KRILAND Gösta : 14/305.
 KRJS Ernst: 10/156 ; 13/174.
 KRISTEVA Julia : 02/290 ; 08/210.
 KRJSTIANS A. : 11/167.
 KRISTIANS Tonny: 11/166-168.
 KRISTÓF Károly : 15/150.
 KRLEZA Miroslav : 14/181, 185, 186,188.
 KROLOW Karl: 09/200.
 KROPOTKINE: 05/146 ; 11/150.
 KRULL-IVENS Madame : 03/160.
 KUDLÁK : 11/283.
 KUHR Fritz: 15/200.
 KUN Béla: 15/26,47,48,79,249.
 KYROU Ado : 07/138 ; 11/25 ; 12/229.
 LABAN: 09/218.
 LABÉ Louise: 12/197.
 LABIN Suzanne: 14/232,233.
 LABISSE Félix: 01/187, 188, 190.
 LABORDETA Miguel: 03/102.
 LACAN Jacques: 01/191,254 ; 04/117 ; 05/1295, 297 ; 08/1217 ; 09/187,203 ; 10/232 ; 12/130, 201 ; 13/17, 23,24,37,45,47, 49, 65, 75, 96, 101, 107, 183, 233,305.
 LACENAIRE : 10/63.
 LA CEPPEDE : 01/1201.
 LACIS Asja : 04/282.
 LACLOS: 12/1107.
 LACOMBLEZ Jacques: 13/322.
 LACOSTE Jean: 04/282.
 LACÔTE René: 05/263.
 LACROIX J. : 05/247.
 LAFARGUE Paul: 05/148, III ; 10/161.
 LAFFONT Jacques-Marie : 03/283.
 LAFON Pierre: 01/64.
 LAFONT Robert: 05/38 ; 10/175.
 LA FONTAINE Jean de : 04/253 ; 05/181 ; 06/1186.
 LAFORGUE Jules: 06/184 ; 07/119 ; 10/110,112 ; 13/155.
 LAFORGUE René : 03/51 ; 13/11,210,211.
 LAING R. : 13/121.
 LAJOINIE Vincent: 08/251.
 LAKNER László : 15/208.
 LALLEMAND Marcel: 15/78.
 LALOU René: 01/164 ; 11/21, 24.
 LALOY Louis: 01/159.
 LAM Wilfredo : 04/124 ; 07/29, 77, 79, 108 ; 10/218 ; 14/284, 296, 331.
 LAMARTINE Alphonse de : 03/22 ; 05/156, 184 ; 10/137.
 LAMBA Jacqueline: 02/143, 78-80 ; 03/103 ; 07/105, III ; 08/129 ; 12/107.
 LAMBERT-CASSAYRE Sylvie: 15/285.
 LAMENNAIS: 05/169.
 LAMONTE YOUNG: 08/253.
 LAMY Suzanne: 02/294, 295 ; 03/176.
 LANCE Alain: 03/282.
 LANDA L. N. : 06/81, 82.
 LANDSBERG Madeleine 10/235.
 LANG Fritz: 03/281 ; 07/146, 147.
 LANG Jack: 15/18,40.
 LANGDON Harry: 07/148.
 LANGEVIN Paul: 02/172 ; 11/80, 117 ; 14/141,42.
 LANGGÄSSER Elisabeth : 14/129.
 LANGLOIS Maurice: 05/262.
 LANSON: 04/162 ; 07/263.
 LAO-TSEU : 14/64, 322.

LAPACHERIE Jean-Gérard: 121 II.
LAPIE P. O. : OS/268, 269.
LAPLANCHE : 01/16 ; 13/23, 24.
LAPLANTINE François: 07/ 50.
LAPOINTE Paul-Marie: 021 282, 286,287,290,292,293; 04157.
LAPORTE René: 041 35-38.
LARBAUD Valéry: 03/279,282 ; 10/91 ; 14133,242.
LAROCHE-SANCHEZ Évelyne : 121142.
LAROUSSE: 10/63.
LARREA Juan: 03/ 103 ; 08/240 ; 111136-138.
LARTIGUE Pierre: 03/282.
LA SALLE Charles-Louis : 121 167.
LASIC S. : 141188.
LASKI Marghanita : 021 57.
LASSALLE Ferdinand: 08/107.
LAST Jef : 14/234.
LAST Rex W. : 09/240, 241.
LA TOUR Georges de : 01/ 202, 211.
LATZKO Andréas: 14/28.
LAUDE Jean: 10/209.
LAUGEL Anselme: 09/23.
LAUNAY Michel: 06/255.
LAURENCIN Marie: 09/ 170 ; 14/ 199.
LAURENCINE Franck; 021 249, 254.
LAURENDEAU André: 021283.
LAURENS Henri; 10/230, 231.
LAURENT Émile; 13/61.
LAURENT Méry; 15/255.
LAURIAN Jean-Michel: 10/ 106.
LAUTIER Claudine; 06/ 15, 119, 125.
LAUTRÉAMONT comte de (pseud. de DUCASSE Isidore) : 01/ 69, 72, 158, 242, 266, 275, 279; 02127, 120, 199,212,217, 230, 244, 245, 246, 249, 250, 252,256,283; 03/18,19,82,83, 88, 101, 104, 117, 173; 04/47, 48,84, 183,224,253,263 ; 05/ 19,75, 126,201,258,266; 06/ 46, 146, 182 ; 07/ 29, 131, 158, 175,208,222,273, 283 ; 08/ 59, 128,163,171,175,192; 09/100, 104 ; 10/17,132,155,176,179, 181,232,234,235; 11/ 15, 17, 21-26, 35, 54, 111, 123, 153, 154, 160; 121 18, 35, 91, 113, 130,167,245,257,305,314; 13/ 18, 76, 240, 274, 283, 284, 285, 290, 292, 295, 298, 301 ; 141 20, 82, 125, 167, 193, 195,255,261, 262, 295, 333 ; 15/ 23, 75-77, 203, 287, 305, 312.
LAVAL Pierre; 14/222.
LAVILLE,Rémy : 08/12.
LAVOLLEE Lucien: 06/ 36.
LAWRENCE D. H. : 03/ 84 ; 06/ 225 ; 081121 ; 141154.
LAXNESS Halldór Kiljan : 03/61, 67,71,72.
LAZAREFF Pierre: 06/ 34.
LEAL Valdés: 121 187.
LEAR Edward: 11/25 ; 141155.
LÉAUTAUD Paul: 03/282; 14/ 242.
LEAVITT Thomas W. : 03/216.
LEBEL J.-J. : 021274.
LE BEL M. : 04164.
LEBEL Robert: 021 205 ; 121 160.
LEBLOND Marius-Ary : 01/ 159.
LE BOT Marc: 09/ 9, 80 ; 12/ 12.
LEBREAU Jean: 03/154.
LE BRUN Annie: 04/22 ; 10/ 83, 144, 174, 175,252; 13/183.
LECACHE Bernard: 14/41.
LECHERBONNIER : 08/ 171.
LE CLÉZIO: 08139.
LECOMTE Marcel: 02/75 ; 07/ 238; 121 II, 145, 149-152, 154- 156; 13/188; 15/51
LECONTE DE LISLE : 08/ 170 ; 13/286.
LE CORBUSIER: 02/ 288 ; 05/ 247.
LECOUTEUX Claude: 021 179.
LEDUC Fernand: 021 284, 289.
LEE Rupert: 08/129,130.
LEENHARDT Jacques: 05/ 16.
LEENHARDT Maurice: 07/70.
LE FANU Sheridan : 141 267, 269, 272,273.
LEFEBVRE Henri: 01/ 170; 05/ 80; 11/63,65,66,68,69,71,72, 76,89,92; 121312; 13/188 ; 14/ 229.
LEFEBVRE Jean-Pierre: 09/9.
LEFEBVRE Raymond: 14126,28- 30.
LEFRANC Georges: 14/36.
LEFRANCQ Marcel: 14/300.
LÉGER Fernand: 03/ 28, 80 ; 05/ 247; 07/187, 190 ; 09/131 ; 13/ 208 ; 141 139.
LEGGE Sheila: 08/127,129.
LE GOFF Jacques: 021176, 180.
LEGRAND Gérard : 02/ 54, 63 ; 04/22,26; 07/63 ; 121251,274.
LEIRIA M. H. : 07/271.
LEIRIS Eugène: 11/264.
LEIRIS Michel: 01/ 125, 138,208, 209,266; 02/87,112,222-226; 03/ 14, 117, 119, 120, 122, 123, 126, 129, 142, 143,282; 04/44, 227,251,254,260,264; 05/38, 42, 43, 215, 244, 245, 247, 260, 264 ; 06/ 22, 27, 36, 37, 43-46, 48,49, 51, 56, 84, 146, 179, 203, 205,222,247,255,273,275,290 ; 07/10, 166, 172, 186; 08/143, 150,198,199,206,237; 10/61, 78,81, 134, 138; 11/ 132,205, 214,264 ; 12/93,94, 106, 110, 130; 13/ 10, 17,43,214, 272, 296 ; 14/ 13,56,229,252,259, 263,264.
LEJEUNE Philippe: 03/ 142.
LÉKAI János: 15/217,218.
LE LAY Yves: 13/14.
LÉLY Gilbert: 03/ 235 ; 04/ 205 ; 11122,25,186,187.
LEMERRE : 04/254; 06/ 21-23, 27,30,41,69; 13/298, 301.
LEMOIS Fernando de : 07/273 ; 14/ 305.
LE MOYNE: 01/199.
LEMPEREUR J. G. : 121 II, 145- 148,150,151,153,154,156.
LENGYEL József : 15/ 137.
LÉNINE: 01/62, 77 ; 041281; 05/ 97,175; 07/122, 227; 08/95, 97 ; 09/68 ; 11/ 38, 39, 70, 88, 89, 93; 121107, 283; 13/180,181 ; 14/39,186,187.
LENK Elisabeth: 14/132.
LENKEI Júlia : 15/33,223.
LENORMAND R.-B.: 13/17.
LENÔTRE G. : 03/283.
LENZ: 06/225 ; 121272.
LÉONARD Jean: 04/243.
LEPERLIER François: 141306.
LE PROVOST DE LAUNAY: 03/ 242.
LEROI-GOURHAN André : 06/ 89.
LEROUX Gaston: 06/ 43.
LEROUX Pierre: 03/ 123-125, 136.
LEROY Raoul: 13/67.
LE ROY-LADURIE: 06/19.
LESAGE G. : 07/229-231.
LESAGE Germain: 04/66.
LESSING Gotthold Ephraïm : 141 321.
LESSING Théodore: 10/91 ; 14/ 57,67.
LEUWERS Daniel: 05/309.
LEUWERS Marguerite : 04/ 324, 325.
LÉVI Éliphas (> CONSTANT A. L.): 02113,14,16,24,26,27,31, 33, 100, 155, 157, 161, 169, 176, 177, 187, 193, 196, 197,275, , 295; 04/186,192,195,198; 121 155; 15/192.
LÉVI-STRAUSS Claude 021 17 ; 041 22, 279 ; 06/ 139; 07/61, 76, 78 ; 111 53, 55, 178.
LÉVINE Boris: 08/ 146.
LEVINSON: 03/234, 236.
LÉVIS-MANO Guy: 04/ 163-165,)71,315,316,319; 08/144.
LEVY Bernard-Henri: 07/ 225.
LÉVY Denise (> Naville Denise)
LÉVY Georges: 14/96, 97, 104, 105.
LÉVY Jean (> FERRY Jean)
LEVY Julian: 141329, 330.
LÉVY-BRÜHL Lucien: 02/17 ; 05/306; 07/70 ; 10/212; 13/83.
LÉVY-VALENSI: 13/67.
LEWANDOWSKI : 11/163.
LEWIS Day: 08/ 139.
LEWIS Jerry: 11/25.
LEWIS Matthew Gregory: 06/ 54 ; 08/ 120; 121176; 14/155, 267 ; 15171.
LEY: 13/38.
L'HERBIER Marcel: 13/311.
LHOTE André: 041313.
LIBERTAD : 05/48.
LICHTENBERG Georg Christoph: 021 157 ; 10/232.

LICKTEIG : 09/269, 276.
LIEBERMANN Max: 09/57.
LIEBKNECHT Karl: 09/69; 141 226.
LIEDE Alfred: 09/247.
LIENHARD Friedrich: 09/23,40.
LIMA Lezama : 06/137.
LIMBOUR Georges: 071 33,43, 46, 166, 168 ; 10/134 ; III 160; 12191,94,97 ; 141263,266.
LIMOJON DE SAINT DIDIER; 021207.
LINDEGREN Erik; 031 80, 82-84, 89.
LINDEKENS ; 041 244.
LIPCHITZ Jacques: 10/231.
LIRSAC Jean: 11/137.
LISBOA António Maria: 071 271, 273 ; 14/294.
LISSITZKY El: 091130,139,172; 141198 ; 15/32.
LISTA Giovanni: 08/37.
LITTRÉ Émile : 061 194, 201 ; 101 43 ; 13/253,254,257.
LLONA V. : 03/112.
LLOYD A. L. : 081139.
LLOYD Harold: 03/281.
LOEB Édouard: 141296, 301.
LOEB Pierre: 111 159, 160 ; 141 296.
LOEBE : 141 34.
LOHRO Robert: 141 133.
LOIS Viktor: 15/212.
LOMBROSO Césaire : 09/213.
LONDRES Albert: 05/305.
LOÛ H. : 13/54.
LOPE DE VEGA: 06/40.
LOPEZ Julio: III 138.
LORANGER J. A. : 021283.
LOREAU Max: 091 140.
LORENTZON Waldemar 141 276.
LORENZETTI Ambrogio 151 196.
LORRAIN Jean: 10/277.
LOSFELD Éric: 041 12,20,22 ; 07/237 ; 121229 ; 13/303.
LOSONCZY Tamàs : 15/201.
LOTI Pierre: 04/259 ; 051 185, 186,249; 061 17,31,35,73, 273-275 ; 11/20.
LOTMAN Jurij.M. : 01/126.
LOTUS DE PAINI : 07/70.
LOUCHEUR: 141 34.
LOUIS IX (Saint-Louis) : 04/258, 259.
LOUIS XIV: 05/182 ; 111186.
LOUIS XV : 051 177.
LOUNATCHARSKI Anatoli : III 72,94-96.
LOURAU René: 04127 ; 051 26, 27; 07/259.
LOURENÇO Eduardo: 14/289.
LOUX Henri: 09/54.
LOÛYS Pierre: 11/264 ; 151 256, 263.
LOVCRAFT: 081245.
LOVINESCU Eugen: 11/144.
LOW Mary: 14/226.
LOWRY Malcolm: 06/205.
LOYA Guadalupe: 081 119.
LÜBECK Mathias: 011 172 ; III 68.
LUBITSCH: 031282.
LUCA Ghérasim : 101 218, 222 ; 111 143, 150-155 ; 14/ 18, 216-219,296,305,312-315; 15/204, 299-301,303-306.
LUCET C. : 031 20.
LUCHAIRE Jean 141: 34, 36.
LUCRÈCE: 061149.
LUGARO: 13/75.
LUGNÉ-POE : 06137,41.
LUGOSSY László fe : 15/213.
LUIS E. : 07/273.
LUIS ,Leopoldo de : 031 96.
LUKACS György : 07/203 ; 141 205 ; 151 36, 83-85, 92.
LULLE Raymond: 02/ 31, 199, 226; 05/213 ; 061266.
LUNDKVIST Artur: 031 72, 80-93,95 ; 121212 ; 141275.
LUPASCO S. : 07/124.
LURÇAT Jean: 03/283.
LUTHER Martin: 081 116 ; 131 215.
LUXEMBOURG Rosa: 071 122 ; 14/226.
LUYS : 13/68.
LYAUTEY Louis Hubert Gonzalve: 03/252.
LYE Len: 081130.
LYNES Carlos: III 130.
LYOTARD : 061 223, 235, 237 ; 141246.
MAAR Dora: 11/251 ; 141 306.
MABILLE Pierre: 021 60, 66, 80, 81, 95, 247, 254; 07/72, 76, 81, 84, 88, 102, 106, 199 ; 081 II, 12, 69-74,76,234; 10/229,231, 235 ; III 12 ; 13/68 ; 141 160, 166, 167,169,298.
McBEAN Angus: 08/138.
MACCHERONI Henri: 04/325.
MACCHIA Giovanni : 061 290, 291.
MAC COWN Eugene : 081 246 ; 101 251 ; III 296, 302, 306 ; 131 90.
MACH Ernst: 07/122,123.
MACHADO Antonio: 141336.
MAC KAY Claude: 05/309.
MACKE August: 141130.
McKNIGHT Kauffer : 081 129.
McLEISH Archibald: 03/79.
MAC ORLAN Pierre: 01/157.
MÁCZA János : 15/26,31, 217, 219.
MADÀCH Imre: 15/17,39.
MADDOX Conroy : 081 130.
MADGE Charles: 081140.
MADZSAR Alice: 15/221,228-231,235.
MAEGHT: 041235 ; III 18.
MAETERLINCK Maurice 02/ 248; 05/19; 09/46; 10/94 ; 121 264,272.
MAGDEBURG Mechthild 091 219.
MAGLOIRE SAINT AUDE Claude: 07177; 10/219.
MAGNÉ Bernard: 06/15.
MAGNELLI Alberto 091 131, 173.
MAGNY Olivier de : 06126.
MAGRITTE Georgette: 10/64.
MAGRITTE René: 011 128, 129, 187, 191, 197,207,208,238, 239,244,251 ; 031 82, 103,211, 217,284; 04/86; 06/146,147 ; 07/145,159,237,238,239,241-243; 08/84, 231; 09/123; 101 33, 64, 65, 218, 222, 256, 259, 260; 11/25, 159, 161, 164,254; 12111,12,16,31-39,85-87, 113, 119,132,150,151; 131262; 141 112, 116, 153, 162, 230, 252, 253,255,256,284,288,301,333 ; 15130,31.
MAHMOUD Hussein: 031 30.
MAHN Gabriele: 091 II.
MAÏAKOVSKY Vladimir: 031 243; 051 80, 117, 119-122, 124, 127,174; 09/208; 10/77 ; 131 185,241,242; 14/180, 185,222 ; 151218.
MAIER Michael: 04/184,188.
MAILER Norman: 141 332.
MAILLARD-CHARY Claude: 071 13 ; 121 II ; 14120.
MAILLLOL Aristide: 10/230.
MAISTRE Joseph de: 051 167.
MAJOR André: 021292.
MAJOR Jean-Louis: 021282.
MAKHNO Nestor: 051 143.
MALDINEY H: 121171, 173.
MALESPINE E. : 011 154 ; 05/253.
MALET Léa : 07/265 ; 081 185 ; III 132; 13/261-269 ; 141 254, 299, 304, 305.
MALEVITCH: 05/128 ; 121268.
MALHERBE Suzanne: 14/305.
MALINOWSKI: 111178 ; 13/176, 189.
MALKINE Georges: 041 159; 071 33; 121113 ; 14174.
MALLARMÉ Geneviève: 15/253, 254.
MALLARMÉ Stéphane: 011 216, 210; 02/23, 31,118,119,176, 199,200,240,243,244,248,250 ; 031 37, 129, 181 ; 04/47, 175, 205-208,211,246,254,311,316 ; 051 52, 294 ; 061 43, III, 146, 179, 182, 191, 249, 256, 259 ; 071 158; 081117, 118, 156, 158, 163, 185; 091136,147; 11/56,182 ; 12173,91,94,97,206,207,212 ; 131 16, 52, 164, 246, 285 ; 141 167, 169,321,333; 15/253-258, 263.
MALLET Francine: 051 286.
MALLO Maruja : 14/306.
MALRAUX André: 03/84, 161 ; 05197,268 ; 06/268 ; 071 183 ; 08/148; 10/229; 111 23, 127 ; 12/134,311 ; 13/323; 14/42, 44,45,225,242.
MAMBOUR: 111161.
MANDELBROJT Szolem : 111 82, 84,86.
MANDIN Louis: 011163.

