





**MÉLUSINE**



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

PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL DU LIVRE

**MÉLUSINE**  
**N° XXX**

**SURREALISTES SERBES**

Dossier réuni par  
**Henri Béhar et Jelena Novaković**  
avec le concours de Branko Aleksić

**L'AGE D'HOMME**

# MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches  
sur le surréalisme

Directeur : Henri Béhar  
Secrétaire de rédaction : Koffi Kouamé

RÉDACTION : Centre de recherche sur le surréalisme  
13, rue Santeuil, 75231 PARIS CEDEX 05  
ADMINISTRATION : Éditions L'Age d'Homme  
5, rue Féroù, 75006 Paris

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

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

Dans ce volume, les titres en français des publications serbes non  
traduites figurent entre [crochets]

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

© 2010 Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, Suisse

# **SURRÉALISTES SERBES**



# DE LA PLACE BLANCHE À LA VILLE BLANCHE

Henri BÉHAR  
Jelena NOVAKOVIĆ  
Branko ALEKSIĆ

L'histoire est bien connue, donc oubliée. Cela commence par l'extraordinaire anabase de l'armée serbe en 1915 qui, à travers l'Albanie, arriva à Marseille, d'où elle repartit pour se joindre à l'armée d'Orient. Les jeunes furent accueillis en France, où ils purent mener des études. Certains d'entre eux formeront le noyau du futur groupe surréaliste en Yougoslavie : les frères Dedinac, Milan et Dimitrije, Stevan Živadinović (dit Vane Bor), Alexandar Vučo et Dušan Matic. Ces deux derniers décriront, dans leurs récits autobiographiques et historiques, leur exode avec l'armée serbe, se remémorant les milliers de compagnons qui périrent noyés au cours du voyage. Marko Ristić et Koča Popović, quant à eux, poursuivirent leur éducation en Suisse.

Cela n'explique pas pourquoi ces jeunes artistes furent nombreux à se passionner pour le surréalisme parisien. Un groupe serbe est annoncé dès l'automne 1925 à Paris par Péret, dans *Le Journal littéraire* (« Le surréalisme rallie beaucoup d'adhérents à Belgrade où le mouvement littéraire prend une ampleur de plus en plus marquée »), et par Louis de Gonzague-Frick dans *Comoedia*. Leurs noms sont mentionnés dans le Cahier interne du Bureau de recherches surréalistes où Breton recommande particulièrement de tenir Marko Ristić au courant de leurs activités (les deux poètes correspondent depuis deux ans). Ristić effectuera son voyage de noces à Paris en 1926. Milan Dedinac, Solomon Buli, dit Monny de Bouilly, et Matic ne tarderont pas à quitter Belgrade pour rencontrer Breton et ses amis.

« Dès 1924, commentant *Poisson soluble* de Breton, Ristić identifiait le « contrôle de la raison », refusé par le surréalisme, à la raison pure de la philosophie kantienne<sup>1</sup> ». En 1928, Oskar Davičo et Djordje Kostic, dès

1. Branko Aleksić, « Breton à propos du surréalisme en Yougoslavie », dans *Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui*, Belgrade, 2007, p. 45. Notre titre est apparu dans son article de *Politika* (1984). La ville blanche est évidemment Beograd = Belgrade.

leur retour à Belgrade, donneront à Matić, Ristić et Vučo, l'impulsion nécessaire pour fonder le groupe surréaliste à Belgrade en 1929, invitant Koča Popović à se joindre à eux pour son texte automatique, publié dans la revue moderniste *50 u Evropi* [*Les 50 en Europe*].

À Paris, les Serbes ne manquent pas de fréquenter les réunions du Café de la place Blanche, et ils apparaissent tout naturellement dans les revues du groupe, de *La Révolution surréaliste* (1925-1929), au *Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933), tandis que les Parisiens collaborent aux publications du mouvement fondé à Belgrade : *Nemoguće-L'Impossible* (1930) et *Nadrealizam danas i ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], régulièrement abrégé en *NDIO*. C'est que le projet poétique exposé dans toutes ces revues convient parfaitement à tous ceux qui y collaborent, à Paris comme à Belgrade. À ceci près que les Yougoslaves mettent l'accent sur un certain nombre de problèmes esquissés ailleurs, ne serait-ce que par leurs enquêtes sur la dialectique, le désir, l'humour, etc. Leurs manifestes sont à l'unisson, et leurs œuvres poétiques ou plastiques rejoignent les mêmes thématiques. En somme, l'antiroman de Marko Ristić, *Sans mesure*, les vues convergentes des deux groupes sur l'insoumission et la révolte, le rejet de la littérature au profit de la poésie, les liens personnels entre les individus, tout cela produit une osmose telle qu'on en oublie leurs différences, dues au contexte historique et géopolitique.

Finalement, après les arrestations, par le régime monarchiste autoritaire, de plusieurs membres du groupe en 1932, celui-ci suspend ses activités collectives. Peu après, en 1933, Crevel protestant contre le traitement infligé aux amis de Belgrade, reconnaîtra leur existence en même temps que leur disparition : « À Belgrade, un mouvement surréaliste parallèlement à celui de Paris se développait, agissait<sup>2</sup>. »

La suite des relations entre les deux groupes est strictement conditionnée par le destin politique de l'Europe. On peut s'informer de ce parcours dans les entretiens de Breton (1954) et de Philippe Soupault (1980), dans les mémoires et souvenirs d'André Thirion (1972), d'une part, de Monny de Bouilly (1968), de Dušan Matić (1967 et 1976), de Marko Ristić (1967 et 1970) d'autre part. L'examen critique a commencé avec les deux colloques internationaux consacrés à ce sujet – le premier, en 1987 à la Sorbonne (par une collaboration de l'Université Européenne de la Recherche avec l'Institut des Lettres de Belgrade), et le deuxième, à l'Université de Belgrade, en 2006 (actes parus en 2007). L'ouvrage posthume de Ristić, *Oko nadrealizma* (le titre recèle un double sens : « Autour

2. René Crevel, « Des surréalistes yougoslaves sont au bain », *SASDLR*, n° 6, mai 1933.

du surréalisme » et « L'œil du Surréalisme »), publié en deux volumes à Belgrade en 2003 et 2006, présente un choix de documents authentiques du groupe surréaliste de 1929 à 1934. Le grand retour à cette époque s'opère avec l'exhumation de textes inédits et spectaculaires de Salvador Dali (Paris, 1987) et de Max Ernst (Belgrade, 1988 ; Paris, 1992), provenant des archives surréalistes belgradoises, et par l'exposition et la monographie de Milanka Todić, *Nemoguće, umetnost nadrealizma* [L'Impossible, l'art surréaliste], accompagnés du reprint de l'almanach *Nemoguće – L'Impossible* et de la revue *Nadrealizam danas i ovdje – Le Surréalisme aujourd'hui et ici*, à Belgrade, en 2002, aussi bien que par la monographie de Jelena Novaković, *Recherches sur le surréalisme* (Sremski Karlovci – Novi Sad, 2009).

De l'ensemble de ces publications ressortent trois points essentiels autant que paradoxaux.

Tout d'abord, la polémique autour de l'engagement politique et social. Bouilly a rédigé ses mémoires en serbe, vers la fin de sa vie, sous le titre *Sedmica sa sedam nedelja* [La semaine en sept semaines]. Il y décrit les lourdes peines de prison que les écrivains socialement engagés écopaient dans l'ancienne Yougoslavie, tandis que l'adhésion de Breton, Aragon, Péret et Éluard au Parti communiste français en 1927, même s'il était « en rupture avec l'anarchie individuelle », restait un geste de bravoure intellectuelle et politique sans conséquences pratiques (Buli, 1968, p. 136-139). Thirion a condensé ce problème dans le titre même de ses mémoires, *Révolutionnaires sans Révolution*, titre qui vise les surréalistes français, à la différence notamment des surréalistes yougoslaves, comme il l'implique à plusieurs reprises (p. 446, 457). Une longue section y est consacrée à l'engagement de Koča Popović dans les Brigades internationales, dont il commandera l'une d'entre elles, puis de son rapatriement à travers la France, en 1938 (p. 446-447). De fait, les écrits de Koča Popović publiés dans *NDIO* 1932 ont à plusieurs reprises envisagé, dans un langage à peine voilé, l'utilisation de la rébellion littéraire comme intermède avant le début de l'engagement réel révolutionnaire. Cette position sous-tend le gros de la polémique avec les écrivains dits « socialistes », engagés dans le Parti communiste yougoslave clandestin, et opposés aux surréalistes serbes sur le plan de la stratégie de l'action littéraire (cf. infra la polémique de Vane Bor en 1932). De toute manière, la publication du numéro 3 de *NDIO*, en juin 1932, en pleine affaire Aragon autour du poème *Front rouge*, représente le chant du cygne du groupe surréaliste serbe (*Journal* de Marko Ristić dans *Oko nadrealizma*, p. 118). Djordje Kostić, Dušan Matić et Oskar Davičo ont été arrêtés, les deux premiers ont été relaxés après un

procès, mais Davičo a été condamné à cinq ans de prison ferme ! « À la veille du 1<sup>er</sup> décembre 1932, tard dans la nuit, la police a arrêté Koča, Djordje [Jovanović] et Noé », ajoute Ristić (*id.*, 368). L'article de Crevel, déjà cité, proteste contre l'emprisonnement des deux premiers, sans mentionner la lourde peine de Davičo, probablement pour lui laisser une chance de faire appel en cassation. Mais ensuite, un article envoyé de Paris par Josip Broz Tito, le dirigeant du Parti communiste yougoslave clandestin, stigmatise les surréalistes d'André Breton, collaborateurs de Trotski<sup>3</sup>. Ce point a pesé lourdement sur la condamnation du groupe surréaliste aux yeux des communistes yougoslaves à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

Le paradoxe est que, en dépit de ces divergences, Koča Popović deviendra le commandant de la Première Brigade des partisans pendant la guerre contre les occupants allemands. Oskar Davičo participera à cette guerre de libération, comme Djordje Jovanović et Radojica Živanović-Noé qui y laisseront leur vie, (inquiété, Vane Bor émigrera en Angleterre). Tout comme Zdenko Reich avait mis son appartement parisien à la disposition du Parti communiste clandestin yougoslave, Aleksandar Vučo mettra le sien à la disposition des réunions clandestines de la résistance (autour de la même grande table, rapportée de Nice, où se réunissait le groupe surréaliste serbe en gestation à la fin de 1929).

Deuxième paradoxe : c'est à Marko Ristić, fort cultivé et connaisseur de la langue française, que le régime de Tito proposera de devenir le premier ambassadeur de la nouvelle République Socialiste Fédérative Yougoslave en France. Il acceptera – ce sera son premier emploi « salarié » – et restera en poste de 1945 à 1951 (son conseiller culturel sera un ami surréaliste de longue date, Milan Dedinac). L'amitié avec les anciens surréalistes Éluard et Aragon, qui fréquentent les soirées de l'Ambassade yougoslave près du palais Chaillot (ainsi que le poète Pierre Jean-Jouve, etc.), se transforme bientôt en cauchemar quand la propagande de Staline attaque la RSF Yougoslave, seul pays de l'Est qui ne soit pas entré dans le pacte de Varsovie. Ristić mène des polémiques interminables avec les stalinien français, André Wurmser à leur tête, qu'il publiera dans un ouvrage engagé : *Politička književnost - Za ovu Jugoslaviju* [*Littérature politique - Pour cette Yougoslavie*] (Zagreb, éd. Naprijed, 1958 ; rééd. Oslobodjenje, Sarajevo, 1977). « Et où est, dans tout cela, la morale communiste, où la morale en général ? Où est la raison politique, où la raison générale ? Et

3. T. [= Josip Broz-Tito], « Trockizam i njegovi pomagači » [Le trotskisme et ses supporters], *Proleter*, X, Zagreb, n° 1/1933, p. 5.

tout cela se passe dans le pays de Descartes, Voltaire, Jaurès.» (1997, p. 105). Au retour de son émigration des États-Unis, Breton essuiera une attaque en règle de la part du couple Aragon-Triolet (voir *infra* l'article de B. Aleksić). Mais, de retour en Yougoslavie, Ristić trouvera une autre situation paradoxale : le pays, qui s'est libéré du joug politique de Staline, a pourtant accepté sa vision utilitaire de la littérature. L'ancienne « confrontation à gauche » des années 1930 se répète dans les années 1950-60 ! D'où la stratégie de Ristić, Vučo et Davičo, bientôt relayés par Matić : composer avec les anciennes connaissances politiques entrées dans le régime, pour défendre les journaux ou revues menacés d'interdiction, enfin lancer, à Belgrade, une nouvelle revue, *Delo* [Ergon], affichant un programme « moderniste » contre les survivants de la littérature dite « socialiste engagée ». Bref, l'ancienne génération a réussi à former et faire sortir une nouvelle pousse (la génération des jeunes écrivains phares, tel Radomir Konstantinović, éditeur de Beckett à Belgrade, auteur d'un essai philosophique retentissant : *Filosofija palanke* [La Philosophie de la palanque], les poètes Miodrag Pavlović et Vasko Popa). Les années 1970 voient enfin l'apaisement de cette ancienne polémique, les surréalistes serbes coulant lentement leurs derniers jours.

En second lieu, l'usage des mémoires, auquel les surréalistes serbes s'adonnent sur le tard, tout comme les français. À la nouvelle de la mort d'André Breton, Matić et Ristić sont invités par Jean Paulhan à contribuer au numéro spécial de la *Nouvelle Revue Française* : « André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste ». Matić livre ses souvenirs sous forme de fantasmes (il aura besoin d'y revenir dans une série de lettres à Alain Jouffroy et à Bruno Roy, qui composeront son livre *André Breton oblique* (Fata morgana, 1977)<sup>4</sup>. Ristić expose une série de faits spectaculaires sur la collaboration de Breton et du groupe français dans les publications surréalistes serbes, truffée de lettres inédites de Breton. Le décès de Breton déclenche aussi les mémoires de Buli/Bouilly, qui se remémore non seulement les textes connus (*Vampire* et « Exercice surréaliste »), mais aussi ses entretiens publiés dans *Comedia* avec Péret. Djordje Kostić ajoutera son grain de sel en publiant, en 1972, *Do Nemogućeg [Jusqu'à l'Impossible]*. En somme, ces témoignages de Ristić et de Buli, de Matić même, sont corroborés par ceux de Breton dans ses *Entretiens* radiophoniques (1954), de Soupault (*Vingt Mille et Un Jours*, 1980), comme ceux de Thirion. En nous familiarisant avec les relations suivies entre les

4. Edition bibliophilique avec un dessin de Joan Miró, ancien collaborateur de NDIO n° 3 (Belgrade, juin 1932) ; voir B. Aleksić, « Collection de peintures de Marko Ristić à Belgrade », *Pleine marge*, n° 16, 1992, Paris.

surréalistes français et serbes, ces ouvrages ont ouvert une nouvelle époque dans la réception et dans la recherche. Par ailleurs, André Thirion a révisé le texte français d'une première anthologie de la *Poésie surréaliste yougoslave* et participé à la présentation de cet ouvrage (1985) ; Soupault a répondu aux questions sur ses propres souvenirs (en 1984), et Pierre Naville, tout en commentant le dossier consacré au surréalisme dans la revue *Migrations littéraires* n° 10-11 (1990), a ouvert la question de la signification des problèmes politiques inquiétant le « mouvement surréaliste dans [de] nouvelles conditions » (lettre-postface dans la brochure *Surréalistes français et yougoslaves*, 1990).

Le troisième point se caractérise par le réexamen critique de ces relations. Il a commencé par la thèse de doctorat de Hanifa Kapidžić-Osmanagić (1968) avant de prendre un nouvel essor à partir des années 1980, avec la commémoration du dixième anniversaire de la mort de Breton à Belgrade par un recueil de textes *NDIO : André Breton 1896-1966-1976* (auquel ont participé Matić et Ristić). L'édition des *Œuvres complètes* de Breton dans la Pléiade a été aussi l'occasion de rappeler sa collaboration aux publications surréalistes belgradoises (OC II, 1992).

Au bilan, on croit tout savoir sur l'extraordinaire parallélisme des surréalistes à Paris et à Belgrade, et, en fait, on n'en sait rien puisque, sauf à posséder les deux langues serbe et française, on ne peut lire que certains textes. Nous aurions voulu donner à lire, en traduction intégrale, l'almanach *Nemoguće-L'Impossible* si de simples considérations économiques (le prix de traduction d'une page, au tarif syndical, équivalant au prix de vente d'un exemplaire de la présente revue) n'avait stoppé notre projet. Inutile de dire qu'il en va de même pour la seconde publication officielle, *Nadrealizam dana i ovde [Le Surréalisme aujourd'hui et ici]*. Le cas est bien différent pour la peinture, plus facilement « lisible » de l'étranger. Encore ramène-t-on, injustement, la création picturale yougoslave à l'œuvre de Živanović-Noé. C'est pourquoi, dans le présent dossier, nous avons tenu à donner la parole à Milanka Todić, qui traite de l'objet surréaliste, à Marc Aufraise, dressant un panorama des usages et pratiques de la photographie ; à Irena Subotić qui élargit le débat à l'ensemble des arts plastiques, traitant plus particulièrement de Milena Pavlović-Barilli, injustement méconnue en France, ainsi que de Branko Ve Polansky.

Les considérations précédentes nous ont conduits à constituer un dossier à double entrée, la seconde n'étant pas la moins importante, puisqu'il s'agissait de donner à lire le texte même produit par les surréalistes de Belgrade. Aussi sommes-nous particulièrement reconnaissants à tous ceux qui ont bien voulu mettre en français ces œuvres de l'entre-deux-

guerres n'ayant rien perdu de leur actualité. La première partie s'ouvre sur une contribution d'Hanifa Kapidžić-Osmanagić dressant le tableau le plus clair et le plus exhaustif des relations surréalistes dans les deux pays. Elle se poursuit par un travail de Jelena Novaković qui examine les sujets traités par les surréalistes de Belgrade dans leurs textes théoriques (création artistique et littérature, rapport de l'art à la réalité, sources de la création artistique, critères de valeur) et les concepts qu'ils employaient dans l'élaboration de leur programme (« surréalité », « contenu latent », « inspiration », etc.) et qui considère ces sujets et ces concepts comme la base d'une typologie générale du surréalisme. Prenant deux exemples précis chez Marko Ristić et Monny de Bouilly, Ivan Negrišorac dégage les lignes directrices, fort contrastées, de deux modèles de texte automatique surréaliste, tandis que, de manière plus anecdotique, Anouck Cape rappelle la complicité initiale rapprochant Belgradois et Parisiens quand à la place qu'il convenait de faire au discours de la folie. Poursuivant le parallèle qui s'installe nécessairement entre les publications surréalistes des deux villes, et reprenant l'incipit d'un poème d'André Breton, « Le papillon philosophique... », Delibasic Spomenka pointe leurs sources communes dans le dix-huitième siècle des Philosophes. Quant à Bojana Stojanović Pantović, reprenant un problème formel magnifiquement traité par Suzanne Bernard il y a déjà un demi-siècle, elle dégage les caractéristiques structurales du poème en prose chez les surréalistes serbes. Trois interventions abordent la question de la polémique, ce qui caractérisait, naguère, le surréalisme de tous les pays. Branko Aleksić exhume la réponse de Breton aux attaques d'Elsa Triolet, caractéristiques d'une époque ; Djordjije Vuković élargit le propos aux thèmes de la rupture et de la violence, tandis que, pour finir, Gojko Tesic étudie les pamphlets de Djordje Jovanović en les replaçant dans leur contexte historique.