MANDY Ivan: 141204.
 MANET Édouard: 01/52 ; 03/ 283
 ; 09/ 55-57 ; 11/80; 121 94 ; 141
 236.
 MANFALOUTI: 03/29.
 MANIU Adrian: 11/143, 144 ; 141
 210.
 MANN Heinrich: 03/282 ; 14/28,
 33,34,35.
 MANN Klaus: 10/ 253 ; 13/ 96,
 189; 14/123, 135.
 MANN Thomas: 06/ 205 ; 08/ 57 ;
 09/240 ; 10/ 154 ; 11/295 ; 14/
 34.
 MANNHEIM Karl: 07/192.
 MANSOUR Joyce : 02/ 274 ; 03/
 26, 27 ; 04/25 ; 121 233 ; 14/268
 ; 15/ 76.
 MANTUA Albertina: 07/271.
 MARAN René: 05/305.
 MARAT Jean-Paul: 01/192.
 MARC Alexandre: 141 39.
 MARC Franz: 09/154.
 MARCKS : 141130.
 MARCO Joachim: 03/99.
 MARCOTTES Gilles: 021282.
 MARCOUSIS Louis: 10/63.
 MARCUSE Herbert: 01/131,149;
 04122 ; 07/242 ; 10/39 ; 13/277,
 279.
 MARENCIN : 14/ 190.
 MARIATEGUI José Carlos: 01/
 223 ; 03/ 110.
 MARIE-ANTOINETTE: 121 245.
 MARIËN Marcel: 11/ 161 ; 14/
 230,301.
 MARIN L. : 121 173.
 MARINETTI Filippo Tomaso : 03/
 19; 04/254; 09/96, 219; 11/43,
 44,145 ; 121271 ; 13/241, 242;
 14/75,76,210,213,289,290 ;
 15/ 13, 14,32,216.
 MARINHO Fatima: 14/292.
 MARINHO SARAIVA M. de F. :
 07/268.
 MARINO Giambattista (dit le
 Cavalier Marin) : 01/ 200 ; 10/
 156.
 MARION Paul: 11/88,96.
 MARITAIN Jacques: 01/166 ; 021
 281; 03/172; 14/32, 68.
 MARKALE Jean: 14/264.
 MARKOV: 06/ 81.
 MARLIER Georges: 07/240.
 MARLOWE: 141 155.
 MARMANDE Francis: 10/241.
 MARMONTEL: 121 272.
 MAROF D. Tristan: 01/222.
 MARQUÈS-RIVIÈRE Jean : 021
 157,160, 165.
 MARSENAC: 14/231.
 MARTENS Grunter : 09/40.
 MARTER Joan M. : 03/216.
 MARTIGNON Andrée: 01/ 160 ;
 OS/251,256,257.
 MARTIN Claude: 04111.
 MARTIN DU GARD Maurice:
 05/19; 07/45; 08/188.
 MARTIN DU GARD Roger: 01/
 160; 13/ 168,209.
 MARTIN Ferenc : 15/207.
 MARTIN Henri: 09/56.
 MARTIN Henri-Jean: 06/ 19.
 MARTIN John: 08/245.
 MARTIN Marc: 15/ 10, 16,20,23,
 40,75, 106, 109, 116, 120, 123,
 131,151,154,157,162.
 MARTIN-BALSAN Michel: 04/
 60,61.
 MARTINET François 121 300,
 301.
 MARTINET Marcel: 11/89 ; 14/
 42,46.
 MARTINEZ DE PASQUALLY :
 021 31.
 MARTINO Jean-Paul: 021287.
 MARTINSON Harry: 03/89 ; 12/
 212.
 MARUTA Vasile: 09/9.
 MARX Brothers: 03/282.
 MARX Harpo : 08/ 136.
 MARX Karl: 01/51, 62, 87, 270,
 277,278; 021 17,21,41,103,
 105 ; 03/ 73, 109, 112 ; 05/ 14,
 101,106-109,112,113,127-130,
 139, 140, 175,269; 07/ 51,52,
 123,225 ; 08/92, 102, 105-107,
 132-134; 09/200; 10/61, 214,
 224,259,272; 11/12,53,88,91,
 106,113,254; 121 74,131,283 ;
 13/46,83,94,96,175,181,182,
 185,279 ; 14/26,29,30, 132,
 186,231,249; 15/311.
 MARZOLFF : 09/23, 24.
 MASCOLO Dionys : 04/26,121
 312.
 MASEREEL Franz: 14128.
 MASLOW Abraham: 021 56, 57.
 MASSANET: 14/113, 117, 118.
 MASSENET: 09/24.
 MASSIGNON Louis: 11/68.
 MASSIS Henri: 01/166; 03/172;
 11/70 ; 14132,68.
 MASSON André: 01/ 42, 223,
 238-241,245,246,249,251-253
 ; 021 222,225-227,247 ; 03/284
 ; 04/ 259 ; 05/ 14 ; 06/45 ; 07/
 104,187,190,206,207; 08/145
 ; 09/ 170 ; 10/30, 93, 229, 234 ;
 11/25, 160, 162,250,253; 121
 11,12,22,51,91-99,101-103,
 113, 114, 130, 150, 168, 177 ; 13/
 292 ; 14/ 16, 62, 253, 254, 263,
 307, 310, 311, 333 ; 15/200.
 MASSON Hervé: 02/ 159, 163,
 171.
 MASSOT Pierre de : 08/ 167.
 MATHEWS Harry: 06/ 36, 136,
 205,213,225,236.
 MATHIEU Claude: 04/68,70 ;
 07/230,231.
 MATHIS Hans: 09/24.
 MATIC Dusan : 10/174, 178, 181 ;
 13/239,240; 14/178, 179, 181,
 191,312.
 MATISSE Henri: 01/253 ; 021 77 ;
 09/78; 10/231,234; 121 93, 98,
 165; 14/ 163,277, 280; 15/76,
 294.
 MATSUURA Hisaki : 14/324,325,
 327.
 MATTA Sebastian : 01/249, 251,
 252; 02127, 155 ; 07/75, 78 ; 10/
 233,236 ; 11/249,250,252 ; 121
 131,140; 14/300,330.
 MATTEL: 06/241.
 MATTHEWS H. W.: 06/100.
 MATTHEWS J. H. : 02/263, 270-
 274,276.
 MATTHIS Adolphe: 09/23,34,
 35,38,39,41.
 MATTHIS Albert: 09/ 23, 34, 35,
 39,41.
 MATURIN: 141267,272.
 MAUBERGER Gaston: 06/ 273-
 274.
 MAUBLANC René: 03/177.
 MAUCLAIR Camille: 021187.
 MAUGÉE Aristide: 021243.
 MAUGEY Axel: 021281.
 MAULNIER Thierry: 11/22, 24.
 MAUPASSANT Guy de : 03/283 ;
 06/252.
 MAURIAC Claude: 04/17; 08/
 33.
 MAURIAC François: 08/ 185, 186
 ; 131167.
 MAUROIS André: 05/ 19 ; *II!* 20.
 MAURON Charles: 14/72.
 MAURRAS: 14138.
 MAURY Alfred: 021175, 294.
 MAUSS Marcel: 02/ 17 ; 05/ 106 ;
 07/70; 11/ 178 ; 12/ 281, 284,
 288, 290, 294.
 MAW Claude-Roger: 081144.
 MAX Georg: 04/24.
 MAXWELL J. : 08/ 144.
 MAXY M. H. : 15/300.
 MAYO : 03/ 185.
 MAYOL: 10/251.
 MAYOUX Jehan : 04/ 47 ; 05/
 298-304.
 MAYOUX Yvonne: OS/298.
 MAYRISCH Emile: 14/34.
 MAZEAU L. : 04/129.
 MAZIERES: 04/35.
 MAZZINI: 14135.
 MEDEK Milkulas : 14/303.
 MEDKOVÁ Emila : 14/303.
 MEDLEY Robert: 08/ 130.
 MEDNOKOFF Reuben: 081134.
 MEHRING Walter: 03/ 119, 120 ;
 09/239,248 ; 14178.
 MEIJI: 14/319.
 MEISSONNIER Ernest: 01/ 244 ;
 09/55.
 MÉLANÇON Robert: 04/56.
 MELTZER Donald: 13/114.
 MELVILLE Herman: 06/205, 226
 ; 081245 ; 13/226,229.
 MELVILLE John: 08/ 130.
 MELVILLE Robert: 08/130.
 MEMMI: 11197.
 MENANTEAU: OS/260.
 MENDÉLÉEV Dimitri Ivanovitch :
 01/ 88.
 MENDEZ DORICH Rafael: 01/
 222-226 ; 03/ III.
 MENDZELOS D. : 03/48,49.
 MENESES Carlos: 01/225.
 MÉNIER Mady : 09/9.

MÉNIL René: 021 240, 241, 243, 244, 247, 248, 249, 251-257; 051 306; 07177, 82; 10/55.
 MENZERATH : 13/38.
 MERCURE: 14/253.
 MERESCHKOWSKI : 09/208.
 MÉRIMÉE Prosper: 15/72.
 MERLEAU-PONTY Maurice: 111 21, 178-181.
 MERRILL Stuart: 01/210.
 MERSON Luc-Olivier: 13/199.
 MERTENS: 041269, 270.
 MESAGLIO-NEVERS Janine: 121 II.
 MESCHONNIC Henri : 01/ 12, 260, 261 ; 041325 ; 05/296 ; 101 221 ; 13/249.
 MESENS Édouard-Léon-Théodore : 01/ 260 ; 07/78, 267 ; 081 127, 129, 135, 140; 11/161, 166; 131 188; 141112, 153, 156, 253, 301.
 MESMER Franz-Anton: 02/50 ; 13168, 147.
 MESNET: 13/67.
 MESNIL Jacques: 14/28, 46.
 METAXAS Jean: 03/49, 50, 54
 MÉTRAUX: 07/76.
 MEUNIER: 021 162.
 MEUNIER Jean-Louis: 061 250, 251, 258.
 MEURS Harmen : 11/159, 160.
 MEYER Arthur: 13/301.
 MEYER Lise (> DEHARME Lise)
 MEYERHOLD Vsevolod Emilievitch: 15/216, 218, 220.
 MEYRAT Robert: 031 165, 167 ; 04134.
 MEZEI Árpád : 111 26 ; 141 166, 168, 169, 205 ; 151 28, 65, 66, 203, 205, 207, 248.
 MEZEI Otto: 15/191.
 MICAL l'abbé: 121274.
 MICHAËL Georges: 01/ 168 ; 111 67, 70, 91.,
 MICHAUD Eric: 09/9.
 MICHAUX Henri: 011 158, 159 ; 02/286; 03/117; 07/ 16; 081 143 ; 101 184, 218 ; 12/51, 86, 151 ; 13/273 ; 14/65, 178, 234 ; 15175, 76.
 MICHEL Pierre: 141 60.
 MICHEL-ANGE: 09/140, 151.
 MICHELET Jules: 021 31, 164, 170; 05153, 61-65, 204 ; 08/84 ; 13167.
 MICHELFELDER C. : 08/ 147.
 MIDOLLE Jean 121 116 ; 131 254-259.
 MIESES BURGOS Franklin: 011 223.
 MIGEOT François: 13/15.
 MILANOVA Véra: 031 166 ; 041 36.
 MILARÉPA: 09171.
 MILLE Pierre: 10/59.
 MILLER Arthur: 041 56.
 MILLER Henry: 141 133.
 MILLER Lee: 11/253 ; 14/304.
 MILLET Jean-François: 09/42, 55 ; 10/151, 153, 155 ; 121191; 131 71-76; 15/77.
 MILON Jean-Paul: 01/ 164.
 MIŁOSZ O. V. de L. : 03/282 ; 07/ 279.
 MILTON: 06/ 40.
 MINET Pierre : 031 166 ; 041 36, 37 ; 13/147, 149.
 MINGELGRÜN Albert: 13/284 ; 14/20.
 MINKOWSKI: 07/ 124 ; 131 50, 58.
 MINSKI : 07164.
 MIOMANDRE Francis de 051 267; 13/52.
 MIRO Joan: 01/42, 238, 240, 246, 249-251 ; 021283 ; 031 102, 103, 284; 04/227-232, 234, 235, 240, 241, 248, 259; 06/45 ; 07/ 187, 190, 207, 209, 268; 08/125, 128, 139, 145, 240, 242 ; 10/234, 253 ; 111 160, 164, 250, 253; 12127, 53, 91, 113, 118, 140 ; 141 16, 119, 252, 253, 256, 279, 290, 296, 297, 307, 333.
 MIRON Gaston: 021 288.
 MISTACCO Vicki : 061 165, 166, 173.
 MISTINGUETT: 14/71.
 MITRANI Nora: 071272 ; 08/234.
 MITTERRAND François: 151 18.
 MOCTEZUMA: 08/113, 121.
 MODIGLIANI: 09/60.
 MOESMAN: 14/113-116, 119.
 MOHOLY-NAGY László : 041 167 ; 07/ 268, 302 ; 151 26, 32, 98, 217, 219.
 MOISAN Clément: 021293.
 MOIX Ana Maria: 031 102.
 MOLDOV : 15/302.
 MOLES Abraham: 09/188.
 MOLIÈRE: 09/23 ; 151 13.
 MOLINA Enrique: 04/52.
 MOLINA Pedro: 08/ 118.
 MOLINIER Pierre: 01/ 187 ; 041 24; 111219, 223.
 MOLINO Franz: 08/ 83.
 MOLINO J. : 04178.
 MOLNÁR Farkas : 15151.
 MOLNÁR Tamás : 15/75.
 MONATTE : 11/89, 90; 141 45, 46.
 MONDRIAN Piet : 091 130, 150, 153, 154, 170 ; 121 72, 73, 80, 158, 268 ; 141248.
 MONET: 09155-58.
 MONIZ PEREIRA J. : 07/ 271, 272.
 MONNEROT Jules: 02/31; 031 258; 041117; 06/53; 07141, 70; 08/ 145 ; 11/ 129; 121279-294.
 MONNET Georges: 14141.
 MONNIER Adrienne: 06/ 30 ; 081 157, 158; 131297, 298.
 MONOD-HERZEN fils: 041 39.
 MONTAIGNE: 05/76.
 MONTALE Eugenio: 141163.
 MONTANYA Gash : 031 102.
 MONTESQUIEU: 051 160.
 MONTESQUIOU Robert de : 041 253; 06/94, 246, 257, 274, 275 ; 13/299.
 MONTGOMERY Alice de 111 304.
 MONTHERLANT Henry de : 051 258 ; 14/40.
 MOORE Henry: 08/ 139.
 MORALES Leonor: 121 129.
 MORAND Paul: 01/159, 162 ; 121 188; 13/311.
 MORE Marcel: 08/ 146.
 MORE Thomas: 07150, 54, 129.
 MOREAU Gustave: 01/205, 243 ; 021188, 190; 05/204; 07/175 ; 11/ 223 ; 121229 ; 14180, 300.
 MOREAU Luc-Albert: 041 167.
 MOREAU-ARRABAL Luce: 031 98.
 MOREL Jean-Pierre: 11/95.
 MORENO JIMENO Manuel : 031 111-113
 MORERI Louis: 021189.
 MORGENSTEIN Christian : 091 219.
 MORHANGE Pierre: 01/170, 171 : 08/147, 182; 11/63-73, 76-79, 83, 84, 92.
 MORIN Edgar: 041 108.
 MORIN Violette: 01/137-139.
 MORISE Max: 01/ 138 ; 051 37, 73 ; 07/33; 08/167; 10/93, 135 ; 12120, 21; 131207.
 MORLINO Bernard: 121297, 300.
 MORNER Stellan: 141 113-116, 118, 276.
 MORO César: 01/ 221-226 ; 031 111-113 ; 04147, 50; 07178; 101 265 ; 121 129, 142.
 MORRIS C. B. : 03/99, 100.
 MORRIS Georges L. K. : 091 170.
 MORTENSEN Richard : 031 85 ; 141 115, 118, 298.
 MOSLEY: 08/139.
 MOTHERWELL Robert: 01/253 ; 121130, 139; 141330.
 MOTYLOVA Tamara: 05/81.
 MOUNIN Georges: 051 309.
 MOURA SOBRAL Luis de : 071 268.
 MOURÃO-FERREIRA David: 141 292.
 MOURIER Maurice: 07/ 12.
 MOURIER-CASILE Pascaline : 04111; 05151, 52; 071249, 252; 10/276-282; 11/9; 12144 ; 131 83.
 MOURLOT : 04/227.
 MOURREN Gaston: 051249, 251.
 MOUSSEAU: 021284, 289.
 MOUSSINAC Léon: 05/89-92, 94 ; 11197 ; 14144.
 MOUSSORGSKY Modest Petrovitch: 12180; 15/231.
 MOZART Wolfgang Amadeus 12180, 214; 15/231.
 MUCI Renato: 06/ 291.
 MUKAROVSKIJ : 011 129.
 MÜLLER Heiner : 141 132.
 MULLER Kurt: 10/235.
 MÜLLER Otto: 14/130.
 MUNCH Edvard 11/223; 141 267, 277.
 MURALT François de: 06/23.