Nous pensons être utiles au lecteur en lui fournissant quelques repères chronologiques, biographiques et bibliographiques. Quoique très sélective, la bibliographie en français, tant des œuvres originales que des travaux sur la question, montre bien qu'elle n'était pas ignorée des curieux. Il y manquait ce regard nouveau, panoramique et dénué de tout parti pris, auquel nous convions le lecteur.

*UNIVERSITÉ PARIS III  
UNIVERSITÉ DE BELGRADE*



# HISTORIQUE DES RELATIONS SURREALISTES FRANCO-SERBES

Hanifa KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ

Pour présenter l'historique des rapports entre les mouvements surréalistes serbe et français, il est indispensable de se reporter à l'histoire du surréalisme serbe lui-même, qui marque et délimite ces rapports. Le surréalisme serbe hérite des sources directes et indirectes du surréalisme français. Sa particularité, ainsi que son mérite, par rapport au nombre imposant des mouvements surréalistes apparus en Europe et dans le monde, réside dans le fait qu'à Belgrade il débute presque en même temps que la parution des premiers textes présurréalistes de Breton, donc avant le *Manifeste du surréalisme* de 1924, et évolue parallèlement à ce nouvel art poétique pendant plus d'une décennie : c'est pourquoi on a pu l'appeler première succursale du surréalisme français. Les jeunes écrivains débutants, irrésistiblement attirés par ces premières manifestations, connaissent le français, ont étudié ou séjourné en France ou dans un pays francophone pendant la Première Guerre mondiale (c'est d'ailleurs le cas des 4 000 enfants serbes accueillis en France pendant les hostilités ; le français est, à cette époque-là, la langue étrangère la plus parlée en Serbie). Ce sont eux qui vont former le noyau d'un groupe, sa première génération, à laquelle se joindront plus tard d'autres individus et groupuscules ; cette seconde génération ne découvrira la France qu'après avoir opté pour le surréalisme.

L'évolution du mouvement surréaliste de Belgrade se présente comme suit : entre 1922 et 1929, on peut parler du présurréalisme ; de 1930 à 1932, c'est l'époque du surréalisme comme mouvement organisé ; à la fin de 1932 le régime de dictature monarchique, dite dictature du « 6 janvier 1929 », met brutalement fin à ses activités, arrête et juge certains surréalistes accusés d'activités communistes et les condamne à des peines de prison de plusieurs années ; d'autres membres sont surveillés et persécutés. Le mouvement se dissout alors qu'il est en plein essor. Ensuite, on note peu de manifestations collectives se réclamant du surréalisme. Certains ex-membres poursuivent leur activité surréaliste à titre individuel jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

## **Années 1922-1929 : revues [*Chemins*], [*Témoignages*]. Réalizations individuelles**

Les jeunes qui vont évoluer vers le surréalisme collaborent au début avec les écrivains dits « modernes », leurs aînés, héritant de leur défaitisme né en réaction contre les massacres de la guerre, avant de s'en séparer et de se tourner vers ce qui les attire le plus en France. Pour la première fois dans l'histoire de la littérature serbe, une génération de jeunes, à la recherche de ce qui pourrait exprimer ses besoins profonds d'une autre interprétation de l'homme et du monde, trouve ce à quoi elle aspire dans un état d'esprit nouveau *au moment même de sa genèse*, et évolue simultanément avec lui, l'enrichissant à l'époque de sa maturité par des réalisations autochtones originales.

À Belgrade, le présurréalisme débute par la petite revue éphémère *Putevi* [*Chemins*], notamment par sa nouvelle série. La revue publie deux numéros en 1922 (janvier, février). Les rédacteurs en sont Marko Ristić (1902-1984) et Milan Dedinac (1902-1966), Dušan Matić (1898-1980) y publie ses textes depuis le début. Avec Aleksandar Vučo (1897-1985) et Mladen Dimitrijević, la première génération de surréalistes est tout entière réunie autour de la revue, qui ouvre alors ses pages aux modernistes. Une nouvelle série débutera en 1923 (octobre, novembre), mais sera à nouveau interrompue et ne reprendra qu'en 1924 (numéro triple, juin-août), avant que la revue ne sombre définitivement. Or cette nouvelle série a publié des fragments d'André Breton choisis dans *Littérature* de 1922, nouvelle série, n<sup>os</sup> 4, 5, 7, (« Clairement », « Marcel Duchamp », « Les Mots sans rides », dans le n<sup>o</sup> 1) ; *De la psychanalyse de Freud* ; des fragments du *Journal de Lafcadio* de Gide ; un dessin inédit envoyé par Picasso au poète moderniste Rastko Petrović. Après l'unique numéro de 1924, qui publie un manifeste de littérature moderne, que signent Marko Ristić et le moderniste Miloš Crnjanski, la poursuite de la collaboration avec les modernes va s'avérer impossible. La même année, Ristić publie dans une revue neutre le compte rendu des *Pas perdus* (également publiés en 1924) de Breton. Le dernier numéro de [*Chemins*] publie aussi des textes de Pierre Reverdy et de Louis Aragon. Matić écrit « Le Combat autour d'un mur » qui attirera et influencera la seconde génération, où il explique la nature de « fleuve souterrain » de la pensée humaine, pour exiger qu'on liquide la barrière de la conscience devant l'irruption nécessaire de l'automatisme du subconscient. Sans les nommer, Matić parle de la psychanalyse et de son application dans les recherches poétiques.

Mais [*Chemins*] ne cesse de paraître que pour donner naissance à la revue *Svedočanstva* [*Témoignages*], qui comptera huit numéros, huit cahiers thématiques homogènes qui paraîtront du 21 novembre 1924 au 1<sup>er</sup> mars 1925. À part quelques exceptions, la rédaction (anonyme), considère avoir rompu avec les modernes. La revue est publiée par ceux que « la littérature » a déçus et qui exigeront de la seule poésie nouvelle manière d'être le témoignage, le document de vies authentiques, souhaitant ainsi faire réapprendre la vraie vie humaine, réhabiliter le fait poétique, surtout là où les contemporains passent sans l'apercevoir. C'est ainsi que ces cahiers parlent de la création poétique, de l'intimité et de l'abnégation humaines, de l'interprétation des rêves, de la folie créatrice, du « paradis » et de « l'enfer » humains. Ces sujets font écho à l'art poétique surréaliste, sans le rappeler explicitement. Mais la présentation explicite figurera dans quelques textes en apparence simplement informatifs. « [*Témoignages*] n'est pas l'organe du surréalisme en Yougoslavie, précise Marko Ristić dans le numéro 5, et ne souhaite pas le devenir, mais il est naturel [...] que la revue permette à ses collaborateurs d'écrire sur le surréalisme si celui-ci les attire, ainsi que de le rejeter ». Quoiqu'ils ne portent pas l'insigne surréaliste, ces cahiers sont effectivement surréalistes, et représentent l'apogée du présurréalisme serbe en tant que courant d'idées collectif.

Le premier numéro (du 21 novembre) publie « Le surréalisme », article sur le *Manifeste du surréalisme* qui vient de paraître en octobre. On y parle aussi du Bureau des recherches surréalistes, ouvert à Paris le 11 octobre 1924. Le numéro 3 (11 décembre 1924) présente le premier texte automatique écrit en serbe : « Exemple », de Marko Ristić, ainsi que la biographie de Rimbaud et la traduction du « Bateau ivre ». Le premier janvier 1925 marque le début de la publication de *La Révolution surréaliste*. Le numéro du 21 janvier présente la création des fous.

De leur côté, les surréalistes français s'intéressent activement à ce qui se passe en Serbie : c'est ainsi que le cinquième numéro de *La Révolution surréaliste*, du 15 octobre 1925, publie in extenso « Le Vampire », « roman illustré » d'un fou, traduit par Monny de Bouilly, document le plus intéressant du cahier de [*Témoignages*], et le poème *Se tuer* de Marko Ristić. Monny de Bouilly et Dušan Matić, de leur côté, figurent parmi les signataires du tract français *La Révolution d'abord et toujours !* À Belgrade, Marko Ristić et Aleksandar Vučo publient des plaquettes de vers « nouvelle manière » : [*De bonheur et de rêve*] et [*Le Toit par-dessus la fenêtre*].

Dans l'introduction pour le cahier consacré à la création des malades mentaux, Dušan Matić écrit : « Nous nous situons au-dessus de la maladie et de la santé, du moral et de l'amoral, du bien et du mal » ; « le

psychopathologique n'est autre chose que la prédominance du psychologique ». Dire en 1925 que la norme sociale décide seule du diagnostic de la santé psychique ou de la folie, que la ligne de démarcation dépend donc du paradigme culturel, est chose nouvelle et révolutionnaire, pas seulement à Belgrade et dans les Balkans. Matic décline les thèmes du *Manifeste*, de ce qui le précède et le prépare, sans citer ses sources. Leur nomination sera pour ainsi dire déléguée aux « notes » d'information de Ristić.

Après [*Témoignages*], la création individuelle continue de plus belle. Les réalisations importantes de cette époque, qui va de 1925 à 1929, sont avant tout, en 1927, le long poème *L'Oiseau public* (avec un collage extrêmement beau) de Milan Dedinac, et, en 1928, *Sans mesure*, livre en prose de genre complexe de Marko Ristić.

La poésie de *L'Oiseau public* n'est pas automatique, mais elle est bien surréaliste, parce qu'elle reflète l'aventure intérieure du poète, plongé dans les abîmes de son être intime, du conscient et du subconscient, à la recherche d'un sens à l'énigme de l'existence. *L'Oiseau public* est ce sens insaisissable et cette inspiration poétique de quelqu'un qui est profondément poète. Cette poésie coule, brûlante et limpide, faisant par moments penser à la simplicité et à la justesse des paroles de Paul Éluard. Dušan Matic et Marko Ristić saluent cette publication dès sa parution. Matic considère que sa « Lettre ouverte à un éditeur » est écrite au nom de la morale surréaliste et de la révolution. Selon lui, Dedinac y aurait atteint « l'inatteignable maladresse des enfants (mais de certains enfants absolus) ». Ayant obéi au jeu du hasard, ce poème serait arrivé de « l'autre côté » et se situerait « hors la littérature ». Soulignant de même ce reniement de la « littérature », Marko Ristić considère que son propre compte rendu, ce cri de joie et de victoire, n'appartient pas non plus à la « critique littéraire ». En fait, cette *Révélation de la poésie* est un véritable manifeste théorique du surréalisme à Belgrade.

Cette évolution du présurréalisme serbe atteint son apogée avec *Sans mesure* de Marko Ristić lui-même, long essai nouvelle manière, comportant des morceaux poétiques et des éléments romanesques. Cet ouvrage réunit les résultats théoriques et poétiques de l'auteur dans un ensemble spécifique qui caractérise le surréalisme français (*Nadja*, *Le Paysan de Paris*). Une légende surréaliste belgradoise souligne la proximité de *Sans mesure* justement avec *Nadja*, les deux livres paraissant au même moment, à quelques jours près. Ristić aurait prévu que *Nadja* serait illustrée de photographies. Les illustrations de *Sans mesure* sont des vignettes surréalisantes, notamment des figures cabalistiques, une *Main de gloire* cabalistique se trouvant

même en couverture du livre. Réunissant de manière originale tout l'acquis de l'évolution de la littérature française et européenne ayant conduit au surréalisme, *Sans mesure* n'a pas son pareil dans la littérature serbe.

## **Le surréalisme serbe - mouvement organisé, *L'Impossible***

Un mouvement surréaliste agissant en tant que collectif surréaliste organisé apparaît au grand jour, en mai 1930, avec la publication de « l'almanach » *L'Impossible* (Éditions surréalistes), que signent treize surréalistes : Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Dušan Matic, Branko Milovanović, Koča Popović, Petar Popović, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Vane Živadinović-Bor, Radojica Živanović-Noe. Treize, ce nombre « maudit », dans ce cas dû au hasard, est utilisé par le groupe pour déconcerter « le petit-bourgeois », le scandaliser. Le passage à une action collective et publique est dû aux jeunes rebelles, auteurs de la publication [*Traces*], qui ont pressenti Dušan Matic et donné l'impulsion nécessaire à l'organisation d'un groupe surréaliste à Belgrade. L'« almanach » *L'Impossible*, organe du groupe, publie entre autres deux textes d'importance théorique et documentaire, la grande enquête « [La Mâchoire de la dialectique] » et « [Soit dit en passant] » présente l'historique abrégé de toute l'activité du groupe avant [*L'Impossible*] prend position envers la société et précise les relations avec le surréalisme français. « [La Mâchoire de la dialectique] » exprime cet engrenage, ce sens unique que l'activité précédente a fait suivre au groupe avant sa formation officielle. L'enquête pose 31 questions portant sur : la pensée, la liberté, la direction de sa propre vie, les rapports avec le surréalisme français, ce qu'on attend de la vie, l'idée de la famille, l'heure qu'il est, la trahison, la défaite, le rêve, l'élément sur lequel on peut compter en soi, la mort, la croyance, le temps, la poésie, le désespoir, le succès, la mythologie personnelle, l'imagination, « le suicide ininterrompu », la circulation du sang, la responsabilité, le miracle, l'amour... Se basant sur le *Manifeste du surréalisme* de 1924 mais aussi sur le *Second Manifeste du surréalisme*, et tenant compte de toute l'activité théorique et poétique des surréalistes français, les surréalistes de Belgrade soulignent à plusieurs reprises et de différentes manières, individuellement et collectivement, leur esprit de subversion totale, au besoin dirigé aussi contre eux-mêmes et leur propre pensée, contre la réalité qui les entoure. Cet esprit doit être maintenu à l'état de crise permanent, une crise « en dehors de laquelle nous ne pouvons pas exister. »

Une question précise les rapports avec le surréalisme français. L'éventail des réponses est grand : « Le surréalisme français... est la possibilité technique la plus parfaite de l'expression » (Oskar Davičo) ; « ...sans le surréalisme français... ma pensée n'existerait même pas » (Vane Živadinović-Bor) ; Đorđe Kostić opte pour une spontanéité des rapports, « sans aucun parallélisme volontaire, ni le désir qu'il soit établi » ; Dušan Matić met en relief une fidélité dialectique ; Marko Ristić se sert d'un proverbe populaire serbe, qui soulignera l'aspect miraculeux de la situation : « Je jure par le prêtre Komnen et le moulin de fer et les 377 sources, que je vois un homme à deux têtes » !

Le surréalisme est donc à la fois un et multiple, les Belgradois mettent en parallèle leur fidélité aux sources et leur originalité réelle dans l'expression de cette fidélité aux phares qu'ils se sont librement choisis. D'ailleurs la collaboration française à *L'Impossible* est grande, le titre y figure en serbe et en français. Un autre proverbe est mis en exergue à l'enquête : « S'il n'y avait pas de vent, les araignées couvriraient le ciel », suggérant la nécessité de la révolte et du combat contre tout ce qui salit l'atmosphère sociale de leur pays. Ce recours à l'expression populaire fantastique (à ses genres « mineurs ») montre bien l'originalité de cette expression, en même temps que le travail indispensable que le surréalisme doit produire dans le domaine de la libération de la langue.

La participation française à *L'Impossible* est exceptionnelle. On y lit : Aragon, Breton, Char, Eluard, Péret, Thirion. Breton y figure avec cinq de ses importants poèmes inédits, qui n'auront de titres que dans *Le Révoluer à cheveux blancs*, en 1932. Éluard est représenté par son poème « Visuelle », Char par « Le Bel édifice ou les pressentiments ». Ces textes français y paraissent dans leur version originale.

Le premier numéro du *Surréalisme au service de la Révolution* (SASDLR), deux mois seulement après la parution de [*L'Impossible*], mentionne la publication belgradoise, sa déclaration-manifeste signée par les treize surréalistes, ainsi que la participation des collègues français. La revue française reprendra plus tard (n° 6, mai 1933), dans la traduction française de Koča Popović, le poème « La pêche trouble dans l'eau claire », que Dušan Matić a publié dans [*L'Impossible*], accompagné d'un collage très réussi.

Collages, « cadavres exquis », textes automatiques, récits de rêves, poèmes, humour noir – la richesse surréaliste, serbe et française, de [*L'Impossible*] est vraiment imposante, et il est difficile de la présenter exhaustivement dans un exposé strictement limité tel que celui-ci.

Correspondant par l'expression de « l'art surréaliste », en fait, aux douze numéros de *La Révolution surréaliste*, et théoriquement au niveau du

*Second Manifeste du surréalisme* (connu et assimilé dès 1929), la publication belgradoise, par sa grande variété, représente le summum de la création individuelle et collective du surréalisme serbe.

### **Années 1931-1932. [Position du surréalisme]. [Le surréalisme aujourd'hui et ici]**

La petite brochure [*Position du surréalisme*], rédigée le 23 décembre 1930 et publiée le 10 janvier 1931, exprimera ouvertement, et sans détour, les attitudes politique et sociale du mouvement, ce qui attirera les foudres du régime de dictature monarchique : dès sa parution, la brochure sera interdite. Ses signataires ne sont qu'onze : le danger politique est perçu dès la publication. Ceux qui restent sont prêts à assumer les conséquences de leurs actes, ce que l'avenir confirmera. Ils veulent « vivre le désespoir irrémédiable et l'âpre espoir de la détermination sociale ». Ils combattent pour « l'unité de l'homme éternel et de l'homme temporel », pour « le déterminisme du devenir de l'homme ». La révolte ne pouvant pas rester abstraite, la *Position* exige la libération totale de l'homme. Sous le titre *Belgrade 23 décembre 1930*, le *SASLDR* n° 3, en décembre 1931, publiera la traduction intégrale de la *Position du surréalisme serbe*.

Au service de la révolution comme la revue française, la revue qui couvrira les années 1931 et 1932, en accord avec la volonté d'exprimer le lieu et le moment actuel de ce nouveau foyer du surréalisme, portera le titre *Nadrealizam danas i ovde* (NDIO) [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*]. Elle aura eu en tout trois numéros : juin 1931, janvier 1932 et juin 1932. Publié par une fraction provisoire du groupe serbe, NDIO n° 1 inaugure une activité qui marquera toute la revue, cette critique concrète de la société et des représentants de la littérature serbe contemporaine, en particulier des « modernes » d'après-guerre, dont le comportement a entre temps changé. On commence aussi une enquête d'importance sur l'humour : « L'humour est-il une attitude morale ? », introduite par le texte du seul peintre du groupe, Živanović-Noe, et à laquelle répondent Đorđe Kostić et Koča Popović.

En 1931 paraît aussi l'*Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, livre dans lequel Marko Ristić et Koča Popović entreprennent d'unir la psychanalyse au matérialisme historique. Cet essai ambitieux part de données théoriques françaises, en particulier du *Second Manifeste du surréalisme*, dans le but de concilier ce qui à l'époque paraît inconciliable et contradictoire : rapprocher et réduire les deux parties de cette « mâchoire de la dialectique » qui écartèle le surréalisme et risque de le broyer. On insiste sur la différenciation entre une morale réelle, « désystématisée », qui exprimerait

les revendications du subconscient et, d'autre part, la morale moderne, expression d'une étape, provisoire en tant que telle, de l'évolution de la morale moderne. La théorie surréaliste, dans son ensemble, doit à l'*Esquisse* l'élaboration de la notion d'« ultraconscience », cette instance qui « regarde » et assiste à la libération du subconscient pendant les créations de toutes sortes, tout en le surveillant et le rendant possible. Les auteurs s'occupent de la *simulation* et de la *paranoïa* comme moyens de création surréaliste, qui s'ajoutent aux données de base surréalistes que sont l'automatisme et l'expression du rêve. Comme *Position*, l'*Esquisse* sera également interdite à Belgrade, ce qui montre bien la situation politique du groupe, comme celle du pays, et laisse pressentir que l'arrêt du mouvement serbe est proche.

Le deuxième numéro de *NDIO*, absorbant de différentes manières les acquisitions théoriques de l'*Esquisse* et sortant au tout début de 1932, représente une des réalisations collectives importantes du surréalisme serbe. Il est placé sous le signe de l'*autocritique*, continue les rubriques et les enquêtes du premier numéro, accueille une collaboration française extrêmement importante, à la fois écrite et plastique, et représente du côté serbe le fruit du groupe tout entier.

S'occupant d'autocritique, les surréalistes espèrent pouvoir concilier leur activité avec l'esprit de la révolution sociale, sauver le surréalisme d'une part d'eux-mêmes et des mises en questions extérieures, avec l'idée de maintenir à tout prix la poursuite des expériences purement surréalistes. Le surréalisme se sent en mesure d'enrichir le matérialisme historique. Une citation de Ristić précise qu'il ne peut pas y avoir d'antinomies irréductibles entre le surréalisme (rêve, amour, paranoïa, automatisme, méthode psychanalytique) et le matérialisme historique, d'un côté, et « une action subordonnée aux besoins de la gauche officielle », de l'autre. Le problème réside dans le fait que les surréalistes sont justement contestés tels quels par cette gauche « officielle » (clandestine, en fait), qui exige qu'ils se consacrent exclusivement au combat révolutionnaire. En réalité, c'est le même écartèlement intellectuel et moral qu'à Paris, mais la différence entre les deux pays est trop grande pour que l'issue de cette situation soit identique.

En attendant, *NDIO* n° 2 continue la critique de la société et de sa culture, tout en publiant par ailleurs poèmes, rêves, textes automatiques, serbes et français. On y trouve Tristan Tzara, René Char, René Crevel, Paul Éluard ; Breton est représenté par un « rêve dans le rêve », extrait d'un livre en préparation : il s'agit de la première publication d'un des fragments les plus célèbres des *Vases communicants*. Photographies, repro-

ductions, documents — signés Živanović-Noe, mais aussi Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, Giacometti — illustrent cet important numéro de *NDIO*. D'autre part, dans une rubrique spéciale, *Essais de simulations*, des membres du groupe s'exercent — à la suite de *L'Immaculée Conception* et de la « paranoïa critique » de Dalí, de *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, — à simuler « l'optimisme petit-bourgeois », « la superstition » et « l'imagination romanesque ».

L'enquête sur l'humour apporte dans ce numéro la réponse de Marko Ristić, qui sera reproduite en entier dans le dernier numéro de *SASDLR*. Le même numéro publie aussi, entre autres, la « Lettre » du 31 décembre 1932 de Vane Bor à Salvador Dalí. Ristić répond en se basant sur les nouveautés de *l'Esquisse*, affirmant que l'humour est moral en tant qu'arme combattante de l'homme, mais qu'il cesse de l'être s'il devient attitude et remplace tous les autres moyens de combat.

Le thème central du *NDIO* n° 3 (juin 1932) sera *la défense* du surréalisme, nécessaire après les attaques des écrivains de gauche contre l'autocritique du numéro 2. On y parlera de la « Méconnaissance de la dialectique ». Dedinac, Ristić et Koča Popović soulignent dans ce long article que : « Les revendications des éléments refoulés de l'homme ne sont pas fortuitement parallèles, et dirigées dans la même direction, aux revendications des éléments refoulés de l'humanité ». Les auteurs exigent une information équitable du public sur leurs motifs et procédés.

La partie surréaliste est constituée de nombreux poèmes, de textes surréalistes en prose, qui tiennent de l'automatisme et du rêve, de l'hallucination, de nombreuses illustrations aux sens multiples. Breton y est représenté par un long fragment des *Vases communicants*, Salvador Dalí, écrivain à l'occasion, par le fragment supposé d'un roman surréaliste, Éluard, Char, Tzara, Péret y publient leurs poèmes. Le cahier se termine par de magnifiques illustrations de Dalí, de Max Ernst, de Joan Mirò, mais aussi de Živanović-Noe et de Dušan Matić. Les rédacteurs précisent que tous les textes français, ainsi que toutes les illustrations parisiennes y sont publiés pour la première fois. À côté des réponses belgradoises à l'enquête sur le désir figurent aussi les réponses de Dalí, Breton, Éluard, Crevel.

« Devant un mur », rubrique spéciale, présente un essai de simulation visuelle, qui déclenche l'aptitude paranoïaque latente de chacun. Cette expérience comporte une partie théorique (Ristić) et six illustrations visuelles : on y juxtapose la photographie d'un vieux mur et six photographies qui mettent en relief six manières différentes de voir ce même mur délabré, six extériorisations du subconscient de chacun des participants à l'expérience.

Ce numéro paraît trois mois après l'éclaircissement de l'Affaire Aragon à Paris. Ristić écrit à ce propos un texte documenté et informatif, qui toutefois prend nettement le parti d'André Breton. Pour Ristić, qui exprime l'attitude du groupe autour de la revue *NDIO*, Aragon devient membre de l'Association des Écrivains Révolutionnaires « au prix d'une dénonciation de renégat en dépit de tout inattendue ». Selon lui, André Breton, par contre, est l'exemple même « d'intégrité intellectuelle, de fierté et de fermeté morale ».

Le 30 novembre 1932, Marko Ristić et Vane Živadinović-Bor publient l'[*Anti-Mur*], brochure qui récapitule l'histoire de leur mouvement surréaliste en parallèle avec le surréalisme français. C'est déjà le pressentiment de la fin, quoique les auteurs y exposent aussi leur vision de l'évolution ultérieure. Seule une note mentionne « le sort terrible d'Oskar Davičo », condamné à cinq ans de prison en novembre 1932, mots probablement ajoutés au moment où s'achevait l'impression du livre.

Mais le mouvement s'arrêtera effectivement, car certains de ses membres seront envoyés au bagne ! Il est significatif qu'à défaut d'un nouveau numéro de la revue serbe, ce sont les surréalistes français qui raconteront ce qui s'est passé. Dans le dernier numéro du *SASDLR* (mai 1933), René Crevel signe le texte « Des surréalistes yougoslaves sont au bagne » et consacre une longue introduction à « la terre blanche » chez les « amis » de la France, ce régime qui « devait bien à ses protecteurs de détraquer et torturer mieux que nul autre pays de l'Europe orientale, ouvriers et intellectuels de convictions communistes ». Selon Crevel, la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] « contrevenait efficacement à la défense de penser qui est de règle culturelle dans tout pays fascisé ». Oskar Davičo, jeune professeur de français en Bosnie a été arrêté « pour avoir organisé un centre d'études marxistes », et « passé à tabac jusqu'à ce que la perte de connaissance s'ensuive ». « Tel fut le sort de Davičo, tel fut le sort de son ami Đorđe Kostić, qui, après plusieurs mois de prison fut relâché sans jugement ». « Il fut condamné sans appel à cinq ans de travaux forcés ». « Quelques jours après ce jugement, dans la nuit du 30 novembre au 1<sup>er</sup> décembre, les deux surréalistes Kotcha Popovitch et Djordje Yovanovitch sont arrêtés. Et depuis ce temps ils attendent en prison d'être jugés ». Presque tous les surréalistes passent par la prison. Đorđe Jovanović sera condamné à trois ans de prison ferme. Malgré les souhaits exprimés dans [*l'Anti-Mur*], le mouvement surréaliste organisé ne renaîtra plus.

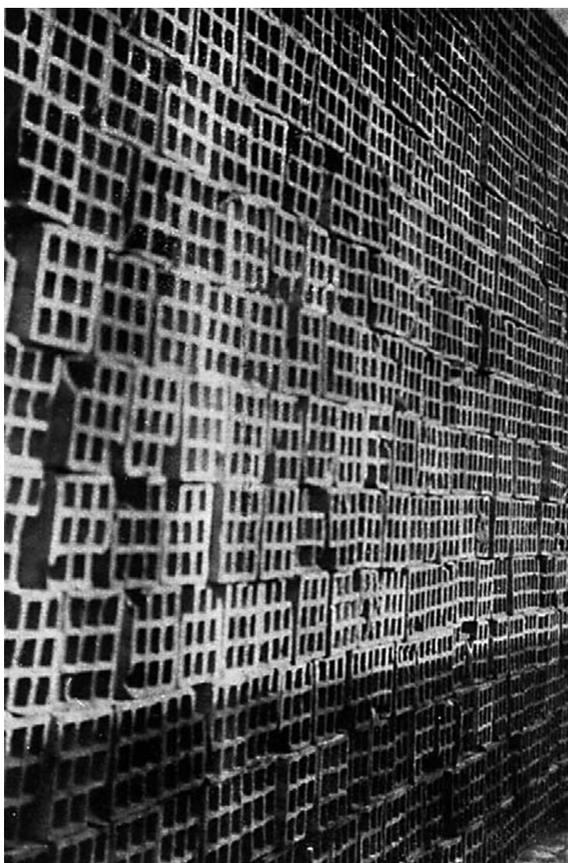
« Après 1933, comme cela a été dit, même Marko Ristić n'est plus surréaliste ». Il y a pourtant au moins une occasion d'importance où le

groupe réapparaît en tant que tel. En septembre 1933, Aleksandar Vučo publie un roman pour enfants, très bretonien d'inspiration, illustré de collages et portant des explications de Dušan Matić : ce sera l'occasion de le saluer et de l'interpréter dans la presse, et c'est Marko Ristić qui s'en charge. Ristić continue à écrire en surréaliste solitaire. En 1938, à Zagreb, il publie un long poème entièrement surréaliste, [*Turpitude*], interdit, lui aussi, par la censure du régime.

L'activité du groupe organisé est donc définitivement arrêtée par la dictature yougoslave qui a décimé ses rangs. Mais le groupe lui-même se serait aussi divisé sur le choix des routes à suivre, notamment après l'Affaire Aragon, qui aura des conséquences à retardement.

En conclusion, il faut rappeler la sensibilité, le talent, l'intégrité de ces jeunes d'après la Grande Guerre qui ont eu le mérite, le flair et le goût de faire leur choix dans le vaste éventail de possibilités et de nuances qu'offrait l'époque, choix qui ouvrait la voie vers une culture et un art nouveaux. Ils ont collaboré avec les surréalistes français amicalement, fraternellement, allant à Paris comme en pèlerinage. On parle d'eux dans les revues surréalistes françaises, on y présente leur évolution et leurs nouveautés poétiques et théoriques. Dans les années de grande activité collective, les surréalistes français collaborent en masse à leurs publications, en y présentant des illustrations et des textes inédits de la plus haute valeur, comme l'avenir l'a confirmé. Pendant ces quelques années de ferveur collective, leur mouvement ne faisait qu'un avec le mouvement français. Grosso modo, cependant, ce sont les mêmes causes historiques qui ont détruit l'activité collective serbe et entraîné la scission du mouvement français, dont les conséquences resteront durables. Mais, à Paris comme à Belgrade, l'art et la poésie ne pouvaient plus être ce qu'ils étaient avant la révolution culturelle du surréalisme.

*ACADÉMIE DES SCIENCES ET DES ARTS  
DE BOSNIE-HERZÉGOVINE*



Nikola Vuco, *L'impossible*

# LE SURREALISME DE BELGRADE FACE AUX QUESTIONS D'ESTHÉTIQUE ET DE POÉTIQUE

Jelena NOVAKOVIĆ

Le développement du surréalisme de Belgrade est marqué par des relations étroites que ses représentants entretiennent avec le groupe surréaliste de Paris au cours des années vingt et au début des années trente du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une coopération qui se déroule dans les deux sens et qui ne repose pas seulement sur les contacts personnels et les échanges de lettres et de publications, mais aussi sur les tendances communes des deux groupes surréalistes, pénétrés du même esprit d'insoumission et de révolte. Ces tendances se manifestent par les sujets qu'ils traitent dans leurs textes théoriques et poétiques, par certains concepts communs qu'ils emploient dans l'élaboration de leur programme, aussi bien que par leurs procédés littéraires et picturaux. Ces sujets et ces concepts sont la base de l'unité typologique du surréalisme, partagé entre l'expérimentation avec l'irrationnel et l'action sociale<sup>1</sup>.

## I. L'art et la littérature

Un de ces sujets est la création artistique et littéraire. Dans leur révolte contre la position de l'homme dans le monde contemporain, les surréalistes rejettent la « littérature », en la considérant comme une expression du conformisme bourgeois, au profit de la « poésie », à laquelle ils prêtent une signification existentielle et qui englobe pour eux non seulement toutes les activités littéraires, mais aussi les activités extralittéraires. La poésie se présente comme une attitude face à la vie et comme un moyen pour atteindre le but que le surréalisme s'est proposé : la libération totale de l'homme. « La poésie n'aurait pour moi aucun intérêt si je ne m'attendais pas à ce qu'elle suggère à quelques-uns de mes amis et à moi-même une solution particulière du problème de notre vie », dit Breton

1 Pour les relations typologiques entre le surréalisme serbe et le surréalisme français, voir : Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma (Pariska i beogradska grupa)*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2002 et Jelena Novaković, *Recherches sur le surréalisme*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.

dans la réponse à une enquête<sup>2</sup> et, dans le texte « Clairement », il constate que la poésie « émane davantage de la vie des hommes, écrivains ou non, que de ce qu'ils ont écrit ou de ce qu'on suppose qu'ils pouvaient écrire<sup>3</sup>. »

Les surréalistes de Belgrade, qui ont eu l'occasion de lire ces textes de Breton, expriment les mêmes idées. Dans le premier numéro de la nouvelle série de la revue *Putevi [Chemins]* (1923), ils publient le fragment de ce dernier texte, où se trouve la phrase citée<sup>4</sup>. Dans [*Anti-Mur*] (*Anti-zid*, 1932), Vane Bor et Marko Ristić constatent que les poètes comme Tzara, Breton, Eluard, Matić, K. Popović, Vučo, Dedinac ont conduit la poésie à un « point exceptionnel » où elle est autant « signe irrationnel d'une simulation » que « logarithme d'une morale », c'est-à-dire à un point où se croisent l'individuel et l'universel et d'où la poésie, « renversée pour toujours du Parnasse », se dirige, « sans muses et sans pégasés », vers « la liberté et l'universalité<sup>5</sup> ».

D'autre part, ils mettent en question le concept d'art, en faisant la différence entre l'art et la création surréaliste : « Ce par quoi la création surréaliste diffère nettement du soi-disant art, c'est qu'elle est basée directement et consciemment sur les fondements de la vie psychique de l'homme, que, même en dehors du surréalisme, la science moderne reconnaît comme réels » et qu'elle est « orientée dans une direction révolutionnaire<sup>6</sup> », tandis que l'art reste soumis au savoir-faire et au travail qui dépendent des intentions conscientes de l'artiste et qui entrent en conflit avec la dictée de l'inconscient, et, d'autre part, s'éloignent de la vie réelle.

À la différence de la « littérature », que les surréalistes rejettent fermement, leur rapport à l'art est plutôt ambigu. Dans *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* (1931), Koča Popović et Marko Ristić font la différence entre « le concept d'art », qui est le « fétiche » préféré de la pensée européenne, où la création n'est qu'une « imitation plus ou moins camouflée », et les productions artistiques concrètes, qui ne sont pas « contaminées » par ce « fétichisme » et qui expriment un « profond contenu men-

2. André Breton, *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, p. 116.

3. *Ibid.*, p. 112.

4. Voir : M. Ristić, *Uoči nadrealizma*, Beograd, Nolit, 1985, p. 30.

5. Cité d'après : Vane Bor-Marko Ristić, « Anti-zid », *Stevan Živadinović Bor. Pojetike srpskih umetnika XX veka 4* (Textes réunis et présentés par Z. Gavrić, R. Matić-Panić et D. Sretenović), Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1990, p. 44. Sauf indication contraire, les traductions en français des citations des textes des surréalistes serbes sont les nôtres.

6. V. Bor et M. Ristić trouvent un des exemples de cette création surréariste dans le film *L'Âge d'or*. *Ibid.*

tal<sup>7</sup> ». Dans l'article « [Talent et culture] », publié en 1934 dans la revue *Danas* [*Aujourd'hui*], après l'extinction du mouvement surréaliste serbe, mais qui n'en est pas moins imprégné de l'esprit surréaliste, Vane Bor constate que, en tant que phénomène social, l'art est « complexe » et « hétérogène », déchiré sans cesse entre ses propres composantes : l'expression de l'inconscient « avec ses désirs instinctifs et avec sa riche expérience irrationnelle », d'une part, et, d'autre part, la « tentative infâme de consolation et de justification de cette vie et de sa morale », à laquelle s'ajoute l'art en tant que « moyen au service de la classe dominante<sup>8</sup> » qui veut conserver l'état de choses existant. Cette contradiction pourrait se résoudre dans un art qui est à la fois l'expression de l'inconscient et une sorte d'engagement social. Comme le dit Breton dans « Position politique du surréalisme » : « l'élucidation des moyens propres à l'art d'aujourd'hui digne de ce nom » doit finalement tourner à « la dénonciation » des conditions dans lesquelles cet art est appelé à se développer et à « la défense inconditionnelle d'une seule cause, qui est celle de *l'émancipation de l'homme* » Considéré comme un moyen pour rendre compte de certains aspects de la pensée, l'art est aussi lié aux grandes valeurs surréalistes, la liberté et l'amour et, sur ce point, il rejoint la poésie qu'il invoque comme le contraire de la littérature : « ...je suis pour la constitution de ce front unique de la poésie et de l'art », dit Breton<sup>10</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que les surréalistes s'expriment avec des mots aussi bien qu'avec des matériaux, que les peintres et les sculpteurs surréalistes soient aussi des poètes et que les écrivains soient aussi des artistes plasticiens.

## II. L'art et la réalité : la fonction de l'objet

Les surréalistes de Belgrade considèrent les problèmes esthétiques en corrélation avec les problèmes moraux, en prêtant à l'art un caractère engagé et en partageant la conviction de Breton que « le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve<sup>11</sup> ». La poétique se transforme en une éthique, la création artistique n'est plus considérée comme une activité autonome, indépendante du monde réel, mais comme un facteur actif dans cette réalité. Dans « [Talent et culture] », Vane Bor élabore cette idée de la relation de l'art et

7. K. Popović-M. Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 53.

8. *Stevan Živadinović Bor*, p. 56.