MURNAU: 03/281 ; 07/146 ; 141 262,265,266,269,273.
MURNER : 09/128.
MUSIDORA ; 14/262, 268.
MUSIL Robert : 09/ 66 ; 13/ 10, 151-161.
MUSSET Alfred de : 01/ 202 ; 03/ 279 ; 05/153 ; 15/268.
MUSSOLINI Benito: 03/ 120,253 ; 07/122 ; 14/139.
MUZARD Suzanne; 10/ 90-92 ; 13/235.
MYERS Frédéric: 02/40, 50, 73, 294 ; 10/79 ; 13/68.
MYRRIAM Paul: 05/248.
NABOKOV Vladimir: 06/205.
NADASS József: 07/294; 14/ 198 ; 15/ 18, 26, 32, 49, 50, 52, 53, 60, 62-64, 78, 98, 249.
NADEAU Maurice: 03/101, 262 ; 04/117 ; 05/13, 150; 07/294; 11/ 13; 12/281 ; 13/271 ; 14/ 168, 170; 15/45.
NADJA: 01/109, 193, 195 ; 02/ 35,75,79,80,95,107,108,179, 182,286; 03/207-214, 220 ; 04/ 52, 56, 102-107, 112-116, 118, 119,124-126,128,129,131-133, 136-142, 145-150,209,210,283 ; 05/43,44,204,205 ; 07/24, 92, 171 ; 08/ 186 ; 10/ 26, 90, 91, 223 ; 11/ 190,217,225,226; 12/ 238-243,245-251; 13/156, 167, 223, 225, 228, 235, 245, 261, 287,288.
NAGY Etel: 15/230, 231.
NAGY László : 14/206.
NAIRA Julio: 11/137, 138.
NANDINO Elias: 08/ 116, 117.
NAPOLEON: 04/88 ; 05/ 187 ; 06/ 66, 157 ; 07/79, 213 ; 12/124 ; 13/ 75,134.
NAPRAVNIK Milan: 14/304.
NASH Paul: 08/126, 128, 129, 138 ; 14/1304.
NASSEF Hefni : 03/30.
NASTASIJEVIC Momcilo : 10/ 173.
NATAF Liliane: 06/1254.
NATANSON Jacques: 11/21.
NAUM Gellu : 11/ 143, 150, 151, 153-155 ; 12/68 ; 14/ 18, 168, 216,217,219; 15/303.
NAVARRI Roger: 04/ 32, 33, 38, 41; 05/16.
NAVILLE Denise: 10/90,91,93, 145; 14/17,92,96-110.
NAVILLE Pierre: 01/ 132, 172, 231,237,02165 ;03/1176 ;04/15, 20,84,285; 05/13,14,71,255 ; 07/33,51,55, 166; 10/ 89-93, 252,272 ; 11/49-51, 63, 70, 73, 95,132; 12/20,21; 14/17,41, 55,59,60,97,99, 101-106, 108, 242,243.
NEITZEL L. K. : 09/60.
NEL-DUMOUCHEL Colette: 13/ 208,214,215.
NELLY René: 04/ 22 ; 08/ 144, 150.
NEMES Endre: 14/277-281,283, 285 ; 15/ 20, 24, 29,30,31,40.
NÉMÉS Éric de : 03/20, 29.
NEMÉSIO Vitorino : 14/289.
NÉMETH Andor : 07/ 294 ; 14/ 197-200, 202, 205 ; 15/ 10, 12, 21,26,48-50,52,53,55,59,60, 62, 78, 81, 83-86, 98, 99, 117, 119,120,155,248,249.
NERUDA Pablo: 03/120 ; 04/48 ; 14/163,336.
NERVAL Gérard de : 02/ 14, 18, 33, 50, 153, 156, 163, 165, 199, 282; 03/165, 196; 05/213 ; 06/ 266 ; 07/75 ; 10/ 29, 48, 137, 232,274,278 ; 11/ 19, 35, 154 ; 12/97,245 ; 13/ 146-149, 226-228, 283, 284 ; 14/ 14, 74 ; 15/ 312.
NESSELROTH Peter: 04/1269.
NETER August: 09/187.
NETTESHEIM Agrippa de : 13/ 322.
NEUSCHAFER Hans-Jorg : 01/19.
NEUWIRTH Arnulf (> ABU NIF)
NEVEUX Georges: 03/ 236 ; 05/ 260 ; 08/1246.
NEWELL: 06/81.
NEY Michel: 13/1301.
NEZVAL Vitezslav : 12/ 114 ; 14/ 16,178,181-186,188,189,222-225.
NICOL: 11/177.
NICOLAS II : 04/ 239 ; 05/ 184, 188.
NIEHAUS K. : 11/ 158.
NIEPCE: 14/295.
NIETZSCHE Friedrich: 02/241 ; 03/ 112 ; 05/ 72, 254 ; 06/ 229, 231,237 ; 07/64, 130, 192 ; 08/ 100; 09/43, 145,203,212,239; 10/62, 124, 182 ; 11/169,84,86, 188,189; 12/91,115,245,282-284,287; 13/47, 126, 157, 159, 228,233; 14/1159, 160.
NIJINSKY Vatslav Fomitch : 15/ 15,33.
NILSSON Ben-Johnny: 14/ 283, 284.
NIN Anaïs: 12/1139; 13/216.
NIN Andrès : 14/226, 227.
NINO Franck: 03/ 119, 120 ; 11/ 84.
NISHIWAKI Junzaburó : 03/ 37 ; 14/320-322.
NIVOIX Paul: 13/300.
NIZAN Paul: 05/ 80, 86, 96, 305 ; 07/203 ; 08/ 146 ; 12/312; 14/ 28,44.
NOAILLES Anna de : 03/261 ; 05/ 19; 13/162.
NOAILLES Marie-Laure de : 03/ 242.
NOCHLIN Linda: 03/215.
NODIER Charles : 12/ 176 ; 13/ 254 ; 14/263 ;
NOËL Bernard: 06/ 147.
NOLDE Emil: 14/130.
NOLL Marcel: 07/33; 08/201, 202; 10/9; 11/93, 97; 14/ 17, 92,97,98,99,101,105.
NOMICOS André: 03/29.
NORDGREN Sune: 14/306.
NORINE : 08/138 ; 11/161.
NORONHA DE COSTA L. : 07/ 273.
NOSTRADAMUS: 09/219, 220.
NOT Jochen: 07/38.
NOUGÉ Paul: 03/244 ; 07/ 238, 239,243; 08/234; 10/218, 222, 223,255-261 ; 11/ 161, 162,213 ; 12/138 ; 14/1227, 230, 252, 253, 257,301.
NOUVEAU Germain: 07/ 175 ; 11/218.
NOVALIS Friedrich: 01/220 ; 02/ 13, 16, 18, 22, 24, 50, 56, 103, 153,244,295 ; 04/1196 ; 05/154, 170,291 ; 07/19, 20, 27, 28, 104 ; 09/46, 48-51, 60, 72, 118, 121, 247; 10/29,48,232; 13/ 319, 320,322; 14/94, 109, 144.
NOVELLI Gastone : 06/292.
NOVO VILLAVERDE Yolanda: 11/134,135.
NOWOTNICK Stephan: 12/ 304.
NOZICKA Aloys : 14/303.
NOZIÈRES Violette: 01/187,191-195; 03/111; 04/119; 07/65; 10/58,62; 12/1314; 13/157 ; 15/ 65.
NUMA : 04/259.
NYIGRI Imre: 15/62.
O'NEILL Alexandre : 07/ 268, 271-273; 14/1291.
OCAMPO Victoria: 03/ 115, 118.
OELZE Richard: 14/ 333 ; 15/ 200.
OERSTED Christian: 03/123.
OESTERREICH: 13/67.
OETINGEN Baronne d' : 08/158.
OGMUNDARSON Kormakr : 03/ 62.
OKOPENKO Andreas: 14/1163.
OLDENBURG Claes : 01/235 ; 04/ 207 ; 06/212.
OLIVE Madame: 03/ 157.
OLIVEIRA Carlos de : 14/292.
OLSON Axel: 14/ 116,276.
OLSON Erik: 03/80, 93 ; 14/ 114, 115,276.
ONIS Carlos Marcial de : 11/ 135.
ONSLow-FORD Gordon: 10/236 ; 12/130, 139, 140; 13/119 ; 14/ 300.
OOKA Makoto : 03/41 ; 14/1323.
OOM Pedro: 07/271, 273.
OPPENHEIM Meret : 03/216 ; 10/ 64,65 ; 11/ 164, 249, 251-253, 258 ; 14/1257.
OQUENDO DE AMAT Carlos : 01/1225; 03/110.
ORENSTEIN Gloria : 02/ 263, 274-276.
OROZCO: 08/114.
ORS Eugénio d' : 01/204 ; 03/ 117.
ORSZÁG Lili: 15/207.
ORTEGA Y GASSET : 13/ 310, 312.
ORY Carlos Edmundo de : 03/ 99, 101,102.

ORY Pascal: 11/15.
 OSKAR Jon : 03/171, 72, 74.
 OSTERLIN Anders: 14/282.
 OSTIGNY Jean-René: 04/243.
 OSUNA Rafael: III 134.
 OTSUKA : 14/119.
 OTTO R. : 07/70.
 OVIDE: 08/9.
 OZENFANT Amédée: 11/80; 131 208.

 PAALEN Alice: 03/111; 12/131. 133, 138-143.
 PAALEN Wolfgang: 01/223, 225 ; 03/112 ; 04/24 ; 07/75, 78, 83, 91, 92, 174; 10/233, 236; 12/113, 118, 119, 129, 131-143; 14/254, 272, 313.
 PABST: 03/1281, 282; 05/285.
 PACHEKO José: 14/288.
 PAILTHORÉ Grace: 08/134.
 PAINLEVÉ Jean: 07/144.
 PALASOVSKY Ödön : 15/25, 33, 48, 78, 219-221, 227, 229, 231, 232, 249.
 PALAU Pierre: 02/1267.
 PALAYRET Guy: 05/15.
 PALISSY Bernard: 08/116.
 PALOU Jean: 02/82, 83.
 PALS Sesto: 15/300.
 pAN Imre: 14/205 ; 15/50, 65, 203, 248.
 PANA Sasa: 01/266; 11/145-147, 149, 151 ; 14/213-216; 15/300, 302.
 PANÉRO Leopoldo Maria: 03/102.
 PAP Jozsef: 15/83, 121, 131.
 PAPANITSAS D. P. : 03/58.
 PAPA ZOFF : 03/284.
 PAPIN (les soeurs) : 01/1191, 195 ; 10/62.
 PAPIN Denis: 02/186.
 PAPUS : 02/1176.
 PAQUETTE A. G. : 04/57, 63.
 PAQUETTE J.M. : 04/64.
 PARACELSE Philippus: 02/119, 31, 103, 113, 190, 193, 295 ; 03/134, 135; 06/1209, 228; 13/1210, 215 ; 14/270.
 PARAF A. : 11/166.
 PARAIN Brice: 06/270.
 PARANCS János : 15/76, 77.
 PARENT Ch. : 04/63.
 PARENT Mimi : 02/1287; 04/243.
 PARIANINE : 11/90, 97.
 PARINAUD André: 02/17; 03/101 ; 04/18 ; 07/53 ; 08/20, 23 ; 10/230.
 PARIS André: 15/257.
 PARISOT Henri: 11/125.
 PARIZEAU Lucien: 04/242.
 PARKER A. : 13/54.
 PARKER TYLER: 08/247.
 PARMÉNIDE: 11/180.
 PARMETIER: III 301, 305.
 PARMESAN (le) : 01/205-207.
 PARRAGUEZ Waldo : 01/224.
 PARROT Louis: 05/261.
 PASCAL Armand: 12/264.
 PASCAL Blaise: 03/196 ; 04/109 ; 07/33 ; 13/170.
 PASCIN: 11/168.
 PASSERON René: 01/231, 232, 247-253 ; 07/267 ; 09/70 ; III 249, 251, 252, 254; 14/112; 15/191.
 PASSUTH Krisztina: 15/19, 202.
 PASTERNAK Boris: 14/133.
 PASTEUR Louis: 03/134, 135 ; 08/191.
 PASTOUREAU Henri: 03/20 ; 12/110, III ; 13/273 ; 14/168, 170, 231, 232.
 PATAKI Gábor: 15/28, 199.
 PATRI Aimé: 07/102, 107 ; III 118 ; 14/232.
 PAUER Gyula: 15/1213.
 PAUL: 02/1162 ; 15/85.
 PAULHAN Jean: 01/125, 256, 257; 03/245; 04/27, 87, 213 ; 06/1266, 269-270 ; 07/133; 08/122, 160; 10/222 ; 11/23, 43 ; 13/13, 207, 208, 324; 14/82, 234.
 PAUN Paul: III 143, 150, 151, 153-155; 14/216, 217, 219; 15/301, 303.
 PAUSANIAS: 06/155.
 PAUVERT Jean-Jacques: 06/11, 21, 24-29, 34, 41, 290; 07/237 ; 10/1249 ; 12/230.
 PAUWELS: 14/69.
 PAVLOV: 12/234.
 PAZ Magdeleine: 05/94, 95 ; 14/43, 46, 223.
 PAZ Octavio: 02/66 ; 04/47, 51 ; 07/71, 78, 159 ; 08/222, 248.
 PEDRO Antonio: 07/1267-174; 14/290, 291.
 PEDROS A Mario: 01/223.
 PÉGUY Charles: 01/69, 72 ; 02/240, 250; 03/244, 246, 252, 253, 260.
 PEIRCE Charles S. : 01/29.
 PÉLADAN Joséphin : 02/176 ; 08/251.
 PELLAN Alfred: 02/281, 283, 287 ; 04/241-249.
 PELLEGRINI Aldo: 04/48, 50.
 PELLETIER G. : 04/58, 59 ; 07/228.
 PÉLOQUIN Claude: 02/288 ; 04/243 ; 10/219.
 PENDZIKIS N. G. ; 03/50, 58.
 PENKERT Sibylle: 07/183.
 PENROSE Roland: 04/164 ; 07/78 ; 08/127, 129, 130, 138, 139; III 166, 256, 257; 12/113 ; 14/152-154, 226, 296, 304, 327.
 PENROSE Valentine (> HUGO Valentine)
 PÉPIN: 13/39.
 PERAHIM Jules: 14/18, 216, 310 ; 15/300, 301.
 PERAHIM S.: 11/1150.
 PÉREC Georges: 06/15, 36, 83, 136, 203-205, 207, 208, 211-214, 225, 236.
 PÉRET Benjamin: 01/14, 39, 68, 80, 85, 86, 128, 188-191, 194-196, 207, 223 ; 02/86, 88, 89, 101, 246, 247 ; 03/13, 51, 103, 112, 248, 253, 254, 256-259, 261 ; 04/40, 80, 84, 89, 130, 187, 190, 192-197, 211, 241, 281, 293 ; 05/33, 244, 245, 247, 248, 264, 266, 299, 307 ; 06/46 ; 07/33, 37, 70, 71, 73-75, 78-84, 166, 168 ; 08/69, 126, 128, 143, 145, 167, 173, 185, 187, 237; 09/112 ; 10/11-14, 16, 37, 56, 59-61, 64, 76, 82, 94, 95, 134, 145, 178, 271 ; 11/148, 93, 95, 97, 132, 221, 223 ; 12/109, 114, 182, 184, 195, 231, 233, 251, 274, 275, 302, 311 ; 13/52, 225, 235, 237, 271, 274, 289, 323 ; 14/52, 53, 82, 102, 154, 167, 179, 211, 222, 225, 226, 232, 235, 237, 238, 256, 257, 263, 264, 300 ; 15/76.
 PEREZ Gustavo: 08/118.
 PÉREZ-MINIK Domingo: 03/103.
 PÉRI Laszlo : 12/271.
 PERILLI Achille: 06/292.
 PÉRIZ Didier: 11/14.
 PERLINI Memé : 06/291.
 PERNETY Antoine Joseph dom : 02/30, 33, 156, 158, 160-163, 169, 171, 172.
 PERNIOLA Mario: 08/166.
 PERRAULT: 13/258.
 PERRAULT Charles: 03/283.
 PERRET Michèle: 02/179.
 PERRIAULT Jacques: 06/14.
 PERRIN François: 14/234.
 PERRINE André de la : 01/165.
 PERRON Maurice: 04/59.
 PERROS Georges: 06/254.
 PERSONNEAUX-CONESA Lucie : 03/16 ; 07/15 ; 11/14 ; 12/111.
 PESSOA Fernando: 14/287-289, 291, 292.
 PÉTAIN Philippe: 05/46 ; 07/265 ; 10/83, 271.
 PETOFI Sandor: 07/279; 15/16, 17, 82, 83, 103, 117, 118, 130.
 PETRARQUE : 08/232.
 PETRASCU Militza : 09/96 ; 15/300.
 PETROVIC Rastko : 14/190.
 PÉTURSSON Hallgrímur : 03/66.
 PÉTURSSON Hannes: 03/76, 77.
 PEYRE Henri: 04/103.
 PÉZARD : III 80.
 PFISTER Oscar: 13/72, 193.
 PFITZNER : 09/24.
 PHILIPPE Gérard: 07/141.
 PHILIPPE Le Bel: 11/185.
 PHILIPPIDE Alexandru : 14/211.
 PIA Pascal: 01/1165 ; 07/280.
 PIALAT Maurice: 04/91.
 PIANCA J. M. : 05/16.
 PICABIA Francis: 01/166, 167, 239, 251 ; 02/86, 206 ; 03/235, 238, 242, 243, 282, 284 ; 04/37 ; 05/45, 248; 06/42, 43 ; 07/137, 166, 168, 268; 08/21, 157, 164, 165, 167, 181, 246, 250 ; 09/95, 96; 10/95 ; III 39, 44, 46, 118, 119, 132, 159, 160, 207, 250; 12/II, 123-125, 127, 301 ; 13/244,

249,298, 309, 314 ; 14/75, 76, 78,79, 106, 199,290; 15/76.
PICARD Henri: 08/118.
PICASSO Pablo: 01/43, 208, 210 ; 02/18,81 ; 03/27,83,85, 101, 103,284; 04/1315; 05/122,126, 208,307; 07/166,185,187-190 ; 08/ 66, 128, 240 ; 09/ 60, 78, 130, 136; 10/134, 166,231,232, 234, 253 ; 11/ 80, 165, 250 ; 12/ 54,98, 113, 115, 140, 166, 168, 189,190,196,299,314; 13/125 ; 14/ 75, 88, 153, 163,230,236, 253,256,333; 15/76,77,202.
PICHETTE Henri: 021274.
PICHON Édouard: 13/ 11,210 ; 13/199.
PICON Gaétan: 07/ 87 ; III 22 ; 12/51.
PICOT: 11/304, 306, 307.
PIERO DELLA FRANCESCA: 12/ 205.
PIERO DI COSIMO: 03/242 ; 10/ 235.
PIERRE José: 04/22, 26 ; 05/ 13 ; 07/ 84, 108, 114, 267 ; 10/ 64, 273; 11/101, 122,158,249,255 ; 12/112,48,129,313; 14/15, 16, 112, 118,236,243 ; 15/45.
PIERRE-LOTI-VIAUD Elsie: 06/ 274.
PIERRE-LOTI-VIAUD Samuel 06/274.
PIERRE-QUINT Léon: 03/ 120, 168, 282 ; 04/ 33-35, 37, 39,40, 45,286; 11/23.
PIERSSENS Michel: 06/145.
PIEYRE DE MANDIARGUES André: 03/ 52, 222, 223, 226, 229,231 ; 05/285; 12/235.
PILINSZKY János : 15/ 17, 33, 35, 79.
PILNIAK Boris: 03/118 ; 11/189.
PILON Jean-Guy: 04/61.
PINHEIRO Costa: 07/273.
PIOBB Pierre: 08/73.
PIRANDELLO Luigi: 11/1144.
PISCATOR Erwin: 15/220.
PISSARO : 09/55, 57.
PITA RODRIGUEZ Félix 03/ 115, 117
PITRES: 13/67.
PIVERT Marceau: 14/46.
PIZDIC Milan: 14/179.
PLACE Jean-Michel: 01/164.
PLANELLS: 14/117-119.
PLATEAU Marius: 08/203; 10/ 62.
PLATON: 02/117, 32, 47,107,150 ; 04/197; 05/139,140; 06/229, 241,266; 07/52,82, 129; 08/ 119; 09/ 140; 11/80, 180; 12/ 9,2,259; 13/214; 14/238.
PLEKHANOV: 05/190.
PLEYNET Marcelin: 08/235 ; 14/ 335.
PLINE l'Ancien: 09/255.
PLISNIER Charles : 11/ 94 ; 14/ 222,234.
PLOTIN : 05/ 258 ; 06/ 266 ; 09/ 72,73 ;
PLOTTEL Jacqueline: 06/ 14.
PLOUVIER Paule: 07/ 13 ; 10/ 133, 145 ; 11/ 123.
PLUTARQUE: 02/ 160-162, 164, 171 ; 05/153.
PODHORSKI: 14/1181, 185, 186.
POË Edgar: 02/50,282; 03/127, 128; 04/48; 07/174; 08/245 ; 11/227; 12/191 ; 13/68,284,291 ; 14/74, 321 ; 15/82.
POHLEN Théodore: 09/ 36.
POICTEVIN : 10/277.
POINCARÉ Henri: 02/146,47.
POINCARÉ Raymond : 03/ 244, 251, 256 ; 05/ 19 ; 10/83 ; 14/ 31.
POIROT-DELPECH Bertrand: 10/ 272.
POITIERS Diane de : 01/207.
POLEY Stéphanie: 09/186, 187.
POLINIUS : 12/26.
POLITZER Georges : 05/ 80 ; III 63,69,70; 13/12, 181, 182; 14/ 28,44.
POLITZER Heinz: 14/ 158.
POLLOCK Paul Jackson: 01/253 ; 12/ 139; 14/ 334,335.
POLONSKI : 09/208.
PONCET Antoine: 09/8.
PONGE Francis: 06/86, 146, 180 ; 14/229.
PONTALIS Jean-Baptiste: 01/116 ; 13/23,24.
POP Ion: 11/15 ; 14/17.
POPLAWSKIBoris: 14/133.
POPOVIC Koca : 10/ 173-177, 179, 181, 183, 184, 189, 192, 201,203; 14/179,182,188-190, 229,311.
PORPHYRE: 02/1162.
POST: 06/89.
POTTIER C. : 13/167.
POULAILLE Henry : 05/ 88, 94, 96,248 ; 14/42,46,223.
POULENC Francis: 14/253.
POULIN Gabrielle : 02/ 294 ; 04/ 64.
POULIOT André: 02/289.
POUND Ezra: 14/ 163,206.
POUNINE: 05/123,127,128.
POUSSIN Nicolas: 01/ 204, 205 ; 10/231.
POVOLOZKY, II/ 207, 209, 210.
POZNER Vladimir: 14/44.
POZZATI Mario: 13/122.
PRADOS Emilio: 03/103 ; 08/242.
PRADOS Emilio: 11/137, 139.
PRAMPOLINI : 11/44 ; 12/271 ; 14/77 ; 15/32, 216.
PRASSINOS G. : 04/165 ; 10/ 15 ; 12/111.
PRAX V. : 11/158.
PRAXITÈLE: 12/ 58.
PRÉFONTAINE Yves: 02/288.
PRÉVERT Jacques: 01/114; 03/21 ; 04/44; 08/ 185 ; 10/ 38, 82, 143, 159-163, 165-169 ; 11/ 132, 160; 12/111, 185, 186; 13/272; 15/ 75, 76.
PRÉVOST Jean: 01/1166.
PRÉVOST Marcel: 13/298.
PRÉVÔT René: 09/36,41.
PRICE Mars: 07/77.
PRICE Roger: 06/205.
PRINCE Gérard: 04/268.
PRINNER : 07/268.
PRINS Sonia: 08/246.
PRINZHORN Hans: 09/ 185-191, 193; 13/50.
PROTAGORAS: 09/129.
PROUDHON: 05/143.
PROUST Marcel: 01/ 113, 163, 225 ; 02/47,76; 03/ 129, 150, 252, 283 ; 04/45, 221, 278 ; 05/ 251; 06/86, 205, 229, 246, 257, 291 ; 07/ 160; 08/ 185, 186; 11/ 218; 13/ 198,233; 15/137,89, 91.
PRUDHOMME Joseph: 06/ 191, 196.
PRUTKAY Péter: 15/212.
PTOLÉMÉE: 09/75.
PUCHMERTL Jaroslav: 15/201.
PUDELKO Georges: 10/235.
PUTTKAMER Alberta von : 09/ 23.
PUYÉGUR : 13/68.
PUZZOLES Mlle: 13/285.
PY Française: 12/ 11.
PYTHAGORE: 02/ 16, 166 ; 03/ 124; 06/181; 12/192.
QUEIROZ J. M. de EÇA de : 14/ 292.
QUENEAU Janine: 05/ 136; 12/ 302.
QUENEAU Raymond: 04/44 ; 05/ 15, 16, 133-137, 140, 141 ; 06/ 36, 180, 203, 205 ; 07/ 135 ; 08/ 185 ; 10/ 38, 64, 67, 82, 95, 143, 231 ; 11/149; 13/61,111-115, 288 ; 14/1102, 229 ; 15/75,76.
QUESNOY Pierre-F. 05/ 255, 258.
QUEVAL Jean: 05/ 136.
QUEVEDO: 03/106.
QUINCEY: 10/63.
QUINET Edgar: 05/153,61-65.
QUINTILIEU : 09/239.
RÀBA György : 15/76.
RABATE L. : 05/39.
RABBE Alphonse: 08/205 ; 13/ 291.
RABELAIS François: 01/ 127 ; 02/ 156, 180; 06/203, 205, 210; 08/ 182.
RABINOVSKY Märius : 15/226.
RABOURDIN Dominique: 11/90.
RACHILDE: 14/13.
RACINE Jean: 11/ 182 ; 12/ 124.
RACINE Nicole: 05/ 94 ; 11/ 93 ; 14/14,68.
RADCLIFFE Ann : 11/263.
RADIGUET Raymond: 09/ 180.
RADNOTI Jozsef : 11/277.
RADU Miron
(PARASCHIVESCU) : 11/ 150 ; 14/216.
RADY N. : 03/21.
RAFEH Samir : 03/29.
RAFI Samir : 03/20.
RAGER G. R. : 13/147.