9. André Breton, « Position politique du surréalisme », *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 270.

10. *Ibid.*

11. A. Breton, *Les Vases communicants*, Gallimard, 1955, p. 170.

de la vie réelle, en la trouvant dans la « mentalité primitive ». Il constate que l'art ne se sépare de la vie que dans les sociétés qui prennent la raison pour critère de valeur universel, tandis que, dans les sociétés qui ne considèrent pas la raison comme critère de valeur, l'art ne diffère pas et ne se sépare pas des autres activités. En se référant à *La Mentalité primitive* de Lévy-Bruhl et à *Totem et tabou* de Freud, il montre que, là où toute la vie se passe dans le cadre de la morale irrationnelle totémique très stricte et d'une conception du monde non causaliste, la création artistique fait partie des activités quotidiennes, les objets d'art ont une fonction à la fois pratique et magique et l'artiste ne diffère pas des autres hommes. Il en tire la conclusion que la position de l'art dans les pays civilisés est « ambiguë » et qu'il y a « un vide béant dans la logique de la justification rationnelle des formes de vie actuelles<sup>12</sup> ».

La glorification de l'art primitif est la conséquence de la déception de l'homme occidental à l'égard de sa civilisation qui ne lui a pas donné de réponses satisfaisantes aux questions existentielles. La pensée et la création « primitives » se présentent comme des modèles de l'abolition de l'antinomie de l'art et de la vie, à laquelle aspirent les surréalistes. L'art primitif, qui, selon le mot de Breton, porte des traces de cette « faculté unique, originelle<sup>13</sup> », dissociée sous l'effet de la domination de la raison logique, fera l'objet aussi, dans un autre contexte, de l'essai polémique « [Au sujet du moderne et du modernisme, encore une fois] » de Marko Ristić. En se référant au texte de Roger Caillois « Illusions à rebours<sup>14</sup> », où la négation de la civilisation européenne est considérée comme l'expression de la quête de l'authenticité dans laquelle s'engage l'intellectuel européen, déçu par la civilisation et par son système contraignant de vie et de pensée, Ristić constate qu'à la sensibilité de l'homme moderne correspondent certains produits de la création populaire dont les auteurs sont le plus souvent ceux que l'Européen orgueilleux méprisait en les considérant comme des barbares et des rejetons de la « mentalité primitive<sup>15</sup> ».

Voulant effacer les frontières entre l'art et la vie, les surréalistes rejettent le réalisme, qui est une expression du rationalisme, au profit d'un art qui se présente comme une manifestation de la « surréalité ». Comme le constatent Koča Popović et Marko Ristić dans *l'Esquisse d'une phénoménolo-*

12. Vane Bor, « Talenat i kultura », *Stevan Živadinović Bor*, p. 51.

13. André Breton, *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 93.

14. *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1954 et janvier 1955.

15. M. Ristić, « O modernom i modernizmu opet » (1955). Cité d'après : *Istorija i poezija*, Beograd, Prosveta, 1962, p. 395.

gie de l'irrationnel, dans le réalisme « n'agissent pas les facteurs qui seraient en dehors d'un état statique psychosensoriel miroitant et qui permettraient à la dialectique vivante de cette complicité mystérieuse entre la matière et l'inconscient, de s'extérioriser<sup>16</sup> ». Le réalisme n'est pas rejeté parce qu'il se propose de représenter la réalité avec exactitude et objectivité, mais parce qu'il ne considère cette réalité que d'un point de vue rationaliste, qui néglige ce qui n'est pas soumis aux lois du bon sens et de la raison et qui échoue à rendre compte de la totalité de l'expérience humaine. Les surréalistes ne refusent pas la réalité acceptée pour s'enfuir dans le monde irréel de l'imagination et du rêve, mais pour élargir cette réalité au domaine de l'irrationnel qui se présente comme son « envers<sup>17</sup> ». Ils se proposent donc d'accéder à une sorte de « réalisme sans rivage<sup>18</sup> ». Dans ce contexte, ils rejettent aussi les mouvements artistiques qui s'éloignent du réalisme, tels l'impressionnisme, l'expressionnisme et même le cubisme, en les considérant comme « platement réalistes » car ils refusent d'introduire dans une œuvre d'art « une donnée réelle » qui, « frappant profondément l'inconscient et en profitant de sa façon spécifique d'agir, dépasserait et nierait les données des sens et l'ondulation superficielle des sensations et des idées », pour exprimer les désirs refoulés<sup>19</sup>.

À ces mouvements artistiques, qui, d'après les auteurs de *l'Esquisse*, ne dépassent pas les données des sens, mais qui masquent ce fait par une déformation ultérieure, se joint l'art abstrait dont Marko Ristić parlera dans son *[Journal ultérieur]*, en récapitulant l'activité du mouvement surréaliste et en considérant l'art du point de vue surréaliste. Il constate que les dessins du peintre Kr. H. Sonderborg, exposés à la Galerie Karl Flinker à Paris, sont des « gribouillis<sup>20</sup> », que l'abstraction n'est qu'une étape dans le développement de la peinture et qu'elle devrait aboutir à la création d'une nouvelle peinture figurative qui « sera surréaliste dans le sens étymologique, dans le sens le plus large et le plus riche du mot<sup>21</sup> ». On trouve une idée semblable chez André Breton qui, dans « Comète surréaliste », remarque que « le champ plastique » du surréalisme est limité d'une part par le « réalisme » et d'autre part par « l'abstractivisme », en rejetant à la fois les œuvres tournées « vers le spectacle quotidien des êtres et des choses », même si ce spectacle est rendu optiquement méconnaissable par la

16. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, p. 54.

17. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 195.

18. Cf. Timo Kaitaro, *Le Surréalisme. Pour un réalisme sans rivage*, L'Harmattan, 2008.

19. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, p. 53-54.

20. Marko Ristić, *12 C. Naknadni dnevnik*, Sarajevo, Oslobođenje, 1989, p. 29.

21. *Ibid.*, p. 33.

« déformation », et les œuvres dites « non-figuratives », c'est-à-dire « en rupture aussi bien avec la perception physique préalable qu'avec la représentation mentale préalable (que le surréalisme, tout en mettant l'accent sur cette dernière, se propose justement de *réconcilier*)<sup>22</sup> ». Du point de vue des surréalistes, qui se proposent d'abolir la contradiction entre la perception et la représentation, qui est, selon le mot de Breton, « une cause de tourments et d'angoisse<sup>23</sup> », l'art véritable ne peut être que figuratif.

Le rejet de la philosophie positiviste et de l'esthétique réaliste mène les surréalistes à une conception irrationaliste de l'art, qui ne fait, au fond, que retourner la position réaliste et qui ne considère pas la création artistique ou littéraire comme une entité autonome et spécifique, mais comme une expression du « contenu latent » et de « l'envers » du réel<sup>24</sup>. Dans « l'antiroman » de Ristić *Sans mesure* (*Bez mere*, 1928), la description du monde extérieur cède la place à sa « radiographie » et à son « reflet en profondeur », conformément à la théorie de la « paranoïa-critique », appliquée dans les frottages de Max Ernst, que Ristić mentionne dans la note 9, aussi bien que dans *L'Amour fou* de Breton, où le monde extérieur apparaît comme une sorte d'« écran » sur lequel est écrit, en lettres « phosphorescentes » du désir<sup>25</sup>, le destin du narrateur. Aux frottages se rattachent des collages par lesquels, « dans la peinture, on rêve, et on raconte son rêve en utilisant les éléments matériels de la veille d'autrui<sup>26</sup> » et qui apparaissent dans *Sans mesure* sous forme de fragments de la vie réelle, d'événements vécus, de personnages rencontrés, d'affiches, de tableaux et de films, que l'auteur introduit pour y trouver la symbolisation de ses propres obsessions. Dans *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, Koča Popović et Marko Ristić constatent que la relation entre l'art et la réalité est dans l'expression du dynamisme intérieur de la vie psychique et que ce qui détermine la valeur des produits artistiques, c'est la mesure dans laquelle ils ont rendu possible l'expression de l'inconscient et du

22. *La Clé des champs*, p. 120-121.

23. *Ibid.*, p. 93.

24. Jean Ricardou reprochera à Breton de ne pas s'être affranchi du « dogme de l'expression », fondé sur la croyance que le sens naît du rapport entre l'expression et la chose exprimée, tandis qu'il ne s'établit que dans le cadre de l'ensemble. La révolte surréaliste se présente comme un renversement de la poétique réaliste et n'aboutit pas encore à la conception de l'autonomie du texte littéraire, un des fondements de la poétique du Nouveau roman qui rejette toute possibilité que le texte « représente » quelque chose (voir : Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau roman*, Seuil, 1967, p. 125-133).

25. André Breton, *L'Amour fou*, Gallimard, 1937, p. 127.

26. Cité d'après : Marko Ristić, *Bez mere*, Beograd, Nolit, 1986, p. 250.

subconscient<sup>27</sup>. L'œuvre d'art n'est pas une copie de la réalité extérieure, elle est « l'empreinte non retouchée, mais seulement correctement sublimée du désir<sup>28</sup> », ou, comme le dit l'un des « modernistes » serbes, Miloš Crnjanski, « l'image exacte de la pensée<sup>29</sup> », ou bien, comme le dit Breton, la « photographie de la pensée<sup>30</sup> » dans son « fonctionnement réel ».

C'est ainsi que la création surréaliste a surtout en vue le monde intérieur, tandis que le monde extérieur n'est considéré que comme sa symbolisation souvent fortuite. Le tableau de Vane Bor *Algues au vent* (1928), comme il le dit lui-même, représente une image qui s'est présentée à lui, un matin, dans un demi-sommeil<sup>31</sup>, c'est-à-dire la projection du paysage intérieur de son inconscient<sup>32</sup>. « L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de la révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle intérieur*, ou ne sera pas<sup>33</sup> », dit Breton, en se référant à Lautréamont, à Rimbaud et à Mallarmé, qui ont dépassé l'aspect visible des choses et qui ont supprimé la frontière entre le visible et l'invisible : « Les poètes parlaient bien d'une contrée qu'ils avaient découverte, où le plus naturellement du monde leur était apparu "un salon au fond d'un lac", mais c'était là pour nous une image virtuelle ». Cette « contrée », qui échappe à la perception ordinaire, se découvre aussi par l'écriture automatique, qui rend possible, comme le dit Vane Bor, « d'ouvrir les sources des capacités réflexives de l'homme, qui sont enfouies pendant des années, mais qui lui appartiennent et qui peuvent être les siennes, surtout en ce moment où il lutte par tous les moyens pour sa liberté<sup>34</sup> ».

Considéré comme la représentation d'un modèle intérieur, l'art acquiert une valeur cognitive car il donne la possibilité, comme le dit René Magritte, de restituer « à ce qui est connu ce qu'il a d'absolument inconnu et d'inconnaissable », c'est-à-dire de découvrir ce qui reste caché dans la vie quotidienne. « ...L'art ne doit pas perdre de vue que son objet le plus vaste est de "révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle" » dit Breton. Son objet a une fonction symbolique, comme dans le rêve. Dans l'*Anti-mur*, Vane Bor et Marko Ristić constatent que le sens de

27. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, p. 107.

28. *Ibid.*, p. 53-54.

29. M. Crnjanski, « Objašnjenje Sumatre », *Srpski književni glasnik*, 16 octobre 1920.

30. *Les Pas perdus*, p. 86.

31. « O automatizmu u likovnoj umetnosti », *Stevan Živadinović Bor*, p. 85-86.

32. Voir : Dejan Sretenović, « Borovo slikarstvo čežnje », *Stevan Živadinović Bor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990, p. 100.

33. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 4.

34. *Stevan Živadinović Bor*, p. 57.

l'objet était obscurci, d'une part, par les « trucs idéalistes » de la philosophie et, d'autre part, par une conception statique de la sculpture ; et que les surréalistes, inspirés par une sculpture mobile de Giacometti, produisaient systématiquement des objets à fonctionnement symbolique. Un de ces « objets compliqués et irrationnels » est *La Bille explosive* (1930), faite par Aleksandar Vučo et Dušan Matic<sup>35</sup>, conservée dans le legs de Marko Ristić et qui est, comme la décrit Aleksandar Vučo dans une lettre à Marko Ristić, constituée d'une « bille noire dans une atmosphère putride et grise. De telles billes, de diverses tailles et couleurs, apparaîtront dans divers appareils. Mima parle des objets amusants qu'il a trouvés : une machine à coudre, un rouleau à pâtisserie, une poêle<sup>36</sup> ». Dans son livre *Le Surréalisme. L'Art social*, Miodrag B. Protić le décrit ainsi :

*La Bille explosive a la forme d'une boîte, d'une camera obscura, qui s'est divisée entre temps en une enveloppe à deux dimensions, dont la base verte ou brune contient des morceaux de jouets d'enfant : des roues en métal, des vis, une tête de crocodile d'un vert de fer-blanc ; de la paille collée, un poisson, des clés, une éponge, l'image d'une sauteuse découpée dans des journaux, le fétiche aux yeux de boutons de nacre, un peigne de fer, etc.*<sup>37</sup>

Cet assemblage de différents objets naturels ou trouvés correspond aux objets que construisent les membres du groupe de Paris et dont Salvador Dalí dresse le catalogue, sous le titre « Objets surréalistes », dans le numéro 3 du *Surréalisme au service de la révolution*, tels *L'heure des traces* de Giacometti, constituée d'une boule de bois qui oscille en frôlant l'arête d'un corps en forme de quartier de lune, *Objet scatologique* de Salvador Dalí, qui se compose d'un soulier et d'un verre de lait, ou un objet très compliqué de Breton<sup>38</sup>. Ces « objets à fonctionnement symbolique<sup>39</sup> » concrétisent les désirs refoulés et, conformément à la théorie de Freud, demandent une interprétation érotique :

*L'objet une fois construit, j'ai tendance à y retrouver, transformés et déplacés, des images, des impressions, des faits qui m'ont profondément ému (souvent à*

35. Stevan Živadinović Bor, p. 43.

36. Lettre d'Aleksandar Vučo à M. Ristić du 21 juillet 1930, Legs Marko Ristić, Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts à Belgrade, 14882, boîte II. Cité dans : Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma / L'Impossible. L'art du surréalisme / The Impossible / Surrealist art*, Musée des arts décoratifs, Beograd, 2002, p. 123.

37. Miodrag B. Protić, « Srpski nadrealizam 1929-1932 », *1929-1950 Nadrealizam. Socijalna umetnost*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1969, p. 14.

38. S. Dalí, « Objets surréalistes », *Le SASDLR*, n° 3, 1931, p. 17.

39. *Ibid.*, p. 16.

*mon insu), des formes que je sens m'être très proches, bien que je sois souvent incapable de les identifier, ce qui me les rend toujours plus troublantes<sup>40</sup>.*

Les créations surréalistes, comme nous le lisons aussi dans [*Anti-mur*], ont « une valeur directe sur le plan de la connaissance de la réalité ». Ils ouvrent la voie à des conclusions « scientifiques et philosophiques » et, de ce fait, ils dépassent les limites « arbitraires » par lesquelles on a essayé de « séparer la création poétique du travail scientifique matérialiste<sup>41</sup> ». C'est ici que V. Bor et M. Ristić se réfèrent à deux articles de Salvador Dalí. D'abord à « Objets surréalistes », où ce dernier définit les objets à fonction symbolique de la manière suivante : « Ces objets, qui se prêtent à un minimum de fonctionnement mécanique, sont basés sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients ». Ensuite, à l'article « The Object as Revealed in Surrealist Experiment », publié dans la revue *This Quarter* (septembre 1932). Cet article a inspiré son interprétation d'une de ses activités obsessionnelles dont il a rendu compte dans une lettre à S. Dalí, publiée dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6 (1933). Il y parle de ses jeux obsessionnels avec les tubes de couleurs à l'huile, qui se présentent à ses yeux comme des « objets simples à fonctionnement symbolique », tandis que l'acte de peindre se transforme en un jeu érotique : sa prédilection allait aux couleurs provenant des tubes « dont les dimensions atteignaient presque celles d'un membre masculin en érection », tandis que les couleurs contenues dans les tubes plus petits lui semblaient « pauvres ». De cette expérience, il tire la conclusion suivante : « Je crois que le fait d'avoir montré fièrement ces deux tubes en toute occasion constitue un exhibitionnisme symbolique d'autant plus compréhensible et attribuable à moi, que je me suis livré plusieurs fois à cet acte même dans les rues de Paris<sup>42</sup> ».

Ce fonctionnement symbolique de l'objet, qui apparaît aussi dans *L'Amour fou* de Breton, où la cuillère en bois, trouvée au marché aux puces, se présente comme la projection de son désir sexuel, caractérise les tableaux et les collages de Vane Bor. Il y représente des objets-symboles qui glorifient l'érotisme, en suggérant la violation de la morale « dogmatique » et l'irruption du désir tout-puissant. Un de ces symboles est l'oiseau qui se présente comme le double de la femme, dans son aspect maternel (*La Femme-œuf avec les chiens*, *La Femme-œuf dans le paysage*, *Déjeuner sur l'herbe*) et dans son aspect érotique et démoniaque (*Les Oiseaux introvertis* avec des

40. Giacometti, cité dans : Claude Abastado, *Le Surréalisme*, Hachette, 1975, p. 208.

41. Stevan Živadinović Bor, p. 43-44.

42. Vane Bor, Lettre à S. Dalí, *Le SASDLR*, n° 6, 1933, p. 47.

ailles-mamelles tournées vers l'intérieur), et qui demande une interprétation psychanalytique. Ces tableaux renvoient à la femme-oiseau qui apparaît dans « Le rêve renversé », publié dans le numéro 2 du [*Surréalisme aujourd'hui et ici*]<sup>43</sup>, mais aussi à une suite de tableaux surréalistes où les éléments de la nature s'identifient aux parties du corps de l'homme ou de la femme : *L'arbre des yeux* de R. Živanović-Noe, publié dans le numéro 3 de la même revue, *Dune de Cayeux* de Vane Bor, où les dunes ressemblent aux seins, ce qui n'est pas sans rappeler *La Terre* d'André Masson, où on voit une femme géante dont les seins sont des montagnes ou *L'Étrangère* de Félix Labisse, où la femme s'identifie à l'arbre.

À la fonction cognitive se rattache la fonction compensatrice de l'art, qui correspond aux idées de Freud. Le but de la création artistique est, selon le mot de Breton, « d'affirmer l'hostilité qui peut animer le désir de l'être à l'égard du monde externe », de « rendre adéquat à ce désir l'objet extérieur » et, par là, de « concilier à l'être, dans une certaine mesure, ce monde même<sup>44</sup> ». La fonction compensatrice de l'art se manifeste dans la création des aliénés. La poésie « se moque absolument de la santé mentale du poète » et étend son empire « bien au-delà des bornes fixées par la raison humaine », dit Breton<sup>45</sup>. Le numéro 6 de la revue *Svedočanstva* [*Témoignages*] (1925) contient des poésies, des dessins, des lettres et différents textes choisis dans les archives des asiles d'aliénés, parmi lesquels se distingue le roman en images *Le Vampire*, écrit par un mythomane. L'art des malades mentaux, affranchi de toutes les contraintes morales et de toutes les règles poétiques, constitue, comme le constate D. Matić dans l'article introductif, une expression authentique des phénomènes qui « sortent du cadre du normal et de la logique » car, quand il s'agit des « profonds sentiments de l'homme devant l'infini et la mort », la logique perd une grande partie de sa valeur : « Ce qui reste important, c'est la part d'incompréhensible et de profond que l'homme met dans chacun de ses gestes authentiques, et la pulsion secrète de son être<sup>46</sup> ». *Le Vampire* attire l'attention des surréalistes de Paris, qui le publient dans *La Révolution surréaliste*, n° 5, dans une traduction de Monny de Bouilly, lequel découvre, dans les stratagèmes et les ruses pratiqués par les malades mentaux pour conserver leur intégrité individuelle, aussi bien que dans l'échec de leurs efforts pour maintenir le lien causal entre les phénomènes, l'esquisse d'un

43. *Nadrealizam danas i ovde*, 1932, n° 2, p. 30.

44. André Breton, *Point du jour*, Gallimard, 1970, p. 149.

45. André Breton, *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 171.

46. Cité dans : Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Les Belles lettres, 1968, p. 92.

monde surréel<sup>47</sup>. Le numéro 5 du *Surréalisme au service de la révolution* publie le commentaire que fait René Crevel de la thèse de Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, qui trouve dans les écrits d'une aliénée une valeur poétique, mais aussi une confirmation du décalage insurmontable entre ses besoins et le monde extérieur qui s'oppose à leur satisfaction<sup>48</sup>. Marko Ristić exprime, lui aussi, l'idée de la fonction compensatrice de l'art lorsqu'il constate que, « dans la folie, aussi bien que dans l'art, l'homme trouve un exutoire, lorsque les conditions de son existence deviennent insupportables » et que, « dans la folie, aussi bien que dans la poésie, notre *moi* trouve refuge et salut<sup>49</sup> ».

La création artistique et littéraire se présente comme une réaction à l'agression psycho-sociale. En mettant en lumière les désirs refoulés, elle ouvre la voie à leur accomplissement, qui demande non seulement la transformation individuelle de l'homme (le principe rimbaldien « changer la vie »), mais aussi la transformation de la société (le principe marxiste « transformer le monde »). Elle a donc, pour les surréalistes, une importance existentielle. « Quelques phrases, autant qu'elles soient incompréhensibles, autant que les positivistes ne puissent pas comprendre leur relation avec la réalité, peuvent agir sur l'essence de l'univers, même si elles se présentent comme sa négation qui, d'ailleurs, en dernière analyse, s'unit à lui et est, peut-être, la seule qui se présente, pour le moment, comme son reflet en nous », dit Marko Ristić dans *Sans mesure*<sup>50</sup>. L'irruption de l'irrationnel dans une réalité qui semblait jusqu'alors soumise aux lois de la logique perturbe l'ordre habituel des choses et met en question notre représentation du monde, ce qui crée des conditions pour sa transformation, qui acquiert, pour les surréalistes de Belgrade surtout, des connotations marxistes. Comme le constatent V. Bor et M. Ristić dans [*Anti-mur*], la création surréaliste, « qui est évidemment d'ordre scientifique moderne », est « orientée et interprétée dans un sens tout à fait révolutionnaire », si bien qu'on pourrait dire sans réserve que, « non seulement la théorie, mais aussi la poésie surréaliste sont marxistes<sup>51</sup> ».

Cet aspect « révolutionnaire » de la création surréaliste fait l'objet de *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* dont les auteurs considèrent l'art et la poésie dans le double contexte de la psychanalyse et du marxisme :

47. *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, p. 18.

48. René Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933, p. 50.

49. Marko Ristić, « Iz noći u noć », *Istorija i poezija*, Beograd, Prosveta, 1962, p. 364.

50. *Bez mere*, p. 217.

51. *Ibid.*, p. 44.

en tant qu'affranchissement des pulsions inconscientes et subconscientes, la poésie s'identifie à la morale, qui est révolutionnaire, si bien que, elle aussi, doit être révolutionnaire. Cependant, cela ne veut pas dire qu'elle doit servir une « révolution ». Ils considèrent que le caractère « révolutionnaire » de la poésie et de l'art est surtout dans leur influence sur le monde et non dans leur soumission à une action sociale concrète, qui en limiterait la portée. Cela correspond aux conceptions de Breton qui ne cesse de souligner la nécessité de conserver la liberté créatrice, sans laquelle il n'y a pas d'art véritable. Mais, tandis que Breton restera fidèle toute sa vie à l'esprit surréaliste et refusera toujours d'utiliser l'art à des fins partisans, la plupart des surréalistes de Belgrade finissent par soumettre l'art à l'idéologie marxiste et par abandonner leurs activités surréalistes au profit d'une action « révolutionnaire », si bien que, vers la fin de 1932, le surréalisme serbe cesse d'exister en tant que mouvement organisé.

### III. Les sources de la création artistique et littéraire

Les surréalistes rejettent le travail et l'inspiration comme sources possibles de la création artistique et littéraire. Dans l'*Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, Koča Popović et Marko Ristić constatent que, considéré dans son ensemble, l'art, qu'il soit classique ou moderne, « a été dans ses principaux idéaux et réalisations typiques, soumis à une certaine disposition de lois et de certaines lois de la disposition. Et la loi est ici, déjà dans le sens hégélien, et plus encore d'un point de vue tenant compte des exigences subversives de l'inconscient, une chose particulièrement condamnable qu'on ne peut que rejeter<sup>52</sup> ». La création artistique n'est pas considérée comme l'exécution d'un plan conçu à l'avance et comme l'organisation consciente du matériel pictural ou verbal, mais comme le résultat d'une illumination momentanée (l'« éclair » de l'image poétique dont parle Breton dans le premier manifeste) et d'une activité spontanée de l'esprit, fondée sur le hasard (automatisme psychique). Ce n'est plus une composition harmonieuse, mais une suite de « trouvailles » dispersées qui doivent rester telles qu'elles se sont présentées à l'esprit et qu'il ne faut ni compléter ni corriger.

*Tous ces « sonnets » qui s'écrivent encore, toute cette horreur sénile de la spontanéité, tout ce raffinement rationaliste, toute cette morgue de moniteurs, toute cette impuissance d'aimer tendent à nous convaincre de l'impossibilité de fuir la*

52. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, p. 56-57.

*vieille maison de correction... Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes, tel est l'ordre auquel une rigueur mal comprise et une prudence esclave, dans l'art comme ailleurs, nous engagent à obtempérer depuis des siècles<sup>53</sup>.*

D'autre part, les surréalistes rejettent l'inspiration romantique, liée à l'idée du génie et considérée comme la qualité d'un petit nombre de privilégiés et ils enlèvent aux concepts de l'inspiration et du talent leur caractère esthétique. L'éclair de l'image poétique ne provient pas d'une inspiration comprise d'une manière romantique, mais de la « disponibilité » surréaliste qui affranchit le désir, la principale force créatrice. Dans son article « Au sujet d'un livre de Milan Dedinac », Dušan Matić écrit que le titre *L'Oiseau public* a été « murmuré » à l'oreille de Dedinac un soir d'été, dans la rue du Prince Michel et que cette « voix dont la couleur était humaine », mais dont il n'a pas pu découvrir la direction, s'était imposée à lui « par toute cette fatalité qu'il mettait dans son écriture », en préférant « la volonté du hasard » au « goût<sup>54</sup> ». Cette « voix » n'est pas sans rappeler la « voix qu'il ne tient qu'à chacun d'entendre<sup>55</sup> » et dont il est question dans le *Second Manifeste du surréalisme*. Cette voix provient de « la bouche d'ombre » de Victor Hugo à laquelle Breton se réfère dans « Entrée des médiums<sup>56</sup> » et Ristić dans son article « [Les Transformations de Dada] » (1924) . « Le gouffre universel », évoqué dans le premier vers du poème de Victor Hugo « Ce que dit la bouche d'ombre », s'identifie pour les surréalistes à l'inconscient auquel ils tentent d'accéder par différentes formes d'automatisme psychique. Le mot « voix » perd ses connotations romantiques et son caractère souvent surnaturel et se présente comme un « message » qui surgit des zones cachées de l'inconscient et du subconscient. Son caractère mystérieux ne provient pas de sa nature divine, mais de notre ignorance. Et si tout homme peut entendre cette voix de l'inspiration, alors elle n'est pas le privilège d'une élite.

*Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de*

53. A. Breton, « Le Message automatique », *Point du jour*, p. 165.

54. Dušan Matić, « Povodom knjige Milana Dedinca » (1926), *Nova Anina balska haljina*, Beograd, Nolit, 1974, p. 57-58.

55. *Ibid.*, p. 190.

56. *Les Pas perdus*, p. 125. Voir aussi *Signe ascendant*, Gallimard, 1968, p. 175.

*revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns.*

Aussi la poésie doit-elle être « faite par tous », et « non par un », en accord avec le message de Lautréamont auquel se réfèrent Aragon et Breton et que Vane Bor met en exergue de son article « [Talent et culture] ».

C'est ainsi que, dans le surréalisme, le concept d'inspiration s'affranchit de l'idée de la transcendance, l'inspiration se désacralise et perd son exclusivité, pour être considérée, dans l'esprit de la psychanalyse de Freud, comme une expression de la vie inconsciente. Les auteurs de *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* la réduisent « à l'affranchissement du subconscient ». Dans « [Talent et culture] », Vane Bor constate que la source de création artistique n'est ni l'inspiration ni le travail, mais le désir qui est tourné vers le monde extérieur et qui est, dans les sociétés modernes, repoussé par différentes contraintes, ce qui a rompu le rapport spontané de l'homme au monde au profit d'un rapport inadéquat qui est fonction de la morale « dogmatique ». L'homme essaie de rétablir le paradis perdu de sa première enfance où ce rapport spontanée existait encore et de satisfaire, ne fût-ce que fictivement, à ses besoins naturels. Une de ces tentatives est l'art, qui se range, de ce point de vue, dans la même catégorie que les manières non artistiques de compenser ses frustrations, tels le rêve ou la folie. La création artistique est donc avant tout la restitution de :

*cette vie perdue qui n'est souvent que le désir, mais qui est aussi une connaissance profonde et réelle, plus ou moins adéquate, du monde extérieur. Le talent n'est rien d'autre que la faculté de restituer (au moins partiellement) le rapport irrationnel au monde extérieur, au dépens de l'obscurantisme de la raison. L'inspiration n'est rien d'autre qu'un état où cette censure psychique de la raison a faibli.*

Le talent et l'inspiration sont en tout homme et ils sont fondés sur un rapport irrationnel au monde extérieur, qui est restitué au moment où, par le concours des circonstances, un phénomène indépendant de la volonté de l'homme perturbe l'influence du système de l'éducation. Lorsque cette perturbation est momentanée, il s'agit de l'inspiration, et lorsqu'elle est durable, il s'agit du talent. Au « mensonge » des dons naturels et divins qui élèvent les hommes de « talent » et les hommes « inspirés » au-dessus de la masse « vulgaire », s'oppose l'idée que tout homme est capable d'établir « ce rapport irrationnel au monde extérieur qui a remplacé le rapport spontané de son premier âge » par l'écriture automatique qui rend

possible d'« ouvrir les sources des facultés méditatives de l'homme, ensevelies pendant des années ».

Par ces constatations, Vane Bor rejoint Aragon, qui dit dans *Traité du style* que l'inspiration n'est pas « une visitation inexplicable », mais « une faculté qui s'exerce » et qui est « d'une ampleur variable suivant les forces individuelles », et Breton qui prête à l'inspiration, dans *Second Manifeste du surréalisme*, la puissance de pouvoir « aux besoins suprêmes d'expression en tout temps et en tous lieux », en constatant qu'on dit communément « qu'elle y est ou qu'elle n'y est pas ». Si elle y est, « nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit », et, si elle n'y est pas, « rien de ce que suggèrent auprès d'elle l'habileté humaine qu'oblitérent l'intérêt, l'intelligence discursive et le talent qui s'acquiert par le travail, ne peut nous guérir de son absence ».

L'acte créateur ne consiste donc, pour les surréalistes, ni à écouter les messages divins, ni à contempler le monde extérieur, ni à organiser consciemment le matériel verbal, mais à noter la dictée de l'inconscient, qui remplace le *furor poeticus* platonicien et qui découvre les processus psychiques cachés. Il ne s'agit plus d'un travail conscient et d'une organisation du matériel pictural ou verbal, mais d'un abandon au hasard. L'artiste ne connaît pas lui-même la richesse des trésors intérieurs de son inconscient que l'image ou le verbe font sortir à la surface de la conscience.

#### **IV. Les critères de valeur : le principe de désordre et de choc**

En rejetant les sources traditionnelles de la création artistique, les surréalistes rejettent aussi l'esthétique classique régie par le principe de l'ordre, de la clarté et de l'harmonie, en lui opposant le désordre, la confusion, la discordance. Breton dit que les surréalistes ont bien moins voulu « créer la beauté que s'exprimer librement et ainsi chacun s'exprimer soi-même ». Le critère qui permet de décider qu'une œuvre plastique est surréaliste ou non n'est donc pas d'ordre esthétique, comme le constate Breton explicitement dans « Comète surréaliste ». Dušan Matić glorifie *L'Oiseau public* de Dedinac « à cause de l'absence de soi-disant goût » et ce texte restera pour lui « le document d'une vie poétique le plus spirituel et le plus fidèle ». Marko Ristić dit que le texte automatique n'est pas le résultat d'une « aspiration à la beauté », mais « un document sur le cours de la pensée non appliquée ». Ce qui est important, ce n'est pas qu'une œuvre soit « bien écrite », mais, comme nous le lisons dans *Sans mesure*, dans quelle mesure « une pensée ou une vie s'y sont ouvertes pour faire passage à quelque chose d'essentiel et d'irremplaçable qui a pu se

manifester par son intermédiaire ». Dans la préface à la seconde édition (1962) de cet « antiroman », terminée au moment où le premier voyageur s'envole dans le cosmos, en justifiant « la foi juvénile en l'homme », exprimée dans sa première édition plus de trente ans auparavant, il trouve dans son livre une anticipation de l'avenir et l'affirmation de la puissance de l'imagination dont les prévisions s'accomplissent, ce qui n'est pas sans rappeler le procédé de Breton dans *L'Amour fou*, où son poème « Tourne-sol » apparaît comme l'anticipation de sa rencontre avec la femme aimée, qui se produira onze ans plus tard. Ce n'est pas la cohérence intérieure du texte qui constitue le critère de sa valeur, mais son accomplissement dans la vie même, c'est-à-dire, en quelque sorte, le degré de sa ressemblance avec la réalité. Mais, cette ressemblance n'est plus le résultat de la reproduction consciente de cette réalité, mais d'une coïncidence du subjectif et de l'objectif, où le texte obtient une valeur prospective et « rend compte de ce qui *peut être* », en assumant le rôle que Breton accorde à l'imagination. C'est ainsi que la création artistique et littéraire n'a plus pour but la beauté, mais la connaissance qui doit aboutir à la transformation de l'homme et du monde. La perfection formelle cède la place à « l'ouverture » d'une idée, dont il est question dans *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, d'une idée « saturée de profonds désirs inconscients » et qui permettrait « aussi aux choses d'agir dans toute leur indomptabilité inattendue ».

Le rejet du canon classique de la beauté est une des formes de la lutte contre l'ordre existant et il se fait au nom de l'affranchissement de la contrainte des conventions. Aussi le critère de valeur n'est-il pas fondé sur la forme, mais sur le contenu. Dans l'essai « [D'une nuit à l'autre] » (1940), Marko Ristić examine une suite de tableaux datant de différentes périodes, en y trouvant l'affirmation du principe « nocturne » qui valorise le désir et en constatant, par exemple, qu'un Piero di Cosimo a pu trouver « une inspiration humoristique et noire, et maléfique, pour son *Triomphe carnavalesque de la Mort* » dans le domaine nocturne de son temps, mais aussi de son propre être, car « dans cette nuit fatale et malveillante du souterrain de l'âme, se forge l'arme fantastique par laquelle l'être se défend de la veille insupportable, des coups de lumière, de la tyrannie du monde extérieur, l'arme de la folie, de l'extase, de la poésie, de l'humour, de la morale et du rêve ».

L'idéal classique de l'ordre et de la proportion cède la place au désordre du subconscient, auquel correspond, comme nous le lisons dans *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, « la faculté paranoïaque de l'esprit », à l'idéal de la disproportion, exprimé par l'idée d'une beauté qui

n'est plus considérée comme une catégorie esthétique, la beauté « convulsive » dont parle Breton, « faite de saccades » et « envisagée exclusivement à des fins passionnels », ou la « beauté comestible » que Salvador Dali trouve dans le *modern style*, où les éléments architecturaux atteignent « au plus haut degré de dépréciation esthétique » et ne servent plus qu'au fonctionnement des désirs.

Au lieu de produire l'effet du beau, l'œuvre d'art doit provoquer un choc, bouleverser l'homme passif, qui se conforme aux normes sociales et morales et qui a sombré dans la banalité de la vie quotidienne. Aussi Marko Ristić commence-t-il son « antiroman » *Sans mesure* par un « discours d'inauguration » qui est volontairement « incompréhensible, laid, monstrueux, difforme », dans le but « de repousser le lecteur », de « défendre l'entrée » du livre, « comme la douve d'une forteresse, ou d'un château », comme un « portail où veillent de monstrueuses chimères gothiques ». Ce qui provoque le choc, ce ne sont pas des sentiments forts et de magnifiques spectacles, mais les perturbations dans la réalité quotidienne qui changent radicalement son aspect et sa signification, les « coïncidences bouleversantes » dont il est question dans cet « antiroman », aussi bien que dans *Nadja* de Breton, qui les découvre également dans les tableaux de Giorgio de Chirico, en constatant que ce peintre « ne pouvait peindre que *surpris* (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets » et que « toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris ».

La dernière conséquence de cette conception de l'art, qui privilégie le contenu subversif à l'harmonie de la forme, c'est le rejet complet de « l'artistique » au profit du non artistique où l'apologie du désir se transforme souvent en pacotille. Telles sont deux cartes postales illustrées, reproduites dans le numéro 2 de [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] sous le titre commun « Amour ». On y voit deux couples qui s'embrassent et qui se présentent comme l'affirmation de la sexualité refoulée. Au dessous, on lit :

*Nous espérons que ces images exceptionnelles, ces simulacres du désir visiblement accompli, continueront à répandre, à remplacer le fini et à empêcher la propagation et la popularisation de la peinture artistique académique et moderniste, morte et vide, inattendue, superflue. Est-il vraiment difficile de reconnaître cette poésie que rien n'a déformée, cette pureté, cette authenticité du désir et du rêve ?*

Ces cartes postales ont la même fonction que les pièces pornographiques et sadiques qui sont jouées dans certains théâtres parisiens et qu'Aragon

(*Le Paysan de Paris*) et Breton (*Nadja*) considèrent comme des dramatisations des instincts refoulés.