RAGON Michel: *OSI* 81.
 RAHON Alice (> PAALEN Alice)
 RAIBLE Wolfgang: *12/136*.
 RAILEANU P tre: *IS/299*.
 RAILLARD Georges: 121157.
 RAIS Gilles de : *111* 185, 258 : *141* 261.
 RAJNA D. D. : *13/54*.
 RAKOSI : *ISI* 26.
 RAMOS Samuel: *08/* 114.
 RAMSÈS: 031194.
 RANDOM Michel: *031* 169 ; *041* 39.
 RANDOS Nicolas (> CALAS Nicolas)
 RANK Otto: *031* 144, 151 ; *OSI* 103,105; *13/39*,176,210.
 RAPHAËL (Raffaello SANZIO, dit) : *ISI* 195.
 RAPHAEL Max : *07/203* ; *10/233*.
 RASTIER : 021290.
 RATHENAU: *14134*.
 RAUSCHENBERG Robert: *01/* 235, 253 ; *OS/230*.
 RAUZY H. : *13/9,54,59.61,62*, 67.
 RAVACHOL : *OSI* 148.
 RAY Man: *01/* 204 ; *021* 87 ; *041* 134, 137, 163-165, 167, 169, 171-173, 175, 187, 254, 284, 314,315,318; *07/136.137*, 172 ; *081* 129, 144, 145, 167,247; *091* 180; *10/27.31.65.91* ; *111* 160, 164, 165, 167,253; *121* 111, 113-115, 117,119; *13/236*, 309, 314 ; *14/75*, 252,253,255,295,296, 298, 301, 304.
 RAYMOND Louis-Marcel : *021* 281,283.
 RAYMOND Marcel: *011* 17, 18, 207; *11/26*.
 RAYNAL Maurice: *10/231,233*.
 RAYNAUD Jean: *03/125,136*.
 READ Herbert: *081* 126-134, 139 ; *141* 152, 155, 156, 179,234.
 REAVEY George: *081* 128.
 REBATET Lucien: *06/28*.
 RECHT Roland: *091* 191,194,254, 255.
 REDON Odilon: *01/210* ; *031* 85 ; *12/94,97* ; *141* 80.
 RÉGIO José: *141289*.
 RÉGIS: *131* 10, 14, 38.
 REGLER Gustav: 121138, 140.
 REGNARD: *13/67*.
 RÉGNIER Henri de : *10/277*.
 REGO Paula: *071* 273.
 REICH Wilhelm: *OSI* 102 ; *071* 227 ; *131* 12,173-183,186,187,189.
 REICH Zdenko : *031* 119, 120; *141* 182.
 REICHMANN Vilém : *141* 303 ; *IS/201*.
 REITER Robert: *IS/98*.
 REJA Marcel: *091* 187 ; *13/49*, 50.
 REMBRANDT: *10/39*; *121114*.
 REMEDIOS: *07/267*; *11/* 251 ; *121140*; *13/249-251* ; *141* 118.
 REMENYIK Zsigmond: *IS/217*.
 REMY Michel: *08/13*.
 RÉMY Tristan: *08/146*.
 RENAN: *OSI* 52, 53, 56-58.
 RENAUD Thérèse: *021* 284, 292 ; *04/55,57,61* ; *071231*.
 RENAULD-KRANTZ : *03/62*.
 RENDON: *111* 160.
 RENOIR: *031* 112.
 RENOIR Pierre-Auguste: *011* 52 ; *09/56, 57* ; *10/231* ; *12194*.
 RENOUL Louis: *OSI* 54.
 RENOULT Daniel: *11/94*.
 RESL Mikal : *141* 304.
 RESTANY Pierre: *ISI* 209.
 RÉTIF DE LA BRETONNE Nicolas: *04184* ; *ISI* 45,72.
 REVA Mata (> LOTI Pierre)
 R VAI Jozsef : *ISI* 26, 92, 93.
 REVERDY Pierre: *011* 128, 153-156,203 ; *02176*, 211, 243, 244, 251,283,289; *031* 111, 112, 269, 282,283 ; *OSI* 251 ; *071* 72 ; *081* 143, 145, 155, 157-160, 167, 169, 185, 192 ; *10/23* ; *111* 148, 182; *121* 17,33-35,87,91, 314 ; *13/45,151,169,271*, 313, 314; *14/74*, 137, 199,201,212,213, 215,320; *ISI* 75, 76, 257, 313.
 REXROTH Kenneth: *OS/230*.
 REY Alain: *01/* 13.
 REYNAUD Paul: *03/251*.
 R Z P l : *IS/52*.
 RHINE J.-B. : *02171*.
 RHODE S. A. : *141* 331.
 RIAZ Khadiga : *03/29*.
 RIBAR Ivo Lola: 141188.
 RIBEMONT-DESSAIGNES Georges: *01/166*, 167,266; *021* 85,86,271,272,276 ; *031* 16, 116, 119, 169, 191-203,242, 252, 259 ; *04/37,40* ; *OSI* 45, 133,244,245,256,260,264,266 ; *081* 143, 164 ; *091* 151, 179; *101* 93, 111-125 ; *11/33,34,37,41*, 46,47,71, 132, 144, 145,215, 217; *121107* ; *13/244,315*; *141* 73, 75, 78, 79, 139, 146, 212, 213,263 ; *ISI* 85,269,271.
 RIBOT: *13/193*.
 RICARDOU Jean : *031* 225 ; *061* 108, 172, 174, 190, 195-197, 211,212.
 RICH Adrienne: *021* 131.
 RICHARD Jean-Jules: *021287*.
 RICHARD Jean-Pierre: *01/44*.
 RICHARD Roger: *IS/79*.
 RICHARDS Mary: *OS/230*.
 RICHELET: *10/43*.
 RICHEPIN Jean: *06/273*.
 RICHER Jean: *021155*, 156, 165.
 RICHT Charles: *02/72.73* ; *101* 79; *13/68*.
 RICHIER Germaine: *091* 17.
 RICHIR Marc: *11/178-181*.
 RICHTER: *09/54*.
 RICHTER Hans: *04/284* ; *091* 66, 67,68,70,80,95,96,217,221 ; *13/310* ; *14/76,210*.
 RICOEUR Paul: *10/220* ; *121* 146 ; *13/195*.
 RIESE-HUBERT Renée: *04/221* ; *121111*.
 RIFF Guillaume: *09124*.
 RIFFATERRE Mich l : *011* 12,125 ; *031* 229; *04/86*; *OSI* 199, 290-297 ; *061* 108 ; *081* 234 ; *131* 25-27,33.
 RIFFLET-LEMAIRE Anika : *131* 45.
 RIGAUD Jacques: *01/* 210 ; *031* 236, 242, 280, 283 ; *07/37* ; *081* 166,205 ; *101* 17,48,61, 179, 181,183,203 ; *121107.299*; *131* 198, 200,141 299.
 RIHA Karl: *091* 10.
 RIHTMAN: 141181, 185, 186.
 RILKE Rainer-Maria: *091* 15 ; *141* 291.
 RIMBAUD Arthur: *011* 15, 30, 31, 168, 169,219,270; *021* 14-16, 23-25,27,31,46,47,55,56,82, 107, 153, 154, 198, 199, 206, 242-246,249,255,256,287 ; *031* 18,21,22,24,40,81,88,90, 165, 173, 183, 186,280,283; *041* 40,48,49,84,179,181,204,279 ; *05/* 124, 126, 128, 161, 165, 175,201,258,305; *06/12,43*, 52, 181, 256; *07/23,30,52,64*, 175, 215 ; *081* 66, 118, 128, 163, 175, 192, 207, 246 ; *09/46*, 60, 68,100, 110; *10/58,70,90,176*, 202,21-1,2,2,234,279; *111* 19, 24, 26, 154, 69, 80, 110, 138, 154, 182, 189, 190; *121* 18,73, 91,97, 101, 204, 206, 245, 257, 262,274,284,266,291,305,314 ; *13/64*, 149, 185,228,279,283, 285,286,292,298; *141167*, 199, 231,249,295,320,333; *ISI* 198, 254, 256-258, 263, 265, 287, 289,293,305,312.
 RIMBAUD Isabelle: *IS/258*.
 RIMINI Francesca de : *02/* 82, 83. Rfo Angel dei: *03/98*.
 RIOPELLE Françoise: *04159*.
 RIOPELLE Jean-Paul : *02/* 284, 285, 287, 289 ; *041* 59 ; *071* 267 ; 101218.
 RIOS Juan: *031* 112.
 RIPA DI MEANA Carlo: *06/290*.
 RIPPER Karl von: *111* 296, 298, 303,305.
 RISPAIL Jean-Luc: *011* 10; *OSI* 11 ; *06113*; *121310*.
 RISSET Jacqueline: *14/292*.
 RIST: *111* 304.
 RISTAT Jean: *10/131*, 133, 135, 136.
 RISTIC Marco: *021* 79 ; *031* 258 ; *101* 12, 13, 55, 149, 173-176, 178-183,206; *13/237,239-241* ; *14/179*, 181-183, 185-189,229, 298,302,311,312.
 RISTIC Seva : *13/239*.
 RITLENG Georges : *091* 23, 24, 34-36,38,39,41, 42, 46, 53.
 RITSOS Yannis : *031* 50, 53-55, 58.
 RIVADENEYRA Gabriela: *01/* 224.
 RIVAS P. : *07/267*.
 RIVERA Diego: *03/19,112*; *071* 73,77, 90, 91 ; *081* 114-116 ; *111* 131.

RIVET Paul: 07/70 ; 14142.
RIVIÈRE Jacques: 01/ 160, 171 ; 03/ 186 ; 04/ 267 ; 08/ 57, 158, 162; 11/36; 13/207-209,212;
RIZ Angelo de : 03/29.
ROBERT Bernard-Paul : 02/ 54, 294.
ROBERT Guy: 021293 ; 04166.
ROBERT Louis (> BERNIER Jean)
ROBESPIERRE Maximilien: 08/ 96.
ROBIDOUX R. : 04/67.
ROBILLARD Hyacinthe Marie : 04/57,58,59,66; 07/226.
ROBIN Gilbert: 13/ 163, 164, 166, 168-170.
ROBIN Léon: 08/144.
ROBIN Régine: 01/14.
ROBIN W. S. : 07/267.
ROCHAS: 021 50.
ROCHE Denis: 06/136.
ROCHE Gérard: 14118.
ROCKERT: 09/247.
RODIN Auguste: 06/ 181 ; 09/ 56, 78, 140, 167; 14/284.
RODITI Edouard: 14/ 133.
RODRIGUEZ PRAMPOLINI Ida: 07/84.
ROGUES DE FURSAC J. : 13/50, 53,54,56,58,60,65,68.
ROKHA Carlos de : 10/264.
ROLIN Dominique: 06/270.
ROLL Stephan (> DINU Gheorghe)
ROLLAND Charley de : 03/ 155.
ROLLAND Romain: 03/ 186 ; 11/ 35; 14/13, 27, 28, 31, 45, 96.
ROLLAND DE RENÉVILLE André: 02/ 14, 107 ; 03/ 166, 167, 169, 170, 173, 177 ; 04/ 34, 35, 36, 40 ; 05/ 256, 260, 261, 267,271; 07/118; 13/40, 41, 44,63-65.
ROMAINS Jules: 02/ 281, 283 ; 06/181; 081159; 13/17; 14128.
RÓNA Magda: 15/229, 230.
RÓNAy Gyorgy : 15/75-77.
RONARD Pierre de : 05/ 19 ; 06/ 167.
ROOSEVELT: 10/271.
ROPS: 12194.
ROQUES MARIO: 01/15.
RORSCHACH: 14/312,313.
ROSAMEL DEL VALLE: 04/47, 52 ; 10/264.
ROSARIO ROJO MARTÍN Maria dei: 08/240, 242.
ROSCIONI Giancarlo: 06/ 291.
ROSENBERG Harold: 121 130.
ROSENBERG L. : 11/160.
ROSENFELD Oreste: 14143.
ROSENKREUZ: 021 31.
ROSEY Guy: 01/191,193.
ROSMER Alfred: 141234.
ROSOLATO Guy: 02190 ; 12188.
ROSSET Clément: 06/12,17,237, 242.
ROSSETTI Dante Gabriel: 01/210 ; 10/ 154,277.
ROSSI A. : 05/84, 98.
ROSTAND Édmond : 06/275 ; 15/ 72.
ROTERMUND Erwin: 09/10.
ROTHER Wolfgang: 09/187.
ROTHKO Mark: 01/253 ; 141335.
ROUBAUD Jacques: 06/205.
ROUDAUT Jean: 13/241.
ROUDINESCO Élisabeth: 13/198.
ROUGEMONT Denis de : 011 18, 165 ; 08/ 147 ; 10/ 77-79, 114 ; 14/39.
ROUGHTON Roger: 08/ 129, 130.
ROUMAIN Jacques: 07/72,77.
ROUSSEAU Henri: 03/ 85, 283 ; 04186,259; OS/256 ; 06/65, 181 ; 07173; 15/191.
ROUSSEAU Jean-Jacques : 04/ 195; 05/41,182; 07/18,23-25, 222, 223 ; 08/ 46 ; 09/ 264 ; III 35,79, 193; 14/238,239; 15/ 72.
ROUSSEAU Théodore: 09/55.
ROUSSEAUX André: 11/22.
ROUSSEL Georges: 06/37, 163.
ROUSSEL Germaine: 06/ 156.
ROUSSEL Mme: 06/210 ; 13/298.
ROUSSEL Raymond: 01172 ; 02/ 62, 163, 199,268 ; 03/ 14, 16, 122-140; 04/44, 251-264, 307 ; 06/11-18,21-27,29-38,39,40, 41-57,61, 62, 65-68, 69, 70, 72-76, 79, 81-89, 91-98, 99-103, 105, 107, 108, 109-112, 116, 117, 119, 122, 123, 125-130, 133, 136, 138, 141, 143-146, 148,149,153,156-164,165-177, 181-187,189-192,194-197,200, 201,203-205,207-210,212-214, 221-231, 233-242, 245-260, 266-271,273-275, 289-292 ; 10/49, 182; 11/26,219,264; 121158 ; 13/10, 131-135, 138, 139, 141, 235,295-305, 321 ; 14/79; 15/ 258.
ROUSSELOT Jean : 03/ 27 ; 05/ 262; 121214 ; 15/17.
ROUSSET David: 141232,234.
ROUSSET Jean: 01/ 199 ; 041 56.
ROUX César: 11/306.
ROUX Gaston: 10/234 ; 11/160.
ROWELL Margit: 12191.
ROY Pierre: 14/ 333.
ROY Claude: 02/ 54, 62, 63 ; 15/ 17.
ROY Gabrielle: 04/68.
ROYÈRE Jean: 15/258.
ROZET François: 021281.
ROZSDA Endre: 15/207.
RUBENS Pierre Paul: 10/231 ; 121 157.
RUBIN László : 15/54.
RUBIN William S. : 01/231,232, 248-253 ; 09/74 ; 13/ 126 ; 14/ 330, 334-336.
RIJBINER Ludwig: 07/185.
RUHM G. : 14/163.
RÜHMKORF Peter: 09/ 200.
RUNGE Philipp Ono: 09/194.
RUPERT Prince: 121135.
RUSSEL Bertrand: 14135,234.
RUSSEL Charles: 141337.
RUSSEL Diarmid : 02165.
RUSSEL George William: 02/54, 55,57-59,64-66.
RUSSOLO : 121 80.
SÂ-CARNEIRO Mário de : 14/ 288.
SABATIER Robert: 12/72, 306.
SACCO Mme: 04/ 130, 137 ; 13/ 232.
SACCO Nicolas: 011189; 04/33 ; 05/ 143.
SACHER-MASOCH: 121189.
SACHS Hans: 13/210.
SACHS Maurice: 141 56.
SACHTOURIS Miltos : 03/58.
SADE Donatien Alphonse François de: 02/ 18, 103,230; 03/ III, 235, 242, 263 ; 06/20,91 ; 07/ 140,271 ; 09/212, 214 ; 10/ 12, 14, 16,38,65,66,78, 181,234, 264; 11/15,17,21-24,26,121, 186-190,12/91,97,287; 13/ 159,253,283, 305 ; 14/69, 170, 239,261; 15/72, 76,161.
SADOUL Georges: 01/68 ; 03/ 233, 234, 236, 237, 248, 251, 253,254,254,256,257,264 ; 04/ 23, 293-295 ; 05/ 80-83, 86, 87, 95; 10/58, 69; 121311 ; 13/236, 272; 14/44, 216.
SAGAN Françoise: 04/90.
SAGE Kay : 03/215-220 ; 08/247 ; 111251.
SAINT-DENYS GARNEAU Hector de : 02/283 ; 04/ 63.
SAINT-EXUPÉRY: 06/268.
SAINT-JACQUES Denis: 04/65, 66.
SAINT-JOHN PERSE: 03/273 ; 05/306 ; 06/270 ; 14135, 133.
SAINT-JUST Louis Antoine de : 07/64; 08/96; 141231.
SAINT-LAURENT Richard de : OS/213.
SAINT-MARTIN Claude Louis: 02131 ; 05/163-165.
SAINT-POL-ROUX: 01/19, 133, 136,138,139,141,146,165,173 ; 04/ 39 ; 05/ 248 ; 07/ 148 ; 10/ 61 ; 11/69,70; 121314 ; 14/13, 74; 15/258.
SAINT-SAENS Camille: 06/275 ; 09/24.
SAINT-SIMON (Comte de) : 03/ 135, 136; 07120 ; 141238.
SAINT-YVES D'ALVEYDRE J.A. : 02131,187.
SAINTE-BEUVE : 06/20; 13/ 198.
SAKRAISCHIK Claudio Bruni 13/120.
SALACROU Armand: 11/86.
SALAZAR: 07/269, 271, 272.
SALEMSON Harold: 08/246.
SALINAS Pedro: 03/98.
SALMON André: 08/ 159, 160 ; 11/64 ; 131312.
SALVEMINI Gaetano : 141 222.
SAMAIN Albert: 11/24.
SANCHEZ Luis Alberto: 011222.