L'examen de la manière dont les surréalistes de Belgrade traitent des questions d'esthétique et de poétique aboutit à la même conclusion que celui des autres sujets qui les préoccupent : dans la formation du modèle typologique qui englobe le surréalisme serbe et le surréalisme français, le groupe de Paris joue le rôle principal, et surtout son chef, André Breton, personnage rayonnant que les surréalistes de Belgrade admirent sans réserve. Ils ne cachent pas leur dette à l'égard du surréalisme français où ils trouvent l'expression de leur propre inquiétude existentielle et de leur propre révolte, mais aussi le lien qui les attache à la littérature européenne, imprégnée, durant l'entre-deux-guerres, d'irrationalisme et d'esprit de rébellion et de destruction. En examinant les problèmes de création artistique et littéraire, ils rejoignent les membres du groupe surréaliste de Paris, mais certaines divergences qui apparaissent surtout dans la manière dont ils essaient de résoudre la contradiction inhérente à la conception surréaliste de l'art, partagé entre l'expression de l'inconscient et l'engagement social, rendent compte de leurs spécificités, dues surtout aux différences causées par des circonstances historiques, sociales et culturelles. Le climat spirituel des années vingt et trente en Yougoslavie est plus favorable à l'influence de l'idéologie qu'en Europe occidentale. Pourtant, si le surréalisme serbe disparaît vers la fin de 1932, ses représentants ayant cédé au pragmatisme révolutionnaire, il se maintient sous forme de traces individuelles que constituent un nombre de textes publiés après son extinction et dont quelques-uns traitent des problèmes esthétiques, comme « [Talent et culture] » de Vane Bor ou « [D'une nuit à l'autre] » et le [*Journal ultérieur*] de Marko Ristić, en témoignant de la persistance de l'esprit surréaliste qui résiste aux ravages du temps et de l'histoire.

UNIVERSITÉ DE BELGRADE

# DEUX MODÈLES DE TEXTE AUTOMATIQUE SURREALISTE : MARKO RISTIĆ ET MONNY DE BOULLY

Ivan NEGRIŠORAC

Le premier texte automatique de la littérature serbe, « Primer » « [Exemple] » (1924) de Marko Ristić, paru juste après la publication du premier *Manifeste du surréalisme* de Breton, devait prouver à tout un chacun qu'il est possible d'appliquer cette nouvelle méthode d'écriture. Conformément à la thèse de Breton, cette innovation poétique était exempte de tout souci d'esthétisation et d'organisation. C'est pourquoi Ristić écrit dans une courte introduction que le texte donné représente « un exemple de l'écriture surréaliste, sans aucune aspiration vers le beau, le compréhensible, juste un simple document sur le cours de la pensée spontanée<sup>1</sup>. »

Dans cette courte introduction, le surréaliste serbe insiste aussi sur deux faits importants pour la compréhension de la véritable nature du texte automatique. D'une part, il souligne que le texte obtenu est unique et invariable, d'où « aucun mot ne pouvait être modifié par le contrôle critique supprimé ». Il démontre ainsi que la puissance de l'imagination critique ou, plus précisément, de l'écriture automatique, est tellement au-dessus du contrôle rationnel que celui-ci n'a aucune possibilité d'intervention ou de modification sur le texte obtenu. D'autre part, il explique que l'effet sémantique du texte automatique ne peut être déterminé qu'ultérieurement, lors de l'acte de lecture, étant donné qu'il n'existait pas durant l'acte de création. S'il n'y a pas de sens intentionnel, du moins peut-il y avoir un sens réceptif. Pour Ristić, le texte automatique, dans le sens de « pensée spontanée », représente apparemment un enchaînement d'images intéressant et inattendu, autrement dit, un témoignage « du jeu d'images auxquelles on ne peut qu'à posteriori attribuer un sens symbolique et la possibilité de déformer poétiquement la réalité.<sup>2</sup> »

Il faut souligner que [« Exemple »] de Ristić est un texte beaucoup plus traditionnel qu'on ne le penserait quand on tient compte des normes

1. Cf. *Svedočanstva [Témoignages]*, n°3, « Pesničko stvaralaštvo », 11.12.1924, p. 13.

2. Toutes les citations, *ibid.*, p. 13.

poétiques surréalistes. De plus, en plaçant ce texte automatique dans le contexte de la prose poétique moderniste et avant-gardiste, on peut remarquer une certaine ressemblance avec la poétique symboliste. Ainsi, même si l'un des sujets intentionnellement contestés était justement le symbolisme, le besoin de Ristić d'établir un modèle d'écriture particulier et spécifique se fonde notamment sur une obole instinctive à payer aux précurseurs<sup>3</sup>.

Ristić observe l'ordre gramMaticál ou, plus précisément, sémantique des énoncés. Toutes les phrases du texte sont structurées par des rapports internes dans lesquels chaque mot possède une fonction définie, ce qui permet de déterminer sans ambiguïté le groupe nominal, le groupe verbal ou toute autre fonction dans la phrase. Ses phrases sont gramMaticalement correctes et complètes, fondées de manière cartésienne, ce qui est surprenant et assez inhabituel quand on parle des principes surréalistes.

La tension principale issue du procédé d'écriture automatique est présente dans ces énoncés et concerne les fonctions syntagmatiques des mots. Tous les mots de [« Exemple »] activent notamment différentes formes de sens figuré et le discours métaphorique-symbolique domine dans le texte entier. C'est pourquoi ce texte ressemble à une chaîne d'effets micro-stylistiques fondés principalement sur les métaphores et les symboles. Dans ce sens, la phrase de Ristić n'est jamais exposée à une déformation du sens ou même à l'absurdité ; au contraire, elle incite constamment le lecteur à découvrir les mécanismes variés des tropes. Or, le résultat de ces recherches étant positif et toujours imprégné du sentiment

3. Radimir Konstantinović affirme que [Exemple] « est non seulement problématique dans le sens propre à chaque texte automatique étant donné qu'il est impossible (comme l'a avoué Breton lui-même) de supprimer une certaine part de "direction", mais qu'il est également trop esthétique, voir même esthétisant, pour être plus réellement automatique, même dans la mesure (relative) du possible » ; c'est pourquoi il note que « stylisé, le surréalisme de [L'exemple] de M. Ristić (comme de plusieurs de ses poèmes consécutifs), est plutôt un penchant surréaliste qu'un surréalisme actif. » (« Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka » [L'être et la langue dans l'expérience des poètes de la culture serbe du vingtième siècle], t. 7, *Prosveta – Rad – Matiča srpska*, Beograd-Noví Sad, 1983, p. 232). Radovan Vučković témoigne également du lien entre les textes serbes pré-surréalistes et la poétique du symbolisme. Il précise que les textes de Marko Ristić et Dušan Matić « contrairement aux premiers textes néo-symbolistes, pourraient être qualifiés de surréalistes. L'exemple de M. Ristić, composé suivant la technique automatique, en est un bon exemple : un mélange de faune et de flore exotique, dont la dissolution mutuelle rappelle la suppression des contours dans les tableaux des premiers expressionnistes ou surréalistes matures. On rencontre un tigre blanc, un serpent marin, des navires, des pins, la mer Rouge – tous dans un délire de joie due à la vie éternelle. Or, même si le texte est imprégné du rythme des couleurs et des mouvements agités, du frémissement de la masse linguistique qui dépasse les limites de la logique, ce n'est toujours pas un vrai texte automatique surréaliste ». (*Avangardna poezija*, Glas, Banja Luka, 1984, p. 234).

qu'il s'agit d'une sorte d'énoncé poétique hermétique puisque chaque phrase semble exprimer un message dissimulé quoique sensé, on a raison de conclure que Ristić avait une certaine dette envers la poésie symboliste.

Ces affirmations peuvent être démontrées dès la première phrase du texte de Ristić : « Depuis longtemps déjà le tigre blanc attendait que les eaux babyloniennes se transforment en un rêve incolore qui s'écoule ». Cette première impression, qu'il s'agit ici d'une phrase sensée parlant d'un tigre qui attend que l'eau se transforme en rêve, devrait représenter un simple point de départ de ce texte surréaliste, évident et en même temps important. Cet énoncé poétique ne montre aucune irrégularité au point de vue du sens ; il demeure cohérent grâce aux liens sémantiques qui font directement allusion à une certaine réalité micro-historique. Il s'agit de Babylone, État et ville de l'antiquité, qui se situait dans la vallée de l'Euphrate et du Tigre, ce qui est un motif supplémentaire pour l'emploi du mot tigre. Cette allusion mytho-historique est directement renforcée par le fait que le sujet de cette phrase n'est pas n'importe quel tigre réel, mais un « tigre blanc » : en fictionnalisant le nom par l'épithète (le tigre blanc n'existe pas, mais on peut l'imaginer par analogie avec l'ours blanc, le loup ou le renard polaire, etc.), l'écrivain montre qu'il ne faut pas d'abord penser à l'animal, mais plutôt associer cette signification au nom du fleuve. Or, étant donné que la première lettre du mot est une minuscule, ce qui est contraire aux normes orthographiques, il est clair que les deux significations sont possibles. Quand on tient compte de tout cela, on comprend que la phrase mentionnée renferme un énoncé raffiné qui évoque l'attente de la transformation des eaux de Babylone, qui s'écoulent depuis des millénaires, en un « rêve incolore » de la réalité mytho-historique qui, bien que réelle et concrète, est tout autant confuse et indéterminée.

La deuxième phrase de [« Exemple »] de Ristić est directement liée à la première : « Or son cœur n'avait jamais tremblé d'un tel espoir, ses yeux n'avaient jamais plongé dans la nuit avec un tel cri de rubis, car le ciel n'était jamais devenu rouge par le souffle d'une telle promesse ». Le tigre blanc devrait être perçu et interprété comme un symbole personnifié. Le thème de l'attente et de l'espoir, lié à la transformation de l'eau en « un rêve incolore qui s'écoule », est donc toujours actuel, ce qui signifie que cette deuxième phrase du texte automatique est supposée éclairer ce qui a été dit dans la première.

Au niveau sémantique, la troisième phrase (« Comme si les lois les plus manifestes allaient se briser en une anarchie incontestable, comme si tous

les trains sur tous les ponts allaient brusquement perdre la force de parvenir à l'autre rive ») se développe dans le même sens que les deux précédentes, mais elle ajoute le thème du contraste. Celui-ci provient du sentiment de doute, d'anxiété et de peur d'échouer, qui est mis au premier plan juste après les énoncés par lesquels on insiste sur l'attente et l'espoir (les lois peuvent se briser « en une anarchie incontestable » et les trains sur les ponts perdent la force « de parvenir à l'autre rive »). Le lecteur attentif qui connaît les diverses formes de textualisation avant-gardiste pourrait constater qu'il n'est pas question d'écriture automatique dans ces phrases.

Les trois premières phrases de [« Exemple »] de Ristić démontrent une structure sémantique relativement solide à cause de laquelle la logique de l'écriture automatique ne se fait ressentir qu'à certaines occasions. Dans le segment en question, cette logique est présente de manière discrète. Dans la suite du texte, cette solide structure sémantique se retrouve dans la stable composition qui se base sur une succession des thèmes dominants. Ces trois premières phrases forment le premier segment de la composition, organisé autour du thème du tigre blanc et de son attente. Les sept phrases suivantes constituent le deuxième segment, qui commence par l'introduction du « gardien du jardin zoologique », prétendu thème principal, car à la suite vient le véritable thème dominant. Il s'agit du phénomène où les signes et les symboles ont commencé à perdre leur pureté et leur force originelles : « le jour où les symboles perdront la vue est arrivé » et « tous les signes commenceront à errer, aveugles et impuissants, dans l'immense désert ». Il faut, cependant, interpréter cette phrase complexe comme un énoncé fortement autopoétique : Ristić prend donc en compte la force des symboles et des signes, mais ils deviennent de véritables nomades, vagabonds qui se déplacent sans cesse, ce qui signifie qu'ils changent leur sens fixe. Il est aussi possible que ce changement soit dû au contexte imprévisible, inattendu, dans lequel ils se retrouvent à chaque fois ; en fait, un tel contexte est induit justement grâce au texte automatique, dont le développement ultérieur justifiera cette thèse sur la nature nomade des signes et des symboles.

Ces éléments stylistiques dépeignent encore mieux la position poétique de Ristić : en principe, il souhaiterait atteindre un niveau de changement et de mouvement permanents, mais celui-ci n'arrête pas de s'éloigner. Une des circonstances aggravantes de tous ces événements est liée à l'image « du gardien du jardin zoologique » dans laquelle on peut reconnaître le représentant personnel de l'identité de l'être et de sa véritable nature, ce représentant qui traditionnellement est associé à Dieu avant

tout, puis, à un niveau plus bas, à l'image du poète, du prêtre, du philosophe, du savant, etc. Le fait que ces représentants de l'ordre transcendantal (le jardin désigne le monde comme le jardin du Créateur) ne veulent pas parler ouvertement du monde comme d'une catégorie au fond dynamique et variable rend beaucoup plus difficile la mission des artistes, et donc celle des auteurs de textes automatiques, qui souhaiteraient en témoigner personnellement. Ces difficultés ont été, entre autres, abordées par Marko Ristić d'une manière symboliquement discrète.

Dans la structure du poème en prose automatique [« Exemple »] on trouve, dès le début, une énumération des lieux (il est dit que les signes commenceront à errer « vers la mer Rouge ») et des êtres (« parmi les fougères, parmi les lézards ») et plus loin sont cités les papillons et les grillons) croisés par les nomades durant leur errance. Dans la troisième phrase, par contre, on parle du chant des grillons, défini avec précision par une métaphore (« Leur chant était la réponse du vin et des camps militaires ») et par une triple comparaison (« bruyant comme le refrain de la lune lors des nuits polaires, froid comme le glacier à l'aube, profond comme le regard d'une étoile et planète »). Ainsi, l'auteur se sert apparemment de ces images cosmiques tant adorées par ses précurseurs avant-gardistes, les expressionnistes. Toute cette partie de la composition a donc été construite sur le thème de la conscience des différentes formes apparentes de vie et de leurs natures errantes.

L'élaboration du cadre thématique précédent se poursuit dans le deuxième segment. Les êtres qui témoignent des aspects dynamiques de la réalité s'y succèdent. C'est pourquoi dans la quatrième phrase l'auteur mentionne « la naissance de nouvelles plantes » qui représente « un présage mystérieux, passé sous silence » ; puis, dans la cinquième phrase, il prévient que la terre entière « se préparait à plonger dans la plus profonde musique de son éternité, de son destin » ; ensuite, dans la sixième phrase, il dit que les gens étaient à divers endroits (« embrassés sur les toits des bateaux, sur les terrasses, dans les rues ») dans l'attente d'un avenir (« ils marchaient lentement, mais l'espoir ou la peur panique leur avaient affaibli la vue et dilaté les pupilles dans une attente folle »). La phrase finale confirme que le thème dominant du second segment de la composition est le monde qui change continuellement (« Les changements nécessaires, les inquiétudes inconditionnelles, le phosphore audacieux dans la mer, tout m'indiquait que même aux pôles les sourires n'étaient pas différents »). En même temps, on voit que du point de vue thématique la phrase entière possède une structure solide, avec une seule exception située dans le cadre de la figure de l'énumération : l'apparition du

syntagme « le phosphore audacieux dans la mer » semble être une véritable conséquence de l'écriture automatique ou d'un intéressant excès associatif. Le reste, par contre, ressemble à une phrase simple, clairement organisée au niveau thématique. L'intégralité de ce deuxième segment de la composition prouve également la stabilité du discours métaphorique-symbolique, étant donné qu'il a été élaboré de manière cohérente, avec un seul écart sérieux.

Le troisième segment de ce texte automatique présente l'image de la Gigantomachie mythique, réinterprétée de manière ironique et parodique. Ici, l'énorme Serpent Marin (sa mention est suivie d'une série de comparaisons inattendues : « long comme le chant inapprivoisé des marins, puissant comme un vœu d'enfance, mou comme un discours avant la mort ») attaque un bateau (le Serpent « s'enroula trois fois autour du bateau, en serrant les flancs du bateau avec la force d'un cataclysme remarquable »). L'image initiale se développe dans la deuxième et troisième phrase d'une manière vraiment impressionnante : sous l'étreinte du corps du Serpent le bateau commence à se rompre, à perdre ses éponges et ses poissons, puis, une fois vide, il commence à s'élever « tandis que le Serpent Marin se déroulait dans un sifflement de danger de mort insupportable, quoique silencieux, comme celui des locomotives dans les films américains ». L'association au film comme à un média artistique introduit dans la quatrième phrase le thème suivant qui relie cette scène de Gigantomachie avec une projection cinématographique (« Le cinéma était à moitié vide »), et les événements merveilleux, comme l'élévation du bateau, sont caractérisés par « la joie de la Nouvelle Vie Éternelle » et par une vision de la réalité multiple et complexe à laquelle les spectateurs voudraient participer (il est dit « que les quelques spectateurs s'étaient levés, avait grimpé sur leur siège et hurlaient voulant être également emportés par le bateau, dans des éclairs pourpres de négligence et de sang céleste, de la réalité vers la réalité, par son image seulement, du rêve au rêve »). Dans cette image, il faut certainement reconnaître la verbalisation picturale d'une idée typiquement avant-gardiste selon laquelle les lecteurs et les consommateurs des œuvres d'art ont le droit de participer personnellement à la fiction artistique. Ceci a annoncé de manière discrète le procédé de méta-fictionnalisation qui deviendra de plus en plus important à l'époque qui a suivi les innovations avant-gardistes, en particulier dans la littérature postmoderne.

L'image finale se concentre à nouveau, dans la cinquième et sixième phrase, sur le Serpent Marin qui se trouve maintenant « dans une calme vallée », au bord d'une « rivière dans laquelle le Serpent baignait sa flam-

boyante langue poissonneuse », le long des pins qui « sentaient bon le miel ». La fin du texte, en réalité toute la troisième partie de la composition, représente un fragment poétique extraordinaire, apparemment fondé sur la puissante imagination surréaliste des rêves et des visions, qui surpasse les deux segments précédents de la composition par sa suggestivité esthétique. La sobriété de la structure compositionnelle – où la meilleure partie vient à la fin, comme un climax – montre que cet ouvrage ne repose pas uniquement sur l'automatisme psychique. Il semble renfermer encore d'autres facteurs créatifs, la conscience créative y détient un rôle, ce qui ne pourrait en aucun cas être interprété comme une lacune. Au contraire. Si la force imaginative a été acquise par l'énergie de l'écriture automatique, c'est grâce au caractère sobre et élaboré de la composition que cette force a été mise en évidence. Cette simple vérité sur l'unité du potentiel créatif antithétique pourrait être démontrée par son action, alors que sa justesse pourrait être prouvée par l'analyse du texte automatique surréaliste, où elle ne devrait pas, en principe, être impliquée.

\*

D'autres textes automatiques, en particulier l'écriture automatique de Monny de Bouilly, pourraient donner au lecteur un aperçu nettement différent. Une analyse soignée du texte *Sotona*<sup>4</sup> [*Satan*] de De Bouilly montre la dominance des possibilités expressives, des types discursifs et des unités micro-stylistiques visiblement différents de ceux qui ont été discernés dans [« Exemple »] de Ristić. De Bouilly aborde la question de la langue à partir de l'aspect matériel du signe notamment, recherchant les diverses formes de groupement des mots aux signifiants proches ou de la même famille. De cette manière, il crée des séquences verbales dans lesquelles la signification et le sens de l'ouvrage se forment au hasard et presque par coïncidence.