SANCHEZ PELAEZ Juan: 041 51.
SAND George: 07/ 17, 22 ; 10/ 115.
SANDBERG: 11/162.
SANDERS: 05/ 133.
SANDGREN Gustav: 03/82,89.
SANGUINETTI Edoardo: 04/26.
SANOUILLET Michel: 02/ 270, 273, 294 ; 06/24 ; 11/46, 207 ; 121124 ; 14116, 140.
SAPEGA Ellen W. : 14/288.
SAPHO: 121189.
SAPIN: 13/ 176, 177, 180.
SARKOZY Péter: 141204.
SARMENT Jean: 10/243; 11/ 132 ; 131223.
SARRAUT Albert: 05/ 305.
SARTRE Jean-Paul: 02/ 238 ; 03/ 245 ; 04/ 23, 107, 267,274 ; 05/ 47,290,291,306 ; 06/25, 26, 65, 245; 10/ 113, 276; 11/ 19,21, 26, 127 ; 12/ 93, 312 ; 14/ 129, 169, 114 ; 15/68.
SATIE Erik: OS/ 249-254 ; 09/ 180 ; 121299; 141253.
SATTLER : 09123, 28.
SAURA Antonio: 141305.
SAURA Carlos: 141305.
SAUSSURE L. F. : OS/296: 06/ 72, 139, 142, 146; 12186.
SAUVAGE Marcel: 07/278, 280 ; 15/65.
SAVINIO Alberto: 10/ 152; 13/ 122,124,126.
SAVITRY : 05/75,76; 11/ 160.
SAY Marcel: 11/97.
SCARDINO L. : 13/122.
SCARLATTI: 121214.
SCARPA Carlo: 061290.
SCARPETTA Guy: 07/232.
SCHÉFER Jean-Louis: 01/ 207 ; 12189.
SCHÉHADÉ Georges: 02/ 269, 270; 03/26.
SCHELLING : 11/ 69 ; 12/ 170 ; 14164.
SCHENDEL Michel van: 021288.
SCHENOUDA Horus: 03/25,27.
SCHIAPARELLI: 081137,138.
SCHICKELE Gustave: 09/34.
SCHICKELE René: 09/9, 23, 27- 32,34,36-41,43-45,52,55,60 ; 14196.
SCHILLER: 07/ 17, 18 ; 09/ 55, 221; 12177.
SCHISA Brunella : 06/291.
SCHKAFF Eugène (> FRÉVILLE Jean)
SCHLEGEL Fr. : 05/ 154.
SCHLEMMER Oskar : 12/ 271, 272.
SCHLIEBITZ A. : 09/ II.
SCHLUMBERGER Jean: 08/ 147, 157, 158; 13/209.
SCHLUMBERGER Marc: 13/209.
SCHMID: 11/160.
SCHMIDT Georg: 09/ 169.
SCHM[TT-ROTTLUFF Karl: 14/ 130.
SCHNEEDE Uwe : 121 35.
SCHNEIDER: 05/ 186.
SCHNEIDER Émile: 09/ 24, 34, 35,38,40,53.
SCHNUG Léon: 09/24,53.
SCHOELCHER: 021245.
SCHOELLER Guy: 06/24.
SCHOENMAEKERS : 141248.
SCHOLEM Gershom : 02/ 194, 195,198; 041286.
SCHONBERG Arnold: 15/102.
SCHOPENHAUER: 06/229 ; 07/ 122; 10/ 110, 111,114,120; 15/ 82.
SCHRAMM August: 14176.
SCHRAMME Cécile: 131209,217.
SCHREBER : 061 149.
SCHUBERT Ernø : [5/199.
SCHULTZ: 09/24.
SCHURÉ Édouard: 15/192, 193, 195.
SCHUSTER Jean: 04/ 20-22, 26, 27; 121312; 141236.
SCHWAB R. : 05/53, 54.
SCHWARZ Arturo: 04/195,198 ; 14116.
SCHWEITZER J. B. : 08192.
SCHW[NDT: 09/ 54.
SCHW[TTERS Kun: 04/206 ; 09/ 69,96,205,211,212,228,230, 244,248; 12/77,79,271 ; 14/ 76,93,210,247; 15/32,216.
SCIASCIA Leonardo: 06/ 34, 209, 291.
SCOPELLITI Paolo: 13/ 13.
SCOT Duns: 06/ 223.
SCUTENA[RE Louis: 10/ 222 ; 14/ 301.
SEABROOK : 07/76,
SEARLE: 031284.
SÉB[LLLOT Paul-Yves: 02/ 157, 164
SEDELMAYR Hans: 141 159, 168.
SÉDIR : 02/61.
SÉE Ida-R. : OS/254.
SEEBACH Lohar von: 09/24.
SEFERIS Georges: 03/48, 50
SEGAL Anhur : 09/95,96.
SÉGALEN Victor: 02166.
SEGHERS Pierre: 071265, 281.
SEGU[IN Jean (> VOCANCE Julien)
SÉGUR Nicolas: 01/ 160.
SEIDL Anhur : 09/36.
SE[GLE : 07/29.
SE[PEL : 141 34.
SELBY BIGGE John: 081 130.
SELIGMANN Kun: 02/ 275 ; 11/ 166; 121108,113, 119,131.
SELLO Katrin : 07/ 183, 184.
SELTZ Thomas: 09/34,38,40,53, 55,59.
SEMARD : 11/94.
SENEFELDER Aloys : 13/255.
SENGHOR Lamine: 05/309.
SENGHOR Léopold Sédar : 02/ 238,245; 05/306,308; 101219.
SENNET Mack : 07/ 137 ; 121 107.
SERBANNE Claude: 15/204.
SERGE Victor: 01/223 ; 05/95 ; 14/46, 222, 223.
SERIEUX: 13/54.
SENER Walter: 09/93,94, 108, 151 ; 11/30, 32; 14176.
SERNES[Silvano: 031102.
SERNET Claude (pseud. COSMA Mihail) : 03/ 185 ; 07/ 263 ; 111 144,146; 121257; 141211, 212, 215; 15/299,302,303.
SERRES Michel: 011 10 ; 06/ 83, 88, 223, 226, 228, 231; [21174.
SÉRUSIER : 09/ 72.
SEUPHOR Michel: 09/ 169; 11/ 144,161 ; 12111, 71-75, 77, 79- 81; 141212; 15/25,28,216.
SEURAT Georges Pierre: 01/ 244 ; OS! 126 ; 09/56; 12143,45 ; 141 236.
SEYSS-[NQUART: 14/ [58.
SHAD Christian: 041167 ; 14/295.
SHAKESPEARE William: 01/38, 220; 03/ 158 ; 04/ 243 ; 06/ 66, 167,174; OS! [92; 10/29; 12/ 91,260; 141155 ; 15/ 13.
SHAPIRO Maurice: 10/99, 100.
SHATTUCK roger: 14/333.
SHAW:06/81.
SHELLEY: OS! 121 ; 14/ 154.
SH[PMAN Evan: 10/139.
SHORT Robert Stuart : 05/ 151 ; 10/ 174, 175 ; 14121.
SIEPE Hans T. : 01/20 ; 121 II.
S[GFÜSSON Hannes: 03171, 73.
S[GNAC : 09/ 56.
S[GNORET: 13/299.
SiK Csaba: 15/76.
S[KELIANOS Anghélos : 03/55.
S[LONE Ignazio : 14/234.
SIMA: 03/ 166 ; 04138; 111165.
SIMIAN Mira: 10/264.
S[MMEL Georg: 14196, 105.
SIMMONET Claude: 13/ 115.
SIMOES Gaspar: 14/289,
SIMON: 06/ 81.
SIMON Jolàn : 15/52.
S[MOND Daniel: 11/ 189.
SIMONDON: 061231, 234.
SINKA Istvan : 14/206 ; 15/65.
S[INKO Ervin 15/ 82-87, 117, 125-127,249.
SINOPOULOS Takis : 03/58.
S[QUEIROS : OS! 114, 115 ; 14/ 235.
S[RATO Charles: 07/269, 269.
SIRINELLI Jean-François 121 311-313.
SISLEY: 09/56,57,61.
SIX Théodore: 121 97.
SJOLIN Jan-Gunnar: 14/20.
SJOSTROM : 13/ 3[1.
SKALDASPILLIR Eyvindr : 03/ 62,63.
SKALLAGRÍMSSON Egil! : 03/ 62,65.
SKARJBAS : 03/49,50.
SKIDELSKY Sheila: 14/ III.
SKINNER B. F. : 13/201.
SK[RA Albert: 04/ 24 ; 10/ 227- 231,235,236; 111165.
SM[TH David: 12/ 139 ; 14/334.
SMITH Hélène: 02/ 54, 84, 89 ; 121107 ; 13/58 ; 141270.
SM[TH Joseph: OS! 245.

SOARES Bernardo: 14/288.
 SOBY James: 13/119, 120; 141 112.
 SOCRATE: 08/253.
 SODERBERG Janie Varades: 141 284,285.
 SODERBERG Lasse: 14/280.
 SODERGRAN Edith: 12/122.
 SOFFICI: 14/289.
 SOKOLNICKA Eugénie: 131 209, 210.
 SOLA Agnès: 05/15 ; 06/13.
 SOLAR Xul : 03/117.
 SOLMI Sergio: 06/290.
 SOLOGUREN Javier: 01/222.
 SOLVEEN Henri: 09/31.
 SOMLYO György ; 15/75-77,79.
 SOMVILLE Léon: 121 II.
 SONTAG Susan: 05/239.
 SOREL Georges: 031 110 ; 071 50, 52,63,84 ; 08/ 92 ; 12/279,284.
 SORIANO M. ; 131 136.
 SOTER István ; 14/204.
 SOTOMAYOR Carlos: 011224.
 SOULIÉ le pasteur; 051 19.
 SOULOUQUE Faustin: 03/280.
 SOUPAULT Philippe: 011 14,69, 72,174,266; 02181, 85, 86, 276, 294; 031 14,20,61, 119, 120, 242, 252, 259, 274, 278-284 ; 041 37,80,87,132,218; 05/14, 33, 41,42,244-249,253,256,260, 261,264,271 ; 06/43, 46, 48, 50, 52,53,55,91 ; 071 33, 37, 136, 166,293; 08/145, 155, 157-160, 162-166,168-171,173,174,202, 242 ; 091 179; 101 55, 89, 93, 175,252; III 22, 23, 43, 44, 46, 64, 94, 104, 128, 162, 215, 264 ; 121 III, 229, 235, 297-306 ; 131 17,40, 210, 225, 234, 262, 296, 309; 141 79,82, 137, 142, 143, 199, 211, 252, 254 ; 15/49, 75-77, 216, 267-270, 272, 273, 275, 276,280-291,293-296.
 SOURIS André; 14/253.
 SOUTINE; 12/148.
 SOUVARINE Boris: III 89, 90, 94 : 14/234.
 SOUVESTRE Pierre; 03/276.
 SPANUDIS Theon ; 14/165.
 SPENDER Stephen: 081 139 ; 141 234.
 SPENGLER Oswald; 05/56, 167-170; 14/132,55,68.
 SPIERROS M. (> CALAS Nicolas)
 SPIES Werner: 04/218-220; 091 186,187; 141142,144.
 SPINDLER Charles : 091 23, 24, 54.
 SPINOZA Baruch: 021 15 ; 101 189, 190.
 SPIRÓ : 151 18.
 STADLER Ernst: 091 23, 36-38, 41,43,45,55,269,276.
 STAEL Mme de : 04/48.
 STAEL Nicolas de : 04/324.
 STAHL Émile: 09/24.
 STALINE Joseph; 011 222 ; 031 169 ; 041 65 ; 051 123, 269 ; 081 97 ; 10/271 ; 111 18, 70, 90, 95, 97; 12/231,,313; 141 39, 186, 187,222,225,226,228,238; 151 26.
 STAROBINSKI Jean: 02/70,73, 92, 294 ; 041 102, 268 ; 061 139 ; 091 190,263 ; 10/77,79; 151 271.
 STEEGEMANN Paul; 09/244.
 STEIN Gertrude; ; 081 246 ; 091 188 ; 111 168, 298.
 STEINARR Steinn : 03/67, 68, 71, 72,79.
 STEINMETZ J. L. : 05/295.
 STEINS Martin: 05/307.
 STELLA Joseph; 04/210.
 STENDHAL; 031 153 ; 061 205 ; 08/56, 184 ; 10/54 ; 12/272 ; 141 242.
 STÉPHANE Roger: III 22.
 STERNBERG: 03/282.
 STERNE Laurence: 06/205, 210.
 STERNHEIM Mopsa III 296, 298,300-303, 305.
 STEVENSON: 14/299.
 STIERLE Karlheinz : 041 270, 279 ; 061171.
 STIFTER: 06/225.
 STIL : 141 235.
 STIRNER Max; 051 143, 146, 147, 149; 11/50 ; 12/287.
 STOCKHAUSEN Karlheinz ; 091 204.
 STOECKHAUSEN : 09/24.
 STOKER Bram: 14/269,272.
 STOLIAKOV: 13/181.
 STRAND Paul: 041 320.
 STRARAM Patrick: 021288.
 STRAUSS Johann: 141 107.
 STRAVINSKY: 12/214 ; 14/189; 15/102.
 STRESEMANN Gustav: 14/32.
 STRIEDTER Mme: 04/113.
 STROH Greta: 091 II.
 STROSKOPF Gustave; 09/22-24.
 STUART Marie: 111186.
 STUCK Franz von: 09/248.
 STURGEON Théodore: 061 205.
 STURLUSON Snorri: 03/62.
 STYRSKY Jindrich : III 166 ; 141 180, 184, 189, 195, 303, 305, 308,,309.
 SUARES Carlo; 031 154 : 081 144.
 SUDRE René: 02172 ; 13/67.
 SUE Eugène: 031 281 .
 SUEVO : 041 101.
 SULLY : 14/135.
 SULLY-PRUDHOMME: 13/286.
 SULZER Eva: 121 133, 134, 136-140
 SUMMERS Luke : 081138.
 SUMMERS Montague: 14/261.
 SUNBEAM Dédé 101 88 ; III 168.
 SUPERVIELLE Jules: 031 282 ; 05/263 ; III 64 ; 14/234.
 SURVAGE; III 160.
 SURYA Michel: III 131.
 SUSCHNY : 15/32.
 SUSINI Eugène; 141 158.
 SUTHERLAND HARRIS Ann 031215.
 SUTHERLAND Graham: 08/130.
 SUTTON Sheryl : 15/33.
 SVANBERG Max Walrer : 04/24 ; 07/29; 14/277, 280, 281, 283-285.
 SWEDENBORG Emmanuel : 021 16,31 : 03/123, 124, 127.
 SWIERKIEWICZ Róben ; 15/213.
 SWIFT JonaUlan ; 031 283 : 06/ 91 : 08/192 ; 101 62, 70, 179, 181 ; 12/1107 ; 14/174, 155 : 15/171.
 SWINBURNE Algernon Charles: 15/82.
 SWINGLER Randolph : 08/ 139.
 SYMONS Arthur: 04/48.
 SYNGE John Millington : 10/13.
 SZABÓ Ákos ; 15/208.
 SZABO Dezső : 15/54.
 SZABOLCSI M. : 15/127.
 SZASZ Endre: 15/208.
 SZÁVAL János : 15/77.
 SZEGI Pál : 15/63.
 SZÉKELY Béla: 15/51.
 SZELENI István : 15/231.
 SZÉLPÁL Árpád : 14/205; 151 143.
 SZENTKUTHY Miklós : 151 17, 34, 39, 65.
 SZENTPÁL Olga; 151 225, 226, 228,231-233.
 SZILASI : 071297.
 SZIRTES János: 15/213.
 SZLÁVICZ László : 15/210.
 SZOLLOSSY Enikő: 15/213.
 TABUCCHI A. : 07/268.
 TAEUBER Sophie: 09/7,9,70, 73-76,79,81, 113-11B, 120, 123, 131,134,167-169,171-173,186, 264,265,268-270,275,276 ; III 251 : 14/93, 290.
 TAGORE: 14/33.
 TAINE: 05/52,53,58,60,61.
 TAÏROFF: 15/32,216.
 TAIT Mrs : 08/129.
 TAKÁCS M. : 15/55.
 TAKIGUCHI Shūzō ; 031 14, 15, 36-45; 14/321-328.
 TALENS Jenaro ; 03/99.
 TAMÁS Aladár ; 15/54, 75.
 TAMAYO Rufino: 071 78, 91, 93, 94, 174
 TAMKÓ SIRATÓ Károly ; 15/76-78.
 TAMULY Annette: 07/13.
 TANGUY Yves 011 191, 238, 244,246,251; 03127, 82, 87, 90, 93,216,219,220; 04/241; 071 78,80,89-91,98,172,209,272 ; 081 129,247 ; 10/60, 65, 236 ; 11/160,164; 12/49, III, 113, 133,140,186; 14/119,153,256, 257,299,304,333.
 TANNING Dorothea: 03/216 ; 08/247; III 249, 251, 252, 255, 256; 12/233.
 TANZI: 13/175.
 TAPIÉS : 14/303.
 TAPPT.: 15/78.
 TARDIEU Jean; 03/65.
 TARDOS Tibor: 15/205.

TARNAUD Claude: 10/264.
TARTAKOWER S.: 06/146.
TASSEL Dominique: 09/221.
TATLINE Vladimir: 05/123, 127, 128; 14/198.
TAVERNIER Bertrand: 12/299, 302, 303, 306.
TAYLOR: 05/48.
TCHEKHOV Anton: 04/101; 05/121.
TCHELITCHEV Choura: HI 294, 298.
TCHELITCHEV Pavel: 11/168, 298, 305-307.
TCHOUMANDRIN: 05/81.
TEGUI Lascano: 03/115, 117.
TEIGE: 14/16, 179, 180, 182, 184, 185, 189, 195, 196, 224, 303.
TELLER Gyula: 15/77.
TEMPEL Wilhelm Leberecht: 13/321.
TEMPELS R. P.: 05/306.
TEODORESCU Virgil: HI 143, 150, 151, 153-155; 14/168, 216, 217, 219; 15/303.
TEPPE Julien: 10/43, 44, 52.
TÉRIADE Émile: 10/227, 228, 230, 231, 233-236.
TERPSTRA: 11/164.
TERRACE Marine: 02/188.
TERTULLIEN: 15/131.
TERUEL José: HI 138, 139.
TESAURO E.: 01/199.
TESNIÈRE Lucien: 06/77.
TESSIER Albert: 04/64.
TESSIER Régine: 03/215.
TEUTSCH Maltis: 15/300.
THAELMAN: 10/253.
THEMELIS Georges: 03/58.
THÉOPHILOS Chatzimichaël: 03/54.
THÉOTOKAS Georges: 03/48.
THÉRESE d'Àvila: 01/202, 203, 299; 04/86.
THESEE Lucie: 02/249.
THÉVENIN Paule: 14/56.
THIBAUDEAU: 13/258.
THIBAUDET Albert: 01/161; 05/19; 10/88; 11/21, 92; 13/14, 17.
THIEMANN Hans: 14/130.
THIERS Louis-Adolphe: 01/188; 05/19, 184.
THIRION André: 01/68, 88, 89, 260; 03/253, 254, 257, 260; 04/293; 05/14, 37-39, 48, 82, 83, 86; 10/61, 92, 95, 271-273; 13/236-242, 272, 273; 14/48, 61, 178.
THIVOLET M.: 03/164.
THOMAS Albert: 14/134, 35.
THOMAS Dylan: 08/127, 129, 147; 14/206.
THOMAS Édith: 14/144.
TH6RDHARSON Sighvatr: 03/62; 12/213.
THÖRDHARSON Thorbergur: 03/66.
THORÉN Esaias: 03/85, 93; 14/115, 276.
THOREZ Maurice: 10/222; 14/229.
THOUARD Valérie: 10/206.
THURBER James: 08/136.
TIECK: 06/1225.
TIHANYI: 15/43.
TINGUELY: 06/223; 15/30, 212.
TINTORET (le): 01/205.
TIPHAIGNE DE LA ROCHE: 02/207.
TISON-BRAUN M.: 07/125; 08/53; 13/185; 14/160.
TITO: 15/170.
TOCQUEVILLE Alexis de: 04/63.
TODOROV Tzvetan: 01/93, 95, 107; 05/1290, 291; 06/1108, 173.
TOLSTOÏ Léon: 05/116.
TONNET-LACRÛLX Eliane: 01/18; 08/12; 13/10.
TOPKINS Jane: 06/175.
TORGA Miguel: 14/289.
TORRE Guillermo de: 03/96; 04/47, 48; 11/136, 137; 14/336.
TORRES BODET Jaimés: 03/117.
TqRTEL J.: 02/228, 229, 237.
TOT Endre: 15/208.
T6TFALUSI István: 15/76.
TOUCHARD J.: 12/284.
TOUKATCHEVSKI Mikail: 10/61.
TOULOUSE-LAUTREC: 09/56.
TOURETTE Gilles de la: 13/167.
TOURS Pierre de: 03/155.
TOYEN: HI 250, 252; 13/245; 14/180, 184, 189, 190, 284, 308, 309.
TRAKL Georg: 09/201.
TRAMAR Comtesse de: 06/37.
TRAUNER Alexandre (Sàndor): 15/120, 199.
TRÉBITSCH Michel: 11/14; 14/14, 65, 66, 68.
TREINT Albert: H/89, 90, 92, 94, 95, 97.
TRÉNEL: 13/49.
TRÉTIKOV S.: 05/119.
TREVELYAN Julian: 08/127; 14/152, 154.
TRILLES R. P.: 05/309.
TRIOLET Elsa: 05/80; 10/132, 146; 12/168.
TRISTAN Flora: 02/295; 14/238.
TRÜKES Heinz: 14/126, 128, 130.
TROST Dolfi: 10/222; 11/151-154; 14/18, 217-219, 313-315; 15/204, 303.
TROTSKY Léon: 01/76, 77, 81, 85, 88, 223; 02/14; 05/14, 145; 07/72, 74, 81, 90; 08/97, 98, 100, 114, 146; 10/233; 11/53, 54, 70, 89, 90; 12/1107, 231, 313; 13/241, 271; 14/108, 222, 225, 227, 231, 235, 237.
TRÜBNER Wilhelm: 09/57, 58.
TRUC Gonzague: 05/48.
TRUDEAU Pierre E.: 04/59, 60, 67; 07/228.
TRUJILLO Y MOLINA Rafael: 01/223.
TSVETAIEVA Marina: 04/313.
TUAL Roland: 07/37.
TUDOR Antony: 15/30.
TURING: 06/82, 89.
TÜSKÉS Tibor: 07/278.
TVERDOTA György: 14/204; 15/20, 81.
TWARDOWSKI Hans Heinrich von: 09/248.
TZARA Tristan: 01/11, 14, 68, 69, 72, 124, 166, 167, 187, 210, 265-279; 02/1217, 264, 266, 271, 272, 286; 03/51, 58, 81-84, 91-93, 182, 183, 235, 236, 254, 257, 258, 260; 04/12, 23, 80, 83, 89, 206, 210, 217, 218, 227, 229, 230, 284, 292, 293, 294; 05/12-14, 16, 42, 48, 90, 92, 96, 101-112, 176, 196, 245, 247, 248, 260, 263, 265, 306-310; 06/48, 94, 96, 98; 07/15, 54, 83, 84, 118-133, 166, 278, 280, 283, 285-287; 08/11, 14, 45-53, 67, 145, 157, 159, 161, 162, 164-166, 175, 210, 211, 217, 219, 221, 225; 09/67-69, 71, 75-77, 85-96, 100, 102, 103, 108, 109, 112, 152, 179, 180, 218; 10/12, 14, 23, 28, 31, 32, 55, 80, 95, 109-114, 122, 123, 176, 179, 209, 229, 232, 250-252; 11/11, 19, 21, 29-36, 38, 39, 44, 47, 69, 119, 132, 143-146, 191-195, 197, 205, 207, 209-211, 214, 215, 219, 222, 224, 281; 12/77, 115, 184, 188, 260, 279, 280, 281, 283; 13/18, 38, 46, 79-87, 169, 174, 186-190, 244-247, 275, 276, 278, 323; 14/16, 18, 75-79, 82, 93, 95, 106, 134, 199, 201, 210, 212, 213, 215, 216, 229, 231, 248, 252, 263, 314; 15/13, 14, 22, 32, 37, 39, 49, 75, 76, 78, 85, 133, 134, 135, 217, 220, 300, 303, 305, 307.
UBAC Raoul: 04/137; 14/255, 298, 300-302, 304, 306.
UBERSFELD Anne: 10/27; 13/249.
UCELLO Paolo: 01/205, 209, 242; 02/17; 03/283; 04/125, 139, 144, 167; 12/134, 248, 298.
UEDA Toshio: 03/36, 39; 14/323.
UHLMANN Joachim: 14/135.
UITZ Béla: 15/26, 98.
UJÁZI Péter: 15/212.
UMBRAN Friedrich (> KEMP Friedhelm)
UNGARETTI Giuseppe: 07/269; 14/234.
UNIK Pierre: 01/68; 03/251, 254, 256, 260; 04/293; 05/33, 42, 264, 266; 08/201; 10/58, 64, 94; 12/302, 311; 13/272; 14/44, 70.
URMUZ (DEMETRESCU-BUZAU D.): HI 149; 14/216; 15/302.
URSEL Roland d': 14/302.

URSIN M. : 021180.
 USLAR PIETRI Arturo: 03/ 115, 118.
 U TAM'SI Tchicaya: 10/218.
 UZANNE Octave: 04177, 78.
 VACHÉ Jacques: 011253 ; 03/40, 280,282 ; 041119 ; 05/258 ; 071 37, 135, 136, 147, 148 ; 081 20, 61,64,163,175,205 ; 10/17,19, 36, 37, 63, 82, 132, 173-179, 181-183, 188, 189, 192, 194, 196-198,203,204,232,241-246 ; 11/43,44, 132,218,273 ; 13/ 223-225, 228, 232-234, 236 ; 14/ 75,261 ; 15/253, 254.
 VADNAIS P. E. : 07/229.
 VAILLAND Roger: 02/ 14 ; 03/ 165-169; 04/134, 35,41 ; 13/323 ; 14/1229.
 VAILLANT Auguste: 05/148.
 VAILLANT-COUTURIER Paul : 05/88,89,93,96,97 ; III 67, 89, 93, 96, 97 ; 14/128,42,43.
 VAJDA Julia: 15/207.
 VAJDA Lajos: 15/199-201.
 VALADON Suzanne: 081251.
 VALAORITIS Nanos : 03/ 58.
 VALENÇAY Robert: 09/264.
 VALENCIA Chepa : 01/224.
 VALENCIA Maria: 01/224.
 VALENTIN Basile: 02/131, 169, 207 ; 13/214.
 VALENTIN Albert: 03/ 253-256, 260 ; 08/1207 ; 14/301.
 VALENTIN Curt: 12/ 103.
 VALENTIN Jean-Marie: 14/ 17.
 VALÉRY Paul: 02/54,61, 100 ; 03/40,77,153 ; 04/89,164,278, 311,315,316,318 ; 05/19 ; 06/1 267 ; 08/66,158-160, 162, 164, 185 ; 09/147 ; 10/24, 51, 88, 91, 95, 179 ; III 17, 26, 104, 182 ; 12/ 260 ; 13/ 208, 240, 298 ; 14/ 13, 24, 32, 34-36, 265 ; 15/ 85, 254-256, 263.
 VALETTE: 06/20.
 VALLE-INCLAN : 04/43.
 VALLEJO César : 03/ 111-113 ; 08/1248.
 VALLÈS Jules: III 12.
 VALMIER : 09/ 170.
 VALOIS Georges: 14/36.
 VALOIS Nicolas: 01/218.
 VALORBE François: 04/ 88.
 VANCEI-PERAHIM Marina : 12/ II ; 14/120.
 VANCREVEL: III 163, 167, 168, 170.
 VANDERCAM Serge: 14/ 302.
 VAN DER BEKE George E. : 01/ 15.
 VAN DER LECK : III 165.
 VAN. DOESBURG Theo (pseud. : KUPPER Christian Emil Marie; BONSET I. K. ; CAMINI Aldo) : 09/196,130,172,173,265,268, 270,275 ; III 145, 165 ; 14/93, 210,213,247,248.
 VAN DOESBURG Welly : 09/ 171.
 VANEL Hélène: 12/ 107.
 VAN GEEL Chris: III 168 ; 14/ 305.
 VAN GENNEP: 05/ 307.
 VAN GOGH Vincent: 05/ 230 ; 09/53,55,56 ; 11/181 ; 14/1236.
 VAN HECKE P. G. : 11/161.
 VAN HELSING : 14/269.
 VAN HIRTUM Marianne 08/ 234.
 VANIER Denis: 02/293.
 VAN LEUSDEN Willem : III 162- 165, 167 ; 14/115.
 VAN MOERKERKEN Emile: III 168-170 ; 14/305.
 VAN MONTFRANS M. : 13/ 132.
 VAN REES Otto : 09/67,81 ; 14/ 76.
 VAN SCHENDEL Michel: 04/ 64, 65.
 VAN T'NET: 11/162, 164,167 ; 14/1114.
 VANTONGERLOO : 09/ 168.
 VANZETTI Bartolomeo: 01/189 ; 04/133 ; 05/143.
 VARAGNAC : 11/170.
 VARGAS LLOSA Mario: 01/225.
 VARGAS Lucho : 03/ 118.
 VARO L. R. (> REMEDIOS)
 VARVITSIOTIS : 03/58.
 VAS István : 15/59,60,79,230.
 VASARELY Victor: 15/19,78.
 VASVÁRI Sándor : 15/212.
 VAUCANSON: 12/274.
 VAUXCELLES Louis: 08/1164.
 VÉ Cécile (> FLOURNOY Théodore)
 VEDRES Nicole: 14/254.
 VELA Arques : 03/115, 118.
 VELA Fernando: 03/98, 104 ; 08/ 240.
 VELÁSQUEZ: 07/161.
 VELDE Henry van de : 01/1250.
 VENTURA Mlle: 13/285.
 VERCIER Bruno: 02/1137.
 VERGNES Dr. : 02/ 170 ; 13/214.
 VERHAEREN Émile: 13/193.
 VERLAINE Paul: 08/ 156, 160 ; 09/201 ; 10/135 ; 11/1104, 182 ; 13/285 ; 14/321 ; 15/72, 104, 254.
 VERMEER: 12/ 58 ; 14/114.
 VERNANT J. P. : 06/226.
 VERNE Jules: 03/ 122, 123, 129, 131,132,135-137,139 ; 06/17, 31,32, 126,203,205,210,251, 273 ; 07/ 54, 167 ; 08/ 58 ; III 263-265,268,269 ; 13/ 136 ; 14/ 270 ; 15/72.
 VERNET Horace: 01/ 39.
 VÉRON E. : 01/ 133.
 VERWEYEN Theodor: 09/ 237- 239.
 VESCHAMBRE Christiane : 06/ 174.
 VESPEIRA M. : 07/1271-274.
 VEZELAY Paule : 09/ 170 ; III 160,161.
 VIALATTE Alexandre: 13/323.
 VIAN Boris: 04/264.
 VIATTE Auguste: 04/66.
 VIAU Guy: 02/1284.
 VIAUD Julien (> LOTI Pierre)
 VICTOR-EMMANUEL: 11/ 189.
 VIDOR King: 03/282.
 VIEIRA Afonso Lopes : 14/289.
 VIEIRA DA SILVA : 04/ 324.
 VIERNE S. : 02/1144.
 VIGH Árpád : 15/ 77.
 VIGNY Alfred de : 05/ 46, 168 ; 07/21 ; 08/161 ; 13/226,227.
 VIGO Jean: 03/282.
 VILAR Jean : 06/ 254.
 VILDRAC Charles: 14/28,44.
 VILHJÁLMSOON Thor : 03/ 71, 72.
 VILLA Moreno: 12/153.
 VILLANI : 06/ 15.
 VILLAURUTIA Xavier: 08/ 114.
 VILLER andré : 04/ 325.
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste: 03/128,137 ; 05/161 ; 06/223 ; 09/ 52 ; 13/ 164.
 VILLON Jacques: 03/28.
 VILLON Suzanne: 12/87.
 VINAVER Stanislav : IOI 173.
 VINCENDON Mireille: 03/ 25, 26.
 VINCENT Clovis: 13/295.
 VINCHON Jean: 13/50.
 VINCI Léonard de : 01/ 199, 205 ; 03/ 124 ; 04/167 ; 05/199, 213 ; 09/209 ; IOI 177,234 ; 12/ 26, 27, III, 158,274 ; 13/71-74,76, 139 ; 14/81.
 VINEA Ion: 01/265 ; 09/ 956 ; III 143-145 ; 14/210,211,213 ; 15/ 300.
 VIOLLIER: 11/ 160, 161.
 VIOLLIS André: 14/43.
 VIRGILE: 07/ 19.
 VIRMAUX Alain: 03/282 ; 07/ 136 ; III 13, 129.
 VIRMAUX Odette: 03/282 ; 07/ 136 ; 11/13,129.
 VITRAC Roger: 01/ 125, 175, 266 ; 02/1230, 267, 273, 274, 276, 278 ; 03/14, 65, 119, 120,252,259 ; 04/80 ; 05/ 244, 245, 256, 260 ; 06/22,43-45,47,49-52,55,56, 113 ; 07/ 10, 33, 35, 166, 174, 176,294 ; 08/145,168,202,234 ; 10/24-26,29-31 ; 11/ 128, 130, 144, 160, 162,214 ; 12/1264, 302 ; 13/207, 208, 244, 249, 296 ; 14/ 212,214,263.
 VIVANCO Luis Felipe : 03/ 98 ; 11/136.
 VOCANCE Julien: 04/313.
 VOGEL Roland: 03/27.
 VOGLER Bernard: 09/9, 66.
 VOGT Ulrich : 05/15 ; 07/14.
 VOLGUINE Alexandre: 02/ 155, 170.
 VOLLARD Ambroise: 01/ 210 ; 10/233.
 VOLTAIRE: 06/ 225 ; 12/ 58, 263 ; 14/ 33 ; 15/72.
 VON HOLTEN Ragnar: 14/280, 282.
 VON STROHEIM: 07/ 140.
 VaR Jon úr : 03/67.

VORONCA Ilarie : 031 183 ; III 144, 146-149 ; 12163 ; 141 211-215 ; 15/300, 302, 303.
VORONOFF : 11/80.
VOVELLE José : 11/15 ; 14/17.
VRIES Her de : 11/163, 167, 169.
VUCO Aleksandar : 10/178, 181, 184 ; 13/239, 240 ; 14/190, 312.
VUCO Lula : 13/239.
VUCO Nikola : 141298, 302.

WAGENAAR Willem : III 162-164, 167, 170.
WAGNER Richard : 061 255 ; 081 100 ; 09/23 ; 10/79.
WAHBA Magdi : 03/20.
WAHL Jean : 05/267 ; 081 148 ; 11/73.
WALDBERG Patrick : 07/267 ; III 249.
WALDEMAR Georges : III 168.
WALDEN Herwarth : 091 60, 96 ; 15/32.
WALKER Johnny : 08/ 117.
WALLON Henri : 14/42.
WALPOLE Horace : 021 49 ; 081 245.
WALTER Jean-Claude : 09/92.
WALTER Karl : 09/30.
WARHOL Andy : 041118.
WARNIER : 15/255.
WASMUTH Ewald : 07/186.
WASSERMANN Jakob : 091 199, 202.
WATTEAU : 04/125 ; 121245.
WATTS Harriett : 09/154.
WEBER Carl Maria von : 131291.
WEBER Jean : 11/83, 84.
WEBER Marielène : 09/186.
WEBER Max : 081179 ; 141 19.
WEBERN : 08/253.
WEGENER Paul : 13/311.
WEININGER : 131 126
WEININGER Otto : 141 107.
WEINRICH H. : 01/ 123.
WEINRICH Harald : 121 35.
WEISS Louise : 14/34.
WELLER John : 031 20.
WELLES Orson : 131 236.
WELLS H. G. : 04/88 ; 07/54 ; 08/146 ; III 201 ; 14/263.
WELLS William : 031 20.

WENDEL Hermann : 09/36, 45.
WEORES Sandor : 141204 ; 15/17, 35, 66, 75, 76, 79.
WESCHLER J. : 14/335.
WESTERDHAL Eduardo : 031 103.
WESTHEIM Paul : 07/198.
WESTON Edward : 13/309.
WESTPHALEN Emilio Adolfo : 011221-225 ; 03/111-113 ; 101 265.
WHITE Kenneth : 021 66.
WHITE Pearl : 071 136.
WHITMAN Wall : 081 245 ; 151 43.
WIELAND : 091 239.
WIENE Robert : 071 146.13/310.
WIJMANS : 11/162-164.
WIKANDER : 13/214.
WILDE Oscar : 07/45.10/259.141 154 ; 15/82.
WILDENSTEIN : III 166.
WILHELM Richard : 131 144.
WILL-LEVAILLANT Françoise : 12197, 98.
WILLERMOZ : 02113, 50.
WILLINK : III 169.
WILSON Robert : 15/33.
WINDLE D. S. : 08/128.
WINTER Franz : 15/200.
WINTERHALTER : 12/175.
WITKIEWICZ Stanislas Ignacy : 141310.
WITTGENSTEIN Ludwig : 051 38 ; 09/203 ; 14/107.
WITTING Gumher : 09/237-239.
WITTMANN Marie Louise : 131 199.
WLODARCZKY André : 03/44.
WLODARSKY Marek : 141 311.
WOLF Georges : 09/22.
WOLFRAM : 09/22.
WOLFSON : 06/146, 149 ; 10/50.
WOLLMANN Véra : 051 135.
WOLS : 14/298.
WOLTERS Théo : 09/256.
WOOLF Virginia : 031 161, 282 ; 09/170.
WORDSWORTH William : 021 55.
WORRINGER : 09/149.
WOTRUBA Fritz : 141161, 163.
WRIGHT Frank LL. : 08/47.

WRIGHT Richard : 141 234.

YACINE Kateb : 10/218.
YAMANAKA Tiraux : 14/326.
YEATS William Butler : 01/220.
YONEKURA : 14/119.
YOUKI : 041 [64, 235.
YOUNANE Ramsès : 031 20, 27, 28, 30, 31 ; 10/218.
YOUNG Edward : 121 18 ; 14/74, 155.
YOYOTTE Pierre : 13/184.

ZADKINE : 091 17 ; III 158.
ZAPATA : 07/81.
ZEISEL Eva : 15/233.
ZELKOVITS Zollan (pseud. . ZELK) : 15/21, 35, 36, 49, 50, 52, 53, 58, 68, 78, 79, 153, 250.
ZELLER Beatriz : 041 51.
ZELLER Ludwig : 041 50 ; 10/264.
ZERNER Henri : 01/ 200.
ZERVOS Christian : 02/81 ; 071 189 ; 09/170 ; 10/227.
ZILBERSTEIN Jean-Claude : 101 251.
ZILBOORG G. : 13/38, 39.
ZIMMERMAN : 11177, 83.
ZIMMERMANN Mac : 141 130.
ZINOVIEV Grigori : III 90, 95 ; 14/225.
ZITO LEMA Vicente : 04151.
ZIVADINOVIC-BOR Vane : 011 64 ; 14/298.302, 312.
ZIVANOVIC-NOE RadoJica : 101 173-175, 183, 187, 188.
ZO : 04/259-262 ; 061 205, 240.
ZO D'AXA : 081 146.
ZOLA Émile : 06/83, 88 ; 071 38 ; 091 40, 46, 55, 56, 59 ; III 19 ; 14127, 298.
ZORACH : 031216.
ZUBER René : 04/167.
ZÜRN Unica : 06/205 ; III 254-256.
ZWART Piet : 14/304.
ZWEIG Stefan : 131 196, 225 ; 141 28 ; 15/43.
ZWINGLI : 13/215
ZYROMSKI Jean 141 48.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE
DES COLLABORATEURS
des volumes 1 à XIV

- ADAMOWICZ (Elza), « André Breton et Max Ernst: entre la mise sous whisky marin et les marchands de Venise », n° XII, p. 15-30.
- ADAMSON (Ginette), « Roussel pour les non-initiés », n° VI, p. 99-108.
- ALEKSIC (Branko), « Le Sphynx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932 », n° X, p. 173-185.
- « Détournement d'un poème de Desnos par Thirion dans l'almanach surréaliste *Nemoguce-L'Impossible*, 1930 », n° XIII, p.237-242.
- ALGLAVE (Frédérique), « Léo Malet; vrai ou faux surréaliste? », n° XIII, p. 261-269.
- AMIOT (Anne-Marie), « L'idéologie roussellienne dans *Locus Solus* : Raymond Roussel et Camille Flammarion », n° III, p. 122-141.
- « *Nouvelles Impressions d'Afrique*: texte, blanc et image », n° IV, p. 251-265.
 - « La mystique politique de Julien Gracq », n° V, p. 159-173.
 - « Roussel en gloire », n° VI, p. 11-18.
 - « *Grains et Issues*: Âge d'or, âge d'homme, âge approximatif », n° VII, p. 118-134.
 - « "Aimez l'humour! Humer l'amour!" ou la devise de Georges Ribemont-Dessaignes », n° X, p. 109-127.
 - « Deux sous-marins dans la Mère-Moire », n° X, p. 275-283.
 - « Une naissance controversée: le surréalisme est-il une petite côte de Dada? », n° XI, p.41-61.
 - « Le champ du », n° XIII, p. 9-19.
 - « Racines et relances européennes du surréalisme, ou André Breton, fédérateur du surréalisme européen », n° XIV, p. 73-90.
- AMOSSY (Ruth), « Les tribulations du moi dans le récit dadaïste ou " impossible n'est pas dada" », n° XI, p.191-206.
- ANS6N (Antonio), « L'écriture des objets, poésie et image de l'avant-garde », n° XIII, p. 309-317.
- ANTLE (Martine), « Amour et humour surréalistes, parcours et traversées », n° X, p. 23-34.
- « Théâtralité surréaliste: la scène du tableau et la scène du livre », n° XIII, p.243-252.
- ANTOINE (Régis), « Le modèle nègre? », n° V, p. 305-310.
- « Des hommes en travers du mythe », n° VII, p. 69-86.