Il suffit d'analyser la première phrase du texte automatique de De Bouilly pour que certaines conclusions viennent s'imposer. La phrase en question est la suivante : « Satan, ce sulfureux sel malin sombre dans certaines tonalités tristes, coquettes, parfois bouclées et parfois charbonneuses ». Dans cette phrase, il serait difficile de distinguer le sens référentiel de l'énoncé. Il serait également difficile d'établir un réseau de transformations métaphorique-symbolique qui permettraient tout de même de définir la base référentielle, aussi complexe et indéterminée soit-elle. Beaucoup plus que dans [exemple] de Ristić, le lecteur peut avoir

4. Monny de Bouilly : *Krilato zlato i druge knjige* [*L'or ailé et autres livres*], rééd. Milivoj Nenin, Narodna biblioteka Srbije – Dečje novine, Beograd – Gornji Milanovac, 1989.

l'impression que le thème central du texte est complètement morcelé et que le sens se trouve éparpillé. De Bouilly évite de créer par ses énoncés une réalité à la base de laquelle on pourrait saisir le sens de tout ce qui a été dit. La signification de ce type de texte automatique s'exprime par la dissémination, celle-ci représentant un processus relativement libre par lequel le lecteur gagne non seulement une grande liberté d'interprétation, mais aussi l'obligation de jouer activement avec la signification.

C'est pour cette raison qu'il est très important, non seulement d'accepter le fait que le texte automatique n'a pas de signification déterminée, mais aussi de réaliser à quel point il est complexe de jouer avec la matérialité du signe linguistique. On peut jouer à partir du signe en entier ou seulement d'une de ses parties, des syllabes aux phonèmes. Ainsi, par exemple, le premier mot, Satan, tellement répudié dans la culture traditionnelle et exprimé par divers euphémismes, entraîne toute une série de tournures sonores. Le mot Satan [en serbe « *Sotona* »] active directement la phrase « *so tone* » [le sel sombre] ainsi que le mot « *tonove* » [tonalités] par paronomase, puis beaucoup plus loin, grâce à l'assonance, la chaîne phonologique « *ta lukava sumporna so* » [ce sulfureux sel malin] ; l'épithète « *lukava* » [malin] entraîne par le mécanisme de la rime irrégulière les épithètes « *kudrave* » [bouclées] et « *garave* » [charbonneuses] ; le mot « *neke* » [certaines] entraîne par le mécanisme de l'allitération « *koketne* » [coquettes], le mot « *tone* » [sombre] amène l'épithète « *tužne* » [tristes] , etc. Ainsi, dans la première phrase, presque chaque mot a été attiré par un autre mot sur le plan du signifiant ou, plus précisément, de la sonorité.

Ce type de jeu linguistique continue avec un enthousiasme hédoniste. Au début, ce sont les noms des mois qui permettent de jouer : « Février caresse les bourrasques. Juillet simule Louis le Grand, puis un vizir persan. » On remarque une allitération entre les mots « *miluje* » [caresse] et « *oluje* » [bourrasque] et entre « caresse » et « simule » (« *miluje* » et « *simulira* »), entre « *velikog* » [grand] et « *vezira* » [vizir] et puis une anagramme des mots « juillet » et « Louis » (« *jul* » et « *Luj* »). Il est donc évident que le mot février a été activé par l'association libre, puis la fonction de génération des phrases a été reprise par les jeux phonétiques. Il s'agit apparemment du modèle principal de construction, à partir duquel on élabore le type de texte automatique présenté par Monny de Bouilly.

Dans la suite de *Satan*, ce modèle de construction sera définitivement confirmé. On trouve d'abord l'exclamation « Quelle joie ! » qui doit servir d'embrayeur pour une nouvelle série de jeux avec les sons. Le noyau sonore se trouve dans le mot « joie » (en serbe « *radost* »), ce qui entraîne par allitération une suite de noms propres : « Pour Berthe, Robert et

Norbert » (« Za Bertu, Roberta i Norberta »). Selon le même mécanisme, on trouve ensuite le mot « *britva* » [rasoir] qui a ouvert un nouvel espace pour la réalisation de diverses similitudes sonores. Le mot « rasoir » attire par allitération le syntagme « *svetog brata* » [du saint frère] ; la conjonction « cependant » employée pour accentuer la modalité de l'énoncé et surtout pour souligner la différence par rapport à la phrase précédente ; le mot « *uverava* » [convainc] lié par une allitération en « v » avec les mots « *britva* » [rasoir] et « *svetog* » [saint], etc. La consonne « n » qui se trouve dans le mot « *našeg* » [notre] a entraîné la phrase suivante : « *ničije oči ne liče na ma čije* » [les yeux de personne ne ressemblent à ceux de qui que ce soit], phrase qui joue non seulement avec la répétition des sons « n », « č », « i », « e » et d'autres, mais qui sous-entend également la compréhension de l'ambivalence lexicale engendrée par une modification des limites au sein de la suite phonologique, de manière que la double possibilité de lire les derniers mots (comme il est écrit : « de qui que ce soit » (« *ma čije* »)), ou comme : « du chat » (« *mačije* »)), ce qui peut arriver facilement quand la phrase est prononcée oralement), crée des effets sémantiques caractérisés par l'humour surréaliste.

Dans la suite du texte, le jeu se base principalement sur l'effet de la rime « *čamac* » et « *samac* » [bateau] – [solitaire], de la paronomase « *vatra* » et « *vrata* » [feu] – [porte], de l'allitération « *mir* » et « *munje* » [paix] – [foudres], et tout est présenté dans un solide cadre syntaxique : « *Na primer : čamac. U njemu vatra. Na primer : vrata. U njemu samac. Na primer : mir. U njemu munje* ». [Par exemple : le bateau. Du feu à l'intérieur. Par exemple : la porte. Un solitaire à l'intérieur. Par exemple : la paix. Des foudres à l'intérieur]. Cela prouve la régularité de Bouilly au niveau des figures de diction et de phono-stylématique, avec laquelle il réalisait le texte automatique d'une manière visiblement différente de celle de Ristić.

Dans d'autres exemples d'écriture automatique, on peut remarquer des procédés de génération de texte similaires, en majeure partie présents dans l'intégralité du travail poétique de Monny de Bouilly. Ainsi, par exemple dans le texte intitulé « Basna » (« La fable »)<sup>5</sup> il joue avec le langage et le discours caractéristiques du genre littéraire mentionné dans le titre. Or, contrairement à ce que l'on attend, son jeu ne commence pas par l'introduction d'un animal, personnage caractéristique de la forme traditionnelle en question, mais par un objet du quotidien humain, l'aiguille. De manière complètement arbitraire, par le mécanisme du jeu associatif, plaçant l'aiguille dans une sorte d'ambiance dissolue

5. *Ibid.*, p. 33.

(« Chantent les aiguilles, dansent les aiguilles »), De Bouilly forme la suite du texte par l'emploi d'une figure étymologique (« dansent des danses »), par la paronomase (« dansent les aiguilles » [en serbe « *igraju igle* »]) et par la rime (« dansent » - « paradis » [en serbe « *igraju* » et « *raju* »]). Combinées avec la figure de répétition, et sous la forme d'épizeux, de parallélisme syntaxique (« Chantent les aiguilles, dansent les aiguilles » [en serbe « *Pevaju igle, igraju igle* »]) et de question rhétorique à l'intonation adéquate, la forme de la première phrase produit un effet surprenant.

Toujours pas d'animaux dans la deuxième phrase de ce texte automatique, mais on y voit paraître un être mythique, le dragon, qui caractérise non pas la fable, mais plutôt le mythe et le conte comme des formes simples. Cependant, l'application de procédés de phonostylématique étant poursuivie, on peut reconnaître les effets de rime « *karaju* » - « *kaju* » - « *znaju* » [querellent] – [regrettent] – [savent], « *jaja* » - « *koja* » [œufs] – [qui], de paronomase « *kaju* » - « *koja* » [regrettent] – [qui], d'allitération « *aždaja* » - « *nemusti* » [dragon] – [silence]. Ce n'est que dans la troisième phrase qu'est introduite l'image de l'animal, le lion, spécifique de la fable en tant que forme littéraire. À partir de cette association absolument naturelle causée par le genre évoqué dans le titre, on assiste à une suite de diverses sortes de tournures sonores. Le mot « *lavovi* » [lions] attire le mot « *robovi* » [esclaves], lequel attire « *buve* » [puces], puces attire « *love* » [chasse], « *chasse* » attire « *lopove* » [voleurs], « *srebrne* » [argentés] attire « *esclaves* », « *gradu* » [ville] attire « *kradu* » [volent], etc. [Les lions en sucre, les puces d'argent, les esclaves afghans en ville on les vole et dans le désert on les chasse ô ! jouvenceau ô ! Voleur]. La phrase suivante introduit un nouvel animal (« les poules ») et un nouvel objet (« le citron » accompagné de l'épithète « *mudri* » [sage] ; plus loin cette épithète est en relation sonore avec le syntagme « *na drumu* » [sur la chaussée] : aux poules a été attribuée une phrase qui sonne comme un proverbe, formée de la même manière que le texte entier, c'est-à-dire par des jeux sonores « *svaka majka nije od kajmaka* » [Toutes les mères ne sont pas en crème]. Dans ce proverbe submergé d'effets provenant de l'humour surréaliste, De Bouilly a trouvé la raison de terminer son texte automatique, car cet énoncé représente un véritable climax sémantique. Ce détail étant renforcé par un verbe rajouté (« ...et s'en allèrent »), il devient évident que la fin de cet ouvrage automatique, bien qu'on y parvienne plus vite que prévu, a été correctement mesurée.

Monny de Bouilly a donc construit un second modèle de texte automatique surréaliste dans lequel on trouve, à la place de l'expressivité métaphorique-symbolique, une accumulation de figures de diction et des

techniques phono-stylématiques. D'après la formation de la structure générale de la réalité par rapport à laquelle on devrait comprendre les énoncés de cette œuvre, ce modèle de texte automatique paraît beaucoup moins élaboré que le texte de Ristić. De même, si [« Exemple »] de Ristić se rattache à la poésie symboliste, celui de De Bouilly doit être incontestablement mis en relation avec le dadaïsme<sup>6</sup>, ainsi qu'avec le zénithisme dans le cas spécifique de la littérature serbe. Il est, cependant, intéressant d'observer qu'aucun de ces deux modèles de texte automatique, théoriquement assez purs, ne faisait confiance aux sphères de l'inconscient et du subconscient que l'écrivain surréaliste serait, par définition, censé atteindre. Ristić s'est appuyé plutôt sur le traditionnel réseau métaphorique-symbolique et De Bouilly sur les techniques phonostylématiques.

\*

Deux modèles de texte automatique surréaliste ont donc été construits durant une période relativement courte, de la fin de 1925 à 1926. Ils resteront présents dans le surréalisme, et tous ceux qui pratiqueront l'écriture automatique analyseront les possibilités d'expression quelque part entre les cadres formés par ces deux modèles. Si l'on observe les textes de Risto Ratković, Dušan Matić, Oskar Davičo, Djordje Kostić, Vane Živadinović-Bor et d'autres<sup>7</sup>, on peut remarquer qu'ils tiennent plus souvent du modèle de Ristić, mais avec un peu plus de vibration et d'effet dans l'expression poétique, et avec une certaine tendance à traiter plus librement les modèles donnés du réseau de transformations métaphorico-symbolique et, donc, à accepter plus résolument le défi de jouer avec le côté matériel de la langue.

L'intention poétique fondamentale de l'écriture automatique surréaliste était incontestablement orientée vers la découverte des nouvelles possibilités d'expression linguistique, celle-ci étant le mode de délivrance principal de l'homme moderne. Or, ce qui est inhabituel, c'est le fait que

6. Radomir Konstantinović soutient que M. de Bouilly était poussé vers le dadaïsme : « Monny de Bouilly voulait le surréalisme, mais son “esprit”, qui tournait tout ce qui était “sérieux” en blague, le ramenait sans cesse du surréalisme au dadaïsme ». C'est pourquoi son texte poétique est condamné à être juste un mot sans être, ou un mot sans “objets” : le mot comme un son, capable de se diviser et de se multiplier, dans cette réalité non-convaincu en soi-même, où tout est “facultatif”, et où la seule aventure possible est l'aventure de cette “facultativité” qui s'infiltré même dans la langue ». (R. Konstantinović, « Monny de Bouilly », *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka* [L'être et la langue dans l'expérience des poètes de la culture serbe du vingtième siècle], t.1, Prosveta – Rad – Matica srpska, Beograd-Novi Sad 1983, p. 326, 327, etc).

7. Cf. *Poezija nadrealizma u Beogradu 1924-1933. Čitanka automatskih tekstova i nadrealističkih pesama* [La Poésie du surréalisme à Belgrade 1924-1933. Lecture des textes automatiques et des poèmes surréalistes], éd. Branko Aleksić, Rad, Beograd 1980.

les auteurs de textes automatiques serbes respectent en principe la syntaxe de leur langue. La pénétration de l'inconscient dans la langue, par définition, n'est pas tenue de respecter les modèles syntaxiques de la langue en question, c'est pourquoi il est difficile de comprendre pour quelle raison les surréalistes ne se sont pas détachés de ces règles. La syntaxe est, en effet, la sphère la plus évidente dans laquelle on peut observer l'action de la logique, de la pensée et du sens en général, c'est pourquoi on peut comprendre le besoin des vrais surréalistes de montrer que cet ordre peut être déconstruit dans la langue même. Il est vrai que les surréalistes s'opposaient en partie à la syntaxe en formant des phrases qui contenaient des parties désaccordées et qui créaient des tensions qui mettaient en question tout l'ensemble. Mais, il est rare que les surréalistes aient eu besoin d'approfondir les possibilités d'expression de la langue hors de la fluidité syntaxique de l'énoncé<sup>8</sup>.

La justification d'une telle résolution doit être recherchée au cœur de l'objectif surréaliste. La fluidité du modèle syntaxique, son flux ininterrompu, semble représenter une condition importante pour que les pensées puissent couler « automatiquement », pour que les mots puissent émerger du fond de l'inconscient et atteindre les sources énergétiques que la raison ne peut pas contrôler, mais seulement aider à se révéler en formes linguistiques. C'est juste. Mais tout aussi juste devrait être le fait qu'une véritable pénétration dans les sources profondes de l'inconscient ne peut pas être entièrement contrôlée par les formes grammaticales de la langue naturelle, ni par sa syntaxe. Les profondeurs de l'inconscient, s'il s'agit vraiment de profondeurs, ne peuvent pas respecter la grammaire. Malheureusement, les surréalistes serbes en phase de fidélité à l'écriture automatique ne sont fondamentalement jamais parvenus à ces apories. Mais quand dans d'autres situations poétiques ils prenaient conscience de tout ceci, ils se tournaient alors vers les ruptures associatives, la langue zaoum, le discours de la folie, le discours prophétique, la structure de l'espace et diverses formes de divergence par rapport aux conventions et à l'ordre sensé.

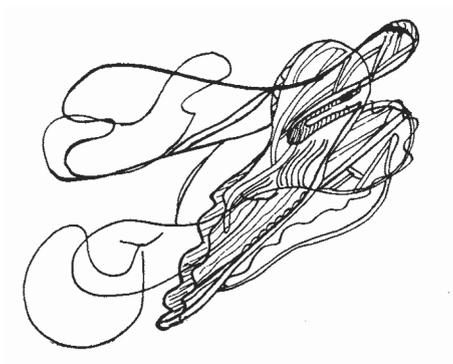
Aujourd'hui, le surréalisme n'est pas aussi vif et motivant uniquement à cause de ce qui a été directement formulé comme étant ses intentions poétiques de base ; il est vivant beaucoup plus à cause des rêveries, des anticipations qu'il sollicitait, mais qu'il n'a pas réussi à réaliser. Par cette ouverture vers tout ce que la poésie, l'art et la réalité pourraient être, mais

8. Ferdinand Alquié insiste lui aussi sur cette particularité du surréalisme dans *Philosophie du surréalisme*, p. 141.

n'ont pas été jusqu'à maintenant, ou n'ont pas été considérés comme tels, le surréalisme restera l'éternelle et pétulante jeunesse de l'esprit créatif à la recherche des sources dissimulées de la réalité. Pour atteindre un tel surréalisme, il faut l'analyser non seulement comme un fait spirituel et historique achevé, mort, mais aussi comme une pensée ouverte qui erre constamment dans le monde de la modernité et se demande quelles sont les limites définitives de l'être humain et quel est le sens de sa liberté.

*FACULTÉ DE PHILOSOPHIE  
NOVI SAD*

*Traduction : Jelena Višacki*





# PARIS-BELGRADE-PARIS : INVITATIONS À LA FOLIE

Anouck CAPE

Au début des années vingt, la parenté stylistique entre la poésie de l'avant-garde et celle des aliénés est un thème qui agite régulièrement le petit monde des lettres parisiennes. En 1919, une conférence de Paul Dermée a déjà causé un scandale en comparant les vers de Max Jacob à ceux des aliénés cités dans le livre de Paul Réja, et l'année suivante un article de Lenormand, « Dadaïsme et psychologie », assimile les écrits dadaïstes à ceux des déments précoces. La publication, coup sur coup, des livres du Dr Morgenthaler *Ein Geisteskranker als Künstler* [Un malade mental en tant qu'artiste] en 1921 et du Dr Prinzhorn *Bildnerei der Geisteskranken* [Expression de la folie] en 1922 renforce encore l'intérêt non dénué de tension polémique que l'avant-garde porte désormais aux œuvres d'aliénés. C'est dans cette lignée que *Les Feuilles libres* proposent, en janvier 1924, un dossier consacré à l'art des fous<sup>1</sup>. D'autres périodiques littéraires - *La Revue contemporaine*<sup>2</sup> dès 1863, *La Revue universelle*<sup>3</sup> en 1903 et *La Plume* en 1905 - avaient certes déjà offert à leurs lecteurs des textes d'aliénés. Mais ils s'inséraient, chaque fois, dans le cadre d'un article plus large consacré le premier au fonctionnement des asiles en Angleterre, les seconds à l'art des aliénés considéré comme une catégorie homogène. Le paratexte qui les encadrait en guidait la lecture et, tout en les plaçant au centre de leur propos, les réduisait dans le même temps implicitement au statut d'exemples destinés à étayer leur thèse. Au contraire et en totale rupture avec cette tradition, *Les Feuilles libres* affichent, dès le sommaire, leur volonté de traiter les aliénés comme des auteurs à part en entière.

1. Le numéro suivant des *Feuilles libres* est élaboré sur le même modèle, mais consacré en grande partie à des œuvres d'enfants (n° 36, poèmes d'enfants, p. 376-381, signés des seuls prénoms).

2. North Peat, « La littérature des aliénés en Angleterre », *Revue contemporaine*, 1863, t. 33, p. 750-774, t. 34, p. 74-85.

3. Marcel Réja (pseudonyme de Paul Menier), « La littérature des fous », *Revue universelle* n° 82, mars 1903, p. 129-133. Cet article est repris et développé dans une chronique signée cette fois Paul Meunier et Nicolas Vaschide sous le titre « Feuilleton scientifique : Le sentiment poétique et la poésie des aliénés poètes » dans *La Plume*, 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> semestre 1905.