- ARP (Hans Jean), « Alter Fischmarkt / Vieux-Marché-aux-Poissons », n° IX, p. 259-262.
- « Sophie Taeuber, Théo van Doesburg et moi », n° IX, p. 275-276.
- ARROUYE (Jean), « La photographie dans *Nadja* ». n° IV, p. 123-151.
- BAAL (Georges), « Fringale théâtrale chez le bébé géant du surréalisme hongrois. Trois pièces "d'avant-garde" écrites par Tibor Déry, à Pérouse, en 1926 », n° VII, p. 289-307.
- « Amour noir, humour rose. Vie des bébés et mort des femmes sous les mamelles de Tibor Déry », n° XI, p. 277-286.
- BACHAT (Charles), « Le roman familial de Joë Bousquet », n° III, p. 142-163.
- « "Le pressentiment de l'Homme Nouveau" ou l'utopie surréaliste selon Joë Bousquet », n° VIII, p. 79-87.
- BACIU (Stefan), « "Rafo", Mendez, soldat inconnu du surréalisme péruvien », n° 1, p. 221-227.
- « Mémoires du surréalisme chilien », n° X, p. 263-266.
- BACOU (Mihaela), « Répertoire des recueils de coupures de presse Picabia-Tzara » (en coll. avec M. Leducq et Fl. Palou), n° V, p. 313-344.
- BALAKIAN (Anna), « "Au regard des divinités" : modèle poétique de Breton », n° 1, p. 215-220.
- « Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine », n° IV, p. 43-53.
- BANDIER (Norbert), « Sur les fonctions de l'amour et de l'humour dans la pratique du groupe surréaliste de 1924 à 1929 », n° X, p. 87-96.
- BARCK (Karlheinz), « Lecture de livres surréalistes par Walter Benjamin (le surréalisme: lieu d'un dialogue franco-allemand et/ou apports français aux théories de Walter Benjamin) », n° IV, p. 277-288.
- « Motifs d'une polémique en palimpseste contre le surréalisme: Carl Einstein », n° VII, p. 183-204.
 - « Berlin surréaliste - surréalisme(s) à Berlin », n° XIV, p. 121-136.
- BARRY-COUILLARD (Viviane), « Aux frontières du surréalisme: *Le Grand Jeu* », n° III, p. 164-181.
- « Une revue (presque surréaliste) des années 28-30: *Le Grand Jeu* ». n° III, p. 31-42.
 - « Le retour du Dalai-Lama - ou le discours surréaliste oriental par rapport au discours "fin de siècle" », n° V, p. 51-67.
 - « *Le Grand Jeu* et la transgression du psy », n° XIII, p. 143-150.
 - « L'image de l'Orient, antidote de l'image de l'Europe », n° XIV, p. 63-72.
- BARUCCO (Pierre), « Hantises de Giorgio De Chirico », n° XIII, p. 119-130.
- BAUDE (Jeanne-Marie), « Transparence et opacité dans la poésie d'André Breton », n° II, p. 117-129.
- « Culpabilité et valeurs morales selon André Breton », n° VIII, p. 19-36.
 - « L'image de l'Europe dans *La Révolution surréaliste* », n° XIV, p. 51-62.
- BAUDOIN (Dominique), « Le surréalisme au Québec », n° II, p. 280-297.
- « Vu des États-Unis: un surréalisme européen? américain? ou international? », n° XIV, p. 329-339.
- BAUER (George H.), « La jolie roussel brisée: les vairs du chant », n° VI, p. 179-187.
- BAZANTAY (Pierre), « André Breton, non-lecteur de Roussel », n° XIII, p. 295-307.

- BEAUCHARD (Marie-Josèphe), «Réminiscences de l'Âge d'Or chez Tristan Tzara », na VIII, p. 45-54.
- BÉHAR (Henri), « Ouvertures », na I, p. 9-23.
 «Onde de choc », na III, p. 11-17.
 «En belle page », na IV, p. II-B.
 « Lieux-dits: les titres surréalistes », na IV, p. 77-99.
 «Combats de mots» (en coll. avec P. Mourier-Casile), na V, p. 11-17.
 « Le vocabulaire freudiste et marxien de Tzara dans *Grains et Issues* », na V, p.101-114.
 « Heureuse méprise: Raymond Roussel et les surréalistes », na VI, p. 41-59.
 « Le vent du souvenir et de l'avenir » (en coll. avec P. Mourier-Casile), na VII, p.9-16.
 «L'Âge ingrat» (en coll. avec P. Mourier-Casile), na VIII, p. 9-15.
 «Arp surréaliste », na IX, p.99-112.
 « Le ton de l'histoire », na XI, p. 9-16.
 « Tristan Tzara historiographe de Dada », na XI, p. 29-40.
 « Intellectuel surréaliste », na XII, p. 309-315.
 «Le freudo-marxisme des surréalistes », na XIII, p. 173-191.
 «L'Europe surréaliste ou la crise de la conscience européenne au XXe siècle» (en coll. avec P. Mourier-Casile), na XIV, p. 9-21.
- BÉHAR (Stella), « Bélen : plaidoyer pour une aphrodite désenchaînée », na XII, p. 229-236.
- BENASSAY A (Elyette), « Le surréalisme face à la presse », na I, p. 131-150.
 - «La réception du surréalisme par la presse en 1930 - Étude des titres » (en coll. avec M. Carassou), na III, p. 233-243.
- BERTRAND (Jean-Pierre),« *Littérature* (1919-1924) et l'institution littéraire: une double stratégie d'émergence », na VIII, p. 155-176.
- BILOUS (Daniel), « Pasticher Roussel », na VI, p. 189-202.
- BLACHÈRE (Jean-Claude), «Géographie physique de l'Éden chez André Breton », na VII, p. 100-117.
 - «André Breton et les mondes primitifs », na X, p. 209-216.
 - «André Breton, l'horloge et le boomerang », na XI, p. 117-126
- BLEIKASTEN (Aimée), « Arp - repères biographiques », na IX, p. 277-281.
 « Arp autobiographe, le jeu de l'ancre et de la flèche », na IX, p. 263-273.
 «Arp, poète plasticien », na IX, p. 7-11.
 « Premières publications d'Arp en Alsace », na IX, p. 33-64.
 «Échos du surréalisme à Strasbourg », na XIV, p.91-110.
- BLOESS (Georges), « L'œuvre d'Arp après 1945 », na IX, p. 113-124.
 - «Passages de Max Ernst et poétique de la rencontre », na XIV, p. 137-149.
- BOHN (Willard), « L'image surréaliste », na II, p. 211-221.
- BONARDEL (Françoise), « Surréalisme et hermétisme », na II, p. 98-116.
- BONNAUD-LAMOTTE (Danielle), « Injures surréalistes: une analyse lexicale à l'aide de l'informatique» (en coll. avec J.-L. Rispaïl), na III, p. 244-265.
 « Ré-édition du *S.A.S.D.L.R.* sur ordinateur ou le calvaire d'un texte » (en coll. avec J.-L. Rispaïl), na IV, p. 289-305.
 «La lexicologie de *Locus Sa/us* ou Roussel pris au(x) mot(s) » (en coll. avec J.-L. Rispaïl et W. Rojas), na VI, p. 119-133.

- « *Cahiers du Sud*, 1936: adieu au surréalisme? », na VIII, p. 143-152.
- BOUGNOUX (Daniel), « Aragon / peinture: les miroirs croisés », na XII, p. 165-168.
- BOULESTREAU (Nicole), « Lire.Éluard ? », na I, p. 256-264.
- « Le photopoème *Facile*: un nouveau livre, dans les années 1930 », na IV, p.163-177.
- BOUSQUET (Joë), « Lettre à Jean Ballard », na VI, p. 265-271.
- BOYER (Régis), « Le modernisme poétique en Islande », na III, p. 61-79.
- « Gunnar Ekelöf et "l'insidieuse provocation des sons" », na XII, p. 211-228.
- BRIDEL (Yves), « Le surréalisme dans les revues de province (1919-1939) », na V, p.241-283.
- BRIOLET (Daniel), « Jeux poétiques de l'amour et de l'humour dans " Les Destinées de la poésie" d'Aragon », na X, p. 129-147.
- « Tableaux-poèmes et picto-poésie chez Michel Seuphor », na XII, p. 71-83.
- BRUNO (Jean), « André Breton et l'expérience de l'illumination », na II, p. 53-69.
- BUOT (François), « Crevel actualités », na X, p. 249-254.
- « Biographies... et les surréalistes », na XI, p. 127-132.
- BUTOR (Michel), « Entretien à propos de Raymond Roussel (avec A.-M. Amiot et J.-L. Meunier) », na VI, p.245-261.
- CARADEC (François), « Vide Raymond Roussel », na VI, p. 29-38.
- CARASSOU (Michel), « Benjamin Fondane et la conscience honteuse du surréalisme », na III, p. 181-190.
- « La réception du surréalisme par la presse en 1930 - Étude des titres » (en coll. avec E. Benassaya), na III, p. 233-243.
- « Du côté de l'utopie avec Fondane et Janover », na X, p. 267-270.
- « Crevel sur le divan », na XIII, p. 89-97.
- CARROUGES (Michel), « La dynamique de l'occultation », na II, p. 39-52.
- CAWS (Mary Ann), « Du geste baroque au geste surréaliste: doigt qui recueille, œil qui ondoie », na I, p.199-121.
- « Lecture contrariée des rapports illustrés », na IV, p. 203-213.
- « À double vue ou les artifices en plein jour roussellien », na VI, p. 109-117.
- CHARDIN (Philippe), « Visions de la folie et de ses "sympathisants" chez André Breton et chez Robert Musil », na XIII, p. 151-162
- CHEFDOR (Monique), « *Hebdomeros* ou l' "inutilité nécessaire" », na VIII, p. 37-44.
- CHEVRIER (Alain), « Une source secrète de *L'Immaculée Conception* », na XIII, p. 49-70.
- CLICHE (Anne Élane), « La bouche pense. La parole impensable de *L'Homme approximatif* de Tristan Tzara », na VIII, p. 209-227.
- CONLEY (Tom), « Artaud côté verso », na V, p. 229-240.
- CORVIN (Michel), « Le théâtre dada et surréaliste face à la critique », na II, 263-279.
- CREVEL (René), « *Le Roman cassé* », na V, p. 177-191.
- DEBON (Claude), « *Odile* de Raymond Queneau: de la polémique à la poétique », na V, p. 133-141.
- DÉCAUDIN (Michel), « Les " fabricateurs" du livre surréaliste (table ronde dirigée par M. Décaudin - extraits) », na IV, p 327-336.
- « Raymond Roussel et le roman en vers », na VI, p. 61-68.
- « Le surréalisme occupé », na VII, p. 263-266.
- DEGUY (Michel), « Un Arp poétique », na IX, p. 127-141.

- DELAS (D.), « Michaël Riffaterre et la lecture du texte surréaliste », n° **V**, p. 290-297.
- DELAUNOIS (Alain), « Discours de presse et surréalisme en Belgique (1924-1950) », n° **VII**, p. 236-245.
- DEROUET (Christian), « "Paolo" Arp et "Francesca" Taeuber, un couple d'artistes indissociables », n° **IX**, p. 167-175.
- DÉRY (Tibor), « Textes pour le théâtre », n° **VII**, p. 309-318.
- « Le barbier à tête-de-verre », n° **XI**, p. 287-291.
- DESOUBEAUX (Henri), « Breton et la folle », n° **XI**, p. 185-190.
- « De Duchamp à Butor et vice versa », n° **XII**, p. 157-163.
 - « Notes sur Nadja ou l'amour sage », n° **XIII**, p. 223-230.
- DEVÉSA (Jean-Michel), « *Le Roman cassé* de René Crevel », n° **V**, p. 174-176.
- « René Crevel ou la mort entre ciel et terre », n° **XI**, p. 293-307.
 - « Crevel: révolte poétique et psychanalyse », n° **XIII**, p.99-109.
- DOHL (Reinhard), « Le non-sens de l'art contre la folie du temps », n° **IX**, p. 205-224.
- DRIJKONINGEN (Fernand), « Entre surréalisme et marxisme: révolution et poésie selon Tzara », n° **1**, p. 265-280.
- « La fonction du narrataire dans *Le Paysan de Paris* », n° **IV**, p. 267-276.
 - « Une terre ingrate pour le surréalisme: la Hollande avant 1940 », n° **XIV**, p.241-250.
- DUCHEMIN (Véronique), « Philippe Soupault, wanted for murder », n° **XII**, p. 297-296.
- DUMAS (Marie-Claire), « Les rendez-vous graphiques de Robert Desnos », n° **IV**, p. 153-161.
- DURAND (Pascal), « Entre Narcisse et Pygmalion: le surréalisme entre utopie et mythe », n° **VII**, p. 33-48.
- « Pour une lecture institutionnelle du *Manifeste du surréalisme* », n° **VIII**, p.177-195.
- DURHAM (Carolyn A.), « Sur les impressions rousselliennes. Les stratégies de la réception », n° **VI**, p. 165-178.
- EIGELDINGER (Marc), « Poésie et langage alchimique chez André Breton », n° **II**, p.22-38.
- EIGELDINDER (Marc), « André Breton et le mythe de l'âge d'or », n° **VII**, p. 17-32.
- EITO (Takio), « Un point de vue japonais sur le surréalisme européen », n° **XIV**, p.319-328.
- FAVRE (Yves-Alain), « La création poétique chez Ribemont-Dessaignes », n° **III**, p. 191-204.
- FINCK (Adrien), « Arp et Schickele. Esquisse d'une comparaison », n° **IX**, p. 27-32.
- FISERA (Vladimir Claude), « Trop loin de Paris, trop près de Moscou: les surréalistes de Tchécoslovaquie et de Yougoslavie », n° **XIV**, p. 177-196.
- FORSTER (Leonard), « "Alter Fischmarkt" et l'éveil de l'esprit créateur chez Hans Arp », n° **IX**, p.251-257.
- FRANÇA (José-Augusto), « Le surréalisme portugais », n° **VII**, p. 267-274.
- GARELLI (Jacques), « Inconscient phénoménologique et images surréalistes », n° **XI**, p.175-183.
- GATEAU (Jean-Charles), « La production du texte éluardien », n° **1**, p. 38-44.
- « Le "come back" de Philippe Soupault », n° **III**, p. 278-284.
 - « Découper, se couper, se recouper », n° **IV**, p. 217-215.

- GAUDRY (François), « Artaud au Mexique », n° VIII, p. 111-123.
- GEBLESCO (Nicole), « René Allendy ou Paracelse psychanalyste », n° XIII, p. 207-219.
- GELAS (Bruno), « Du débordement à l'impuissance polémique: Antonin Artaud et les surréalistes », n° V; p. 24-36.
- GHEERBRANT (Alain), « Du matérialisme de Jean Arp », n° IX, p. 15-16.
- GIBS (Sylwia), « L'analyse structurale du récit surréaliste », n° 1, p. 92-120.
- GIRARDIN (Hervé), « "Erik Satie, absent" », n° VIII, p. 249-254.
- . - « Le bateleur et le livre aux pages dérobées », n° XIII, p. 319-322.
- GIRY (Anne de), « André Masson, peintre-poète », n° XII, p. 91-104.
- GOODMAN (Lanie), « La résurrection de Narcisse: Fogar au clair de lune », n° VI, p. 153-164.
- GRAFF (Marc-Ange), « De l'ombre à la lumière: approche de la conception bretonienne de l'histoire de la littérature », n° XI, p. 101-115.
- « Éliisa ou le changement de signe », n° XII, p. 237-255.
- GROSSMAN (Simone), « La transcription d'une aventure visuelle: *Le Paysan de Paris* », n° XII, p. 169-177.
- GUILLON (Jean-Pierre), « Maurice Fourré, Jules Verne et quelques autres », n° XI, p. 263-275.
- GUYARD (Marie-Renée), « Analyse discursive: fonctionnement de "surréalisme", "surréaliste(s)" dans *S.A.S.D.L.R.* », n° 1, p. 45-73.
- HAMADA (Akira), « Le conception du rêve chez Tristan Tzara », n° XIII, p. 79-88.
- HAUSSER (Michel), « *Tropiques*: une tardive centrale surréaliste? », n° II, p. 238-259.
- HEIMONET (Jean-Michel), « De l'esthétique à l'esthésie: *Inquisitions* et la politisation des formes artistiques », n° XII, p. 279-296.
- HELL (Victor), « Jean Arp et Hans Prinzhorn: expression, "Bild-Nerei", "Gestaltung" », n° IX, p. 185-196.
- HERLEM (Pascal), « Raymond Queneau et l'intérieur », n° XIII, p. 111-117.
- HOUPEMANS (Sjef), « Analyses rousseliennes », n° XIII, p. 131-142.
- ILLYÉS (Gyula), « Visite chez Tristan Tzara », n° VII, p. 285-288.
- IMBERT (Patrick), « Réception des surréalistes québécois », n° IV, p. 55-75.
- « Désir de responsabilité et responsabilité du désir au Québec », n° VII, p. 225-235.
- JAGUER (Édouard), « Zoom sur la photographie surréaliste en Europe », n° XIV, p. 295-306.
- JAMES (Anthony R. W.), « Un psychanalyste défenseur du surréalisme », n° XIII, p. 193-206.
- JANOVER (Louis), « Lettre à *Mélusine* à propos d'une ombre qui a perdu son corps », n° VII, p. 249-262.
- « Breton / Blum: Brève rencontre qui en dit long (du temps que les surréalistes étaient marxistes) », n° VIII, p. 91-109.
- « Ce que dit Vaché du surréalisme », n° X, p. 241-247.
- « Le surréalisme révisé », n° X, p. 271-273.
- JIANOU (lonel), « Arp et Brancusi », n° IX, p. 177-183.
- JOUANNY (Robert), « Regards sur le surréalisme néo-hellénique », n° III, p. 47-60.

- JUDICE (Nuno), « Le surréalisme: une référence souterraine dans la culture portugaise du xxe siècle », nO XIV, p.287-294.
- JUTRIN (Monique), « Benjamin Fondane et le surréalisme: art poétique et langage poétique », n° XII, p. 257-266.
- KANTERS (Robert), « Ésotérisme et surréalisme », nO II, p. 11-21.
- KARAFIÁTH (Judith), « La tentation du surréalisme: le cas de la Hongrie », n° XIV, p.197-207.
- KERN (Alfred), « Arp : un art poétique, l'espace d'un geste », n° IX, p. 157-166.
- KRAL (Petr), « Jehan Mayoux, poète exemplaire », n° V, p. 298-304.
- LAMY (Suzanne), « Le lexique " traditionnel " d'*Arcane 17* », n° II, p. 152-174.
- « Breton-Duras. B.D. - Ma bande dessinée ou lecture d'une confluence », nO IV, p.III-122.
- LAPACHERIE (Jean-Gérard), « Un " topos " de la pensée du XVIIIe siècle dans les textes " théoriques " d'André Breton », n° VII, p.219-224.
« Gras, maigre, austère (à propos d'*Une nuit d'échecs gras* de Tristan Tzara) », nO XI, p. 207-211.
« Tache: Écriture? Figuration? - À propos de *La Sainte Vierge* de Francis Picabia », n° XII, p. 123-127.
« Les lettres enluminées et ornées du dictionnaire abrégé du surréalisme », n° XIII, p. 253-260.
- LASTER (Arnaud), « L'humour complice de l'amour chez Jacques Prévert », n° X, p. 159-170.
- LAUNAY (Michel), « Physique du livre: petite suite Éuard-Char-Butor », nO IV, p.311-325.
- LAURETIE (Pierre), « Alfred Pellan et le texte surréaliste », n° IV, p. 241-249.
- LAUTIER (Claudine), « Chant et champ », n° VI, p. 135-152.
- LAVILLE (Rémy), « Pierre Mabillet ou la route vers l'Âge d'Homme », n° VIII, p. 69-77.
- LE BOT (Marc), « Jean Arp: art et hasard », n° IX, p. 143-148.
- « Automatismes psychiques et pensée artistique », n° XII, p. 199-207.
- LECHERBONNIER (Bernard), « Francophonie et surréalisme, l'enjeu théorique », n° X, p.217-225.
- LEDUCQ (Maryline), « Répertoire des recueils de coupures de presse Picabia-Tzara » (en coll. avec M. Bacou et Fl. Palou), n° V, p. 313-344.
- LEENHARDT (Jacques), « " Le feuilleton change d'auteur " : dessein d'un pamphlet », n° V, p.69-78.
- LEFEBVRE (Jean-Pierre), « Kaspar, Kaspar, Kaspar... », n° IX, p. 199-204.
- LEPERLIER (François), « Les paris sont ouverts », nO XIII, p. 271-282.
- LOMBARDI (Paola Decina), « Notes préliminaires à une biographie de Raymond Roussel en Italie », n° VI, p. 289-294.
- LUTHI (J.-J.), « Le mouvement surréaliste en Égypte », n° III, p. 18-35.
- MAGNE (Bernard), « Pérec, lecteur de Roussel », nO VI, p. 203-220.
- MAILLARD-CHARY (Claude), « Les figures hiéroglyphiques de Paul Éluard », n° V, p.208-228.
« Les visages du Sphinx chez les surréalistes », n° VII, p. 165-180.
« Mélusine entre sphinx et sirène ou " la queue préhensile " du désir rattrapée », n° XI, p.213-231.

- « Le dictionnaire abrégé du surréalisme au pied de la lettre », na XII, p. 105-122.
 « Vampires surréalistes: un cas de transfusion du fantastique européen », na XIV, p.261-273.
- MAILLE (Anick), « Un paradoxe lexicologique et idéologique: " Révolution-Surréaliste" », na I, p. 74-91.
- MARUTA (Vasile), « Arp et Tzara », na IX, p. 85-98.
- MARY (Georges), « Les deux convulsions de Nadja ou le livre soufflé », na III, p. 207-214.
- MATSUURA (Hisaki), « Shuzo Takiguchi et le surréalisme au Japon », na III, p. 36-46.
- MENIER (Mady), « Arp et Dada », na IX, p. 65-83.
- MESAGLIO-NEVERS (Janine), « Salvador Dalí. Peinture et poésie: de l'automatisme à la paranoïa-critique », na VII, p. 205-217.
 « Salvador Dalí ou l'humour de soi », na X. p. 149-157.
 « La toile et le titre », na XII, p. 85-90.
 « Dalí ou les parodies de la sublimation », n° XIII, p. 71-77.
- MICHAUD (Éric), « Jean Arp et la " plaisir de détruire" », na IX, p. 149-156.
- MIGEOT (François), « *L'Amour fou*: dans le sillage de la narration », na XI, p. 233-248.
 - « Une lecture du texte 22 de *Poisson soluble* entre les vignes », na XIII, p. 21-35.
- MINGELGRÜN (Albert), « La littérature et les arts dans le surréalisme européen: un œcuménisme bien tempéré », na XIV, p. 251-260.
- MOFIT (John F.), « L'amour et les oiseaux: emblématique aviaire chez Paul Klee », na X, p.97-108.
- MOURIER (Maurice), « Eldorado. Tentative d'évaluation (subjective) de *L'Âge d'or* aujourd'hui », na VII, p. 135-152.
- MOURIER-CASILE (Pascaline), « Histoire de l'art surréaliste ou histoire surréaliste de l'art? », na I, p. 231-255.
 « Mélusine ou la triple en phase: Fée, Lilith, Phé dans *Arcane 17* », na II, p. 175-202.
 « Combats de mots » (en coll. avec H. Béhar), na V, p. 11-17.
 « Le vent du souvenir et de l'avenir » (en coll. avec H. Béhar), na VII, p. 9-16.
 « L'Âge ingrat » (en coll. avec H. Béhar), na VIII, p.9-15.
 « Le surréalisme d'où nous sommes... », na VIII, p. 231-238.
 « Noyaux d'orage et tête de la comète », na X, p. 11-21.
 « Image... Image... », na XII, p. 9-13.
 « L'Europe surréaliste ou la crise de la conscience européenne au XXe siècle » (en coll. avec H. Béhar), na XIV, p. 9-21.
- NAVARRI (Roger), « Institution - Mouvement - Groupe - Revue: le cas des revues surréalistes après 1945 », na IV, p. 15-30.
 - « Violence et poésie dans le pamphlet surréaliste ». na V, p. 18-23.
- OLLIER (Michel), « Un roman initiatique: *Un Beau Ténébreux* de J. Gracq », na II, p.138-151.
- ORENSTEIN (Gloria), « La nature animale et divine de la femme dans les œuvres de Leonora Carrington », na II, p. 130-137.
 « La vision surréaliste de Kay Sage et la nouvelle conscience féministe », na III, p.215-221.

- ORY (Pascal), «Le temps où les surréalistes avaient raison: quelques notes sur la respectabilisation des avant-gardes », n° XI, p. 17-28.
- PALAYRET (Guy), « Attirances et répulsions: Aragon, Breton et les écrivains révolutionnaires autour du P.c.F. (1930-1935) », n° V, p. 79-100.
- PALOU (Florence), « Répertoire des recueils de coupures de presse Picabia-Tzara » (en coll. avec M. Bacou et M. Leducq), n° V, p. 313-344.
- PAPASPYRIDOU (Ioanna), « Les surréalistes lecteurs de Baudelaire », n° XIII, p. 283-293.
- PARES (Jean-Louis), « Influence du surréalisme dans la poésie suédoise des années trente: l'exemple de la revue *Karavan* », n° III, p. 80-95.
- PARISIER PLOTTEL (Jeanine), « Lecture psychanalytique des parenthèses des *Nouvelles Impressions d'Afrique* », n° VI, p. 69-80.
- PAUVERT (Jean-Jacques), « Histoire de lectures », n° VI, p. 19-28.
- PEIGNOT (Jérôme), « Les jeux de l'amour et du langage », n° X, p. 43-54.
- PÉRIZ (Didier), « "La guerre civile" n'aura pas lieu », n° XI, p. 87-100.
- PERRIAULT (Jacques), « Algorithmes dans le texte roussellien », n° VI, p. 81-90.
- PERSONNEAUX-CONESA (Lucie), « Le surréalisme en Espagne: mirages et escamotage », n° III, p. 96-108.
 « Vicente Aleixandre ou le suspens au goût d'éternité », n° VII, p. 153-164.
 « À la découverte du surréalisme en Espagne », n° VIII, p. 239-243.
 « Histoire et historiographie du surréalisme espagnol », n° XI, p. 133-141.
 « L'image, dénominateur commun entre arts plastiques et arts poétiques (Vicente Aleixandre - Salvador Dalí) », n° XII, p. 53-61.
- PIANCA (Jean-Michel), « *Et guerre au travail* », n° V, p. 37-50.
 - « Umour / Hamour », n° X, p. 75-85.
- PIERRE (José), « Salvador Dalí poète surréaliste », n° XII, p. 179-198.
- PILLET (Alain-Pierre), « Lettre à André Pieyre de Mandiargues », n° V, p. 285-289.
- PLASSARD (Didier), « Le théâtre des avant-gardes entre le corps et l'effigie », n° XII, p. 267-276.
- PLOUVIER (paule), « Utopie de la réalité, réalité de l'utopie », n° VII, p. 87-99.
- PONCET (Antoine), « Témoignage d'un collaborateur et d'un ami », n° IX, p. 17-18.
- POP (Ion), « Repères pour une histoire du surréalisme roumain », n° XI, p. 143-155.
 - « Surréalisme roumain et dialogue européen », n° XIV, p. 209-219.
- POUGET (Christine), « L'attrait de la parapsychologie ou la tentation expérimentale », n° II, p. 70-97.
- PY (Françoise), « La preuve par Hérold, "le grain de phosphore aux doigts" », n° XII, p. 43-52.
- QUELLA-VILLEGGER (Alain), « Pierre Loti dans le musée imaginaire de Raymond Roussel », n° VI, p. 273-276.
- RACINE (Nicole), « L'Europe avant la pluie. Les intellectuels et l'idée européenne dans l'entre-deux-guerres » (en coll. avec M. Trebitsch), n° XIV, p. 23-49.
- RÉMY (Michel), « Londres 1936, l'année de tous les dangers », n° VIII, p. 125-142.
- RIESE-HUBERT <Renée>, « Images du criminel et du héros surréalistes », n° I, p. 187-198.
 « Simulacre et mimésis », n° II, p. 222-227.
 « Miro et le livre surréaliste », n° IV, p. 227-240.
 « Le rôle du couple dans la peinture surréaliste », n° XI, p. 249-260.

- «Wolfgang Paalen et ses familiers: l'itinéraire visuel et verbal de Dyn à Dynaton », na XII, p. 129-144.
- RIFFATERRE (Michaël), « Intertextualité surréaliste », na I, p. 27-37.
- RIHA (Karl), « Secondes versions. À propos des modifications de texte dans la poésie d'Arp », na IX, p. 225-236.
- RISPAIL (Jean-Luc), «Injures surréalistes: une analyse lexicale à l'aide de l'informatique » (en coll. avec D. Bonnaud-Lamotte), na III, p. 244-265.
« Ré-édition du *S.A.S.D.L.R.* sur ordinateur ou le calvaire d'un texte » (en coll. avec D. Bonnaud-Lamotte), na IV, p. 289-305.
« La lexicologie de *Locus Solus* ou Roussel pris au(x) mot(s) » (en coll. avec D. Bonnaud-Lamotte et W. Rojas), na VI, p. 119-133.
- RIVAS (Pierre), «Le surréalisme au Pérou », na III, p. 109-114.
- ROCHE (Gérard), «Le surréalisme et le rejet du stalinisme en Europe (1935-1956) », na XIV, p.221-239.
- RODITI (Édouard), « Note sur le surréalisme américain », na VIII, p. 245-248.
- ROJAS (Waldo), « La lexicologie de *Locus Solus* ou Roussel pris au(x) mot(s) » (en coll. avec D. Bonnaud-Lamotte et J.-L. Rispail), na VI, p. 119-133.
- ROSSET (Clément), « Une littérature pour rire », na VI, p. 39-40.
- ROTERMUND (Erwin), « La parodie dans la poésie de Hans Arp », na IX, p. 237-249.
- RYBAK (Boris), « L'itérateur surréaliste », na IV, p. 307-310.
- SAAD (Gabriel), « " Armoire de lune " d'André Pieyre de Mandiargues: un homme et une femme absolument blancs », na III, p. 222-232.
- SARKANY (Stéphane), «*Nadja* ou la lecture du monde objectif », na IV, p. 101-109.
- SCHNEIDER-BERRY (Danièle), «*Minotaure*: une revue surréaliste? », na X, p. 227-237.
- SCHWARZ (Arturo), « Le langage des oiseaux », na II, p. 203-208.
- «L'amour est l'érotisme. De quelques correspondances entre la pensée surréaliste et celles de l'alchimie et du tantrisme », na IV, p. 179-202.
- SCOPELLITI (Paolo), « Une contribution surréaliste à la psychanalyse: *L'Immaculée Conception* », na XIII, p. 37-48.
- SEBBAG (Georges), « Les durées automatiques », na XIII, p. 231-236.
- SHORT (Robert), « Internationalisme / Européanisme? Le contre-courant surréaliste dans l'Angleterre des années trente », na XIV, p. 151-156.
- SIEPE (Hans T.), «Le texte surréaliste et la lecture. Aspect d'une esthétique de la communication », na I, p. 123-130.
- «" La poésie est une pipe" ou René Magritte et la métaphore surréaliste », na XII, p.31-41.
- SIGODA (Pascal), « Un inspireur de René Daumal: Maurice Dekobra », na XIII, p. 323-328.
- SJBLIN (Jan-Gunar), «Surréalisme sous roche: la Suède après 1945 », na XIV, p. 275-285.
- SOLA (Agnès), « Position politique du futurisme russe », na V, p. 115-132.
- «Raymond Roussel: galop d'essai avant Dada », n° VI, p.91-98.
- SOMVILLE (Léon),« Paul Nougé, surréaliste », na X, p. 255-261.
- «Marcel Lecomte, *Connaissance des degrés* », na XII, p. 145-156.
- SULLEROT (François), « Desnos, luth constellé », na III, p. 269-277.
- SZAVAI (Janos), « La période surréaliste de Gyula Illyés », na VII, p. 277-283.

- TAMULY (Annette), « André Breton et la notion d'équivoque », na V, p. 195-207.
- «Le surréalisme entre utopie et mythe », na VII, p. 49-58.
 - «Amour, humour: une passerelle naturelle jetée sur la vie », na X, p. 35-41.
- TINEL (André), « Haute tension: dérision profanatrice et célébration sacrilège dans une certaine exaltation de l'amour chez les surréalistes », na X, p. 55-74.
- TONNET-LACROIX (Éliane), «Le monde littéraire et le surréalisme: premières réactions », na I, p. 151-184.
- « Deux " romans d'apprentissage" présurréalistes: *Anicet et Les Aventures de Télémaque* », na VIII, p. 55-68.
 - «Un point de vue de psychiatres: surréalisme et " schizoïdie" », na XIII, p.163-171.
- TREBITSCH (Michel), « Le groupe *Philosophies* et les surréalistes », na XI, p. 63-86.
- «L'Europe avant la pluie. Les intellectuels et l'idée européenne dans l'entre-deux-guerres » (en coll. avec N. Racine), na XIV, p. 23-49.
- TRIOLÉ (Michel), « La mort dans *La Révolution surréaliste* », na VIII, p. 197-208.
- VALENTIN (Jean-Marie), «Le surréalisme en Autriche, Max Halzer et les " surrealistischen publikationen" », na XIV, p. 157-175.
- VANCI-PERAHIM (Marina), «Le lisible et le visible: Victor Brauner de la " picto-poésie" à la " hiéroglyphisation des sentiments" », na XII, p. 63-70.
- «Un hasard bien tempéré: surréalisme et renouveau de l'image dans quelques pays d'Europe centrale (1928-1948) », na XIV, p. 307-328.
- VASQUEZ (Carmen), « La revue *Iman* », na III, p. 115-121.
- VILLANI (Arnaud), «De la métagrammatologie: Roussel et la philosophie contemporaine », na VI, p. 221-243.
- VOGLER (Bernard), «L'Alsace au temps d'Arp de 1900 à 1914 », na IX, p. 21-25.
- VOGT (Ulrich), « Osiris anarchiste. Le miroir noir du surréalisme », na V, p. 142-158.
- «Nouveau mythe et mythe nouveau », na VII, p. 59-68.
- VOYELLE (José), « Les trois rendez-vous manqués du surréalisme et de la Hollande 1930-1938 », na XI, p. 157-171.
- «Une Europe surréaliste: dalinisme et daliniens », na XIV, p. 111-119.
- WILLS (David), « Sur l'œuvre surréaliste de Robert Desnos », na II, p. 228-237.
- XXX, « L'humour est-il une attitude morale? », na X, p. 187-206.

TABLE DES MATIERES

OMBRE PORTÉE LE SURREALISME EN HONGRIE

Georges BAAL: Introduction.....	9
François PEJTO : Une note sur l'avant-garde hongroise.....	43
Marc MARTIN: <i>L'infortune du surréalisme en Hongrie</i>	45
György TVERDOTA : <i>Prélude et éclosion de la polémique des Oiseaux du sablier</i>	81
Georges KASSAI : <i>Du surréalisme au scepticisme kafkaïen dans les romans de la maturité de Tibor Déry</i>	89

DOSSIER

1. Débats autour de la Poésie Nouvelle et la polémique des *Oiseaux du sablier*

Gyula ILLYÉS : <i>La littérature hongroise dite jeune</i>	97
Andor NÉMETH : <i>Commentaire</i>	99
Lajos KASSÁK : <i>À propos de la Poésie Nouvelle</i>	107
Tibor DÉRY : <i>Les Oiseaux du sablier</i>	111
Ervin SINKO : <i>Les Oiseaux du sablier à la lumière d'un troisième intervenant</i>	117
József PÁP: <i>Réponse à Tibor Déry</i>	121
Tibor DÉRY : <i>Gazouillis autour du sablier</i>	125
<i>Lettres de Gyula Illyés à Tristan Tzara</i>	133

II. Textes Littéraires

<i>Cinq auteurs du premier MA (1916 - 1918)</i>	137
<i>Cinq poèmes de Lajos KASSAK (1916-1935)</i>	145
Sándor BARTA : <i>Le Conte de l'apothicaire, des cruches à tête bleue, du feu et des chiens aux yeux d'assiette</i>	149
Zoltán ZELKOVITS : <i>La Relation du soleil et de la route dans l'espace</i>	153
Andor NÉMETH: <i>La Route d'Eurydice aux enfers</i> ...	155

Gyula ILLYÉS : <i>Sub specie aeternitatis</i>	159
Tibor DÉRY: <i>Réveillez-Vous!</i>	163
Ottô MEZEI: <i>Csontvâry, les ruines du temple du soleil de Baalbek</i>	191
Gàbor PATAKI : <i>Du Minotaure au minotaure</i>	199
Làszlô BEKE: <i>Esquisses sur la peinture surréaliste</i>	207
Gàbor ANDRÁSI : <i>L'art-objet en Hongrie.....</i>	209
ĭ Rôzsa KOCSIS : <i>Les tendances de l'avant-garde théâtrale dans la Hongrie de l'entre-deux-guerres.....</i>	215
Júlia LENKEI : <i>Flashes sur la danse libre en Hongrie 1910-1930....</i>	223
Chronologie des événements historiques (1910-1980)	235
Synoptis autour des avant-gardes en Hongrie (1915 - 1929)	243
Vies brèves.....	247

VARIÉTÉ

Jean-Luc STEINMETZ : <i>André Breton, Edmond Bonniot et Mallarmé.....</i>	253
<i>Lettres et poèmes d'André Breton.....</i>	259
Myriam BOUCHARENC : <i>Philippe Soupault, romancier de la mélancolie.</i>	267
Véronique DUCHEMIN : <i>Philippe Soupault: une poésie à l'âge du sans</i>	275
Sylvie LAMBERT-CASSAYRE : <i>Philippe Soupault, pèlerin de l'Imaginaire.....</i>	285
Jean CHARTIER: <i>Philippe Soupault - Le choix de la prose durant la décennie 1917-1927.....</i>	293

RÉFLEXION CRITIQUE

Pétre RAILEANU : « <i>La dialectique démoniaque</i> » - <i>Le parcours roumain de Ghérasim Luca.....</i>	299
Marie-Christine LALA : <i>Surréalisme et philosophie.....</i>	309
Index des noms cités (vol. 1 à XV).....	319
Table des collaborateurs (vol. 1 à XIV).....	349

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN FÉVRIER 1996
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE DU LION
90700 CHATENOIS LES FORGES
DÉPOT LÉGAL: 1^{er} TRIMESTRE 1996
N° d'imprimeur E5123924

Un surréalisme en Hongrie, en hongrois, bien spécifiquement hongrois? Le pari de ce volume est de montrer que cela existe bel et bien, avec une production littéraire et artistique aussi passionnante qu'inconnue en France - l'ignorance où on le tient aux bords de la Seine tenant aux frontières géographiques, politiques, linguistiques, mais encore plus aux vicissitudes historiques traversées par la Hongrie.

Le surréalisme hongrois a eu son âge d'or, hélas bref, vers 1927, marqué par des débats théoriques et par la publication de textes, indiscutablement surréalistes mais influencés à la fois par l'expressionnisme d'avant-guerre, dada, le surréalisme parisien, les contacts personnels avec Tzara, Breton, Crevel; par l'activisme, mouvement « œcuménique » d'avant-garde dont la figure emblématique est Lajos Kassák et par une sensibilité typiquement hongroise où se côtoient le bestiaire des contes populaires, le messianisme d'une nation au bord de l'abîme et le mal-être d'un peuple perdu entre Occident et Orient.

Dans l'effort continu de *Mélusine* pour faire connaître les surréalismes du monde, ce volume apporte non seulement des analyses et essais sur le surréalisme hongrois dans la littérature, les arts plastiques et les arts de la scène, et sur l'influence diffuse mais profonde qu'il a exercée tout au long du siècle, mais aussi un dossier de textes rares, débats, poésie, récits, signés par Déry, Illyés et d'autres, inédits en français, et qui permettront au lecteur de juger sur pièces.

Georges Baal

Contributions: Gábor ANDRÁSI, Georges BAAL, Sándor BARTA, László BÉKE, Myriam BOUCHARENC, Jean CHARTIER, Tibor DÉRY, Véronique DUCHEMIN, François FEJTO, Guyla ILLYÉS, Lajos KASSÁK, Georges KASSAI, Rózsa KOCSIS, Marie-Christine LALA, Sylvie LAMBERT-CASSAYRE, Júlia LENKEI, Marc MARTIN, Ottó MEZEL, Andor NÉMETH, Gábor PATAKI, József PAP, Pétré RAILEANU, Ervin SINKÓ, Jean-Luc STEINMETZ, György TVERDOTA, Zoltán ZELKOVITS.

Lettres inédites d'André BRETON.

Illustration de couverture: Andro Nemes, Conférence médicale (1978).

ISBN: 2-8251-0716-6