On peut lire en effet, dès la page de garde : « Drieu La Rochelle, Pierre Reverdy, Paul Éluard, Tristan Tzara, Erik Satie, Pablo Picasso, Quelques fous, Marcel Raval, Jaques Porel, Marcel Arland, René Crevel, Pierre de Massot/ Ont collaboré à ce n° 35/ Ce numéro est illustré de huit dessins de fous et de deux hors-texte (collections de Dr Vinchon, de A. Lhote, de P. Éluard) ». La simple mention des collaborateurs met donc sur un pied d'égalité artistes patentés et fous comme auteurs à part entière. L'anonymat des seconds n'est en effet redevable qu'à l'obligation légale de taire le nom des patients dont on cite les textes, car ceux-ci sont tirés d'archives hospitalières. En termes d'espace, le dispositif éditorial fait là aussi la part belle aux aliénés : l'article signé Éluard occupe huit pages de la revue, et les « poèmes de fous » neuf pages. On y trouve, en outre, un double encart reproduisant un dessin tiré de la collection de Jean Vinchon, ainsi que le compte rendu par Pierre de Massot de son livre, *L'Art et la folie*.

L'article signé Éluard, intitulé « Le génie sans miroir », chante sur un ton passionné la poésie des fous, cite longuement un poème, évoque de nombreux auteurs aliénés et donne de nombreuses illustrations, anonymes quant à elles. Mais c'est un énorme canular : l'article est en fait écrit par Desnos<sup>4</sup> et le poème cité ainsi que les dessins illustrant le texte sont également de sa plume<sup>5</sup>. Mais surtout, tous les noms des aliénés cités dans ce texte sont en fait des anagrammes des plus grands poètes consacrés des années vingt, aimablement caricaturés au passage : on trouve ainsi Anne Ilda-Salon pour Anna de Noaille(s) (« elle avait vingt-quatre ans, elle se croyait un homme et, habillée d'oripeaux multicolores, prétendait présider une sorte de cour littéraire »), Joana Tucce pour Jean Cocteau (« les idées mystiques alternent chez elle avec les idées de grandeur »), mais aussi Raymond Radiguet et quelques autres, dont Wieland Mayr, directeur de la revue et auteur d'un article sur la poésie moderne dans lequel il réfutait, entre autres choses, son rapprochement avec la poésie des aliénés<sup>6</sup>... Cette pochade, qui renvoie plaisamment dos à dos poètes modernes et fous inspirés par le biais d'une supercherie littéraire, évolue donc entre hommage et moquerie avec ambiguïté. Mais le ton de l'article, lyrique et vibrant, évoque sans équivoque une poésie libérée des

4. Voir Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 223. On y trouve le texte de l'article, ainsi que quelques-unes des illustrations.

5. Le poème avait déjà été publié dès 1923 sous le titre « Le bonbon », dans *Langage cuit*, il est réédité en 1929 dans *Transition*, n°18, faisant immédiatement suite à un article de Vitrac, lui aussi consacré aux écrits de fous.

6. Wieland Mayr, « La poésie d'aujourd'hui, de l'incohérence à l'hermétisme », *Revue bleue*, 2 sept. 1923.

contraintes de la société, exalte les pouvoirs de l'inspiration et fait l'éloge de la déviance ; les références constantes au romantisme le plus exalté et l'apologie d'un engagement total de l'être (« le moindre de leurs tracés vibre d'une émotion intense. Ils ne font rien sans y mettre l'intégralité de leurs sens »), tout fait de cet article un petit manifeste du surréalisme naissant.

Les poèmes de fous qui constituent la suite du dossier sont inédits. Sur les neuf textes cités on trouve sept poèmes, une lettre et un texte inclasable. Quatre sont manuscrits, parfois illustrés de croquis ; ils portent tous la mention « Asile Saint-Luc, Pau », et sont datés de 1908. Bien que la revue fasse mention de plusieurs auteurs, ces textes semblent bien avoir été écrits par une seule personne, une femme. Le système récurrent de rimes plates, la thématique de la femme trompée, l'énonciateur féminin<sup>7</sup>, qui raconte à travers des poèmes autobiographiques le destin d'une femme abandonnée cherchant le réconfort dans la religion. On peut s'étonner que des ressemblances aussi évidentes aient pu passer inaperçues auprès des responsables de la revue, aussi est-on incité à penser que ces poèmes ont été lus, au mieux, de manière très superficielle et que c'est moins la teneur de ces textes en eux-mêmes qui a motivé leur publication que leur statut d'« écrits d'aliénés ». On ignore encore par quel moyen ils ont transité d'un asile d'aliénés au comité de rédaction des *Feuilles libres*. Sans doute le psychiatre Jean Vinchon, qui a ouvert sa collection à la revue pour l'illustration du numéro, n'est-il pas étranger au processus. Mais l'intention qui préside à leur édition dans *Les Feuilles libres* est sans équivoque : il s'agit bien de les présenter comme des poèmes à part entière, de les extraire du monde médical pour les faire entrer dans celui de la littérature.

Le compte rendu, par Pierre de Massot, de *L'Art et la folie* de Jean Vinchon perpétue d'ailleurs très clairement ce thème :

*Il est évident qu'il existe parfois une troublante similitude entre l'art et la folie et notre époque qui a connu les soubresauts du cubisme, du futurisme, du dadaïsme, de l'expressionnisme peut revendiquer la première place. Il est évident encore que certains poèmes de Tristan Tzara, certaines proses de Picabia, certaines toiles de Max Ernst ont l'air de relever bien plutôt du neurologue que du critique d'art. Les productions des deux premiers s'apparentent aux tentatives de paranoïaques et la peinture de Ernst est très près de celle qu'exécutent à*

7. Ell se présente comme « hallucinée » (20 mai), « ce cœur meurtri », « l'hystérique », « la folle en divorce » (6 août), « une pécheresse repentante » (le 7 août dans un texte en prose commentant, semble-t-il, les autres poèmes), « une poète folle hystérique » (le 17 septembre).

*Belbem, en Angleterre, les fous discordants*<sup>8</sup>.

L'auteur, pour illustrer son propos, reprend la citation, extraite du livre, d'un texte d'un fou nommé Fabre qu'il compare à Ducasse, et conclut sur l'idée que la poésie finit par évincer l'aspect pathologique des écrits, permettant alors la rencontre du fou et du poète.

Le numéro spécial des *Feuilles libres* n'est pas resté lettre morte. Il a même eu un retentissement international : l'avant-garde serbe l'a lu avec intérêt. Dès le mois de mai 1924, Marko Ristić, très attentif aux publications parisiennes, consacre un article à l'actualité littéraire dans la rubrique « Commentaires » de la revue *Pokret*<sup>9</sup> [*Mouvement*]. Il y cite les dernières publications surréalistes, commente le numéro des *Feuilles libres*, qu'il qualifie d'« invitation à la folie » et décide très rapidement de consacrer un numéro spécial de *Svedocanstva* [*Témoignages*], dont il est le rédacteur en chef, aux productions des aliénés.

Le projet se réalise et dès janvier 1925 paraît le numéro 6 de *Svedocanstva*, entièrement consacré aux activités des fous. Il ne contient que des écrits et dessins d'internés recueillis dans des asiles yougoslaves, sans aucun commentaire, hormis un article liminaire de Dušan Matić. Suivent plusieurs textes de genres divers, illustrant la grande variété formelle des productions de fous. On trouve ainsi des poèmes en vers libres, des lettres, des théories délirantes, dont l'une, sur le fonctionnement du langage rapprochant les diverses racines d'un même mot en plusieurs langues, que n'aurait pas reniée Jean-Pierre Brisset, mais aussi une bande dessinée rudimentaire, cinq dessins et la reproduction en pleine page d'un manuscrit où s'entremêlent écriture et dessin. Tous les documents sont originaux et signés (parfois il est vrai de simples initiales) Ce numéro spécial radicalise la publication des *Feuilles libres* : on y trouve un important article liminaire, qui définit le projet et offre un point de vue esthétique et philosophique sur l'art des fous, mais contrairement aux *Feuilles libres*, qui comprenait d'autres chroniques et comptes-rendus, le numéro de *Svedocanstva* est entièrement et uniquement composé de textes d'aliénés. Ce parti pris ne laisse pas d'être ambigu : offrir ainsi une tribune à l'art des fous, c'est certes manifester la volonté marquée d'attirer l'attention sur des œuvres mal connues et habituellement appréhendées en dehors du champ de l'art pour les y réintégrer avec plus de force, mais c'est également reconduire la catégorie « art des fous » créée par les psychiatres, qui a conduit le plus souvent à la considérer comme un sous-genre.

8. Pierre de Massot, « L'art et la folie », *Les Feuilles libres* n° 35, p. 342.

9. Marko Ristić, « Na dmevnom redu », *Pokret*, n° 16, mai 1924, p. 276.

L'introduction de Dušan Matić est importante au point de vue théorique, dans la mesure où elle justifie l'entreprise et constitue une sorte de mode d'emploi du numéro, montrant ainsi quelle en était la lecture escomptée. Il commence par donner une tentative de définition du rôle de la pensée (qualifiée d'« arithmétique spirituelle »), où l'accent se trouve mis sur la faculté créatrice. La folie est présentée comme l'un des aspects de cette quête spirituelle, une aventure extraordinaire entre toutes, permettant d'accéder à la vérité même, intrigante et fascinante en tant que telle. Nous en extrayons ici quelques lignes particulièrement significatives dans la traduction de Hanifa Kapidzic-Osmanagic :

*indifférents aux divisions superficielles qu'apporte nécessairement toute action sociale, très au-dessus de la maladie et de la santé, du moral et de l'amoral, du bien et du mal, nous avons toujours cherché et trouvé l'homme, seul avec son drame, sa vision même déformée, [écrit-il, avant de souligner] la naïveté, la sincérité et l'innocence avec laquelle les fous écrivent, après avoir coupé leurs rapports avec la société.*

Il estime qu'à la lecture de ces textes, « le rapport de l'homme avec le mystère qui l'entoure s'éclaircit », le rapport singulier que les fous entretiennent avec le monde étant de nature à guider l'homme normal plutôt qu'à l'égarer. Devant l'infini et la mort en effet,

*la distinction entre l'expression normale et pathologique perd une bonne partie de sa valeur [...] chez les fous, cette existence du plus humain et du plus spirituel se présente sous la forme la plus intense [...] car nulle part la lutte pour la totalité de l'individu, pour la vie et l'existence, n'ont atteint mieux que là un caractère plus actuel et plus pathétique<sup>10</sup>.*

Ainsi les écrits des fous, exprimant le sentiment tragique de la vie humaine, témoignent de l'écriture comme expérience complète. On y trouve également des éléments oniriques dévoilant la victoire du rêve sur la réalité. Dušan Matić cite Janet et Freud, souvent évoqués à propos des surréalistes français, mais aussi Charles Blondel, initiateurs selon lui des travaux définissant les bases de la psychopathologie.

Cet article n'aurait pas été désavoué par les surréalistes de Paris. Monny de Bouilly, autre membre de l'avant-garde serbe, y apporte d'ailleurs le numéro entier dès 1925 lors de son premier voyage en France, au cours duquel il rencontre la communauté surréaliste. Breton est prodigieusement intéressé et lui demande de traduire la « bande

10. Dušan Matić, cité par Hanifa Kapidzic-Osmanagic, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Publications de l'Université de Dijon, Société des Belles Lettres, p. 91-92.

dessinée » reproduite dans le numéro. En 1928, on peut donc la lire, sous le titre « Le Vampire », dans le n° 5 de *La Révolution surréaliste*. Elle est précédée d'un court texte introductif signé M. de B, établissant la supériorité des fous sur les autres hommes dans le domaine de l'exploration de l'esprit. Cette fois-ci l'œuvre n'est pas présentée comme un document mais fait partie intégrante du numéro avec la même légitimité que les textes, photographies et peintures d'artistes qui s'y trouvent. À ce titre, la publication du « Vampire » franchit encore une étape par rapport aux numéros des *Feuilles libres* et de *Svedočanstva* qui, intégralement composés d'œuvres d'aliénés, contribuaient de fait à la construction d'une catégorie singulière et disparate à la fois, celle d'un art des fous, tandis que *La Révolution surréaliste*, publiant « Le Vampire » dans un numéro simple, établit implicitement l'égalité de fait de toutes les œuvres présentées dans la revue et confond ainsi l'œuvre du fou et celle de l'artiste sain d'esprit en leur accordant le même statut.

C'est certainement l'inventivité formelle de cette « bande dessinée » qui a attiré l'attention de Breton, venant à point nommé démontrer par l'exemple que la folie se montre parfois tout aussi créatrice que les artistes consommés. On y voit, en quelque sorte, l'esprit désentravé à l'œuvre, bouleversant les catégories traditionnellement étanches que sont le texte et le dessin. Mais « Le Vampire » a également été choisi pour son thème. Il se donne comme une autobiographie du patient, qu'en l'absence de toute donnée clinique ou de précision biographique (telle que date, lieu, permettant d'authentifier le récit) le lecteur peut aborder comme une fiction. Le récit raconte, de façon décousue et par le biais de portraits assortis de brefs commentaires, comment Ruben, protagoniste principal (mais dont le nom ne correspond pas aux initiales qui signent l'œuvre, F. N.), a été conduit au parricide, jugé et condamné à 22 ans de prison à la suite, on peut le supposer, du viol de sa sœur par son père. Dans un commencement de folie, il ne peut que répondre « Vampire, Vampire » aux questions qui lui sont posées au tribunal. Les thèmes du récit, l'abus sexuel, l'inceste, le parricide, construisent idéalement un roman freudien tragique dont la portée exemplaire n'a pas échappé à Breton, qui a pu y voir s'exhiber les ressorts secrets d'une folie naissante, mise à nu dans une forme mêlant inextricablement le biographique et le fantasme, le conscient et l'inconscient.

Cet épisode témoigne de l'intense circulation des idées entre Paris et Belgrade dans les années vingt, qui conduit à toujours radicaliser les pratiques, à approfondir le propos. Un ultime maillon s'ajoute à cette chaîne franco-serbe. Au printemps 1929, lors de la sortie du 2<sup>e</sup> numéro du *Grand*

*Jeu*, on trouve à la page soixante-quinze une simple phrase de titre, « Les rapports entre les fous et les aliénistes n'ont jamais été à l'avantage de ces derniers<sup>11</sup> », encadrant quatre dessins de Dida de Mayo composant une charge violente contre la médecine mentale, où chacun des croquis représente un « traitement » mécanique de la folie s'apparentant davantage à de la torture. Dida de Mayo était un compatriote et ami de lycée de Monny de Bouilly, qui venait lui-même de quitter le groupe surréaliste pour rejoindre le *Grand Jeu*. Une fois encore les influences circulent, et c'est alors un serbe qui invite à redécouvrir un classique de la littérature psychiatrique française : les dessins sont inspirés de ceux du *Traité sur l'aliénation mentale et sur les hospices d'aliénés*, de Joseph Guislain<sup>12</sup>. La folie est plus que jamais un cheval de bataille.

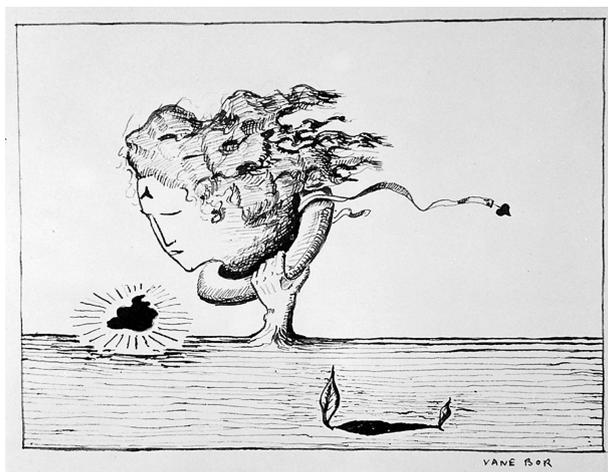
Les stratégies d'édition mises en œuvre lors de ces publications en chaîne sont particulièrement significatives : s'il faut en 1924 constituer un numéro spécial pour justifier l'intégration de textes de fous dans une revue littéraire, en 1928 le surréalisme utilise une œuvre d'aliéné sans autre précaution qu'une courte introduction. L'intégration d'œuvres de fous dans un corpus culturel est désormais ratifiée par l'avant-garde.

UNIVERSITÉ PARIS X



11. *Le Grand Jeu* n° 2, 1929, réédition Jean-Michel Place, 1977, p. 75.

12. Joseph Guislain, *Traité sur l'aliénation mentale et sur les hospices d'aliénés*, Van der Hey, Amsterdam, 1826.



VANE BOR

## « LE PAPILLON PHILOSOPHIQUE... »

Spomenka DELIBAŠIĆ

Le surréalisme a formulé nombre de problèmes, notamment ceux de l'illumination et de l'expression poétiques, ceux des rapports de la poésie et de la révolution, du symbolisme universel et de l'automatisme. Je souhaitais au départ montrer que, de tous côtés et en tous sens, le surréalisme pose des questions, médite et envisage de nouvelles explorations. Paradoxalement, le surréalisme français a fait resurgir du passé un immense ensemble de références littéraires, philosophiques et culturelles. Je tenterai de montrer la même présence et la même force des références à des niveaux divers (surtout au niveau des présupposés philosophiques et au niveau d'une esthétique fortement marquée par l'insolite) dans les œuvres surréalistes yougoslaves.

L'intérêt et le goût des surréalistes français et yougoslaves, leur sens des enjeux littéraires, artistiques et idéologiques les conduisent à une autre vision du XVIII<sup>e</sup> siècle, impliquant un déplacement radical des lignes traditionnelles. C'est bien un autre XVIII<sup>e</sup> siècle qui apparaît. Un siècle où les textes habituellement considérés comme des phares tendent à s'éclipser au profit de foyers nouveaux – pour l'essentiel Sade et les Illuministes.

Je laisserai à l'écart ces immenses champs de recherche, pour me borner à l'examen des curiosités communes envers l'héritage culturel du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles (plus précisément, une période culturelle très hétérogène allant de 1770 à 1830, appelée désormais le tournant des Lumières) dans les œuvres d'André Breton et de quelques surréalistes yougoslaves.

Quatre thèmes, ou plutôt quatre dynamiques essentielles mettant en jeu un certain héritage culturel du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, paraissent fondamentales. Ces dynamiques ne sont pas toujours explicitement liées, mais leur cooccurrence répond cependant à une logique plus profonde : elles sont en effet présentes simultanément dans l'œuvre de Breton et dans les revues surréalistes yougoslaves<sup>1</sup> :

1. Il s'agit de *Nadrealizam danas i ovde* (trois livraisons, juin 1931, janvier et juin 1932), et de l'almanach *Nemogućé-L'Impossible*, n<sup>o</sup> unique, mai 1930.

- la tradition métaphysique et ses implications ésotériques,
- la rupture libertaire avec les normes et les règles rationnelles,
- la valorisation de l'aventure et de la quête,
- la résurgence des précurseurs méconnus.

S'agissait-il d'une simple importation des idées des surréalistes français, d'une valorisation, d'un vif intérêt ou d'un engagement immédiat ?

Dans ses « Commentaires » littéraires<sup>2</sup>, Marko Ristić montre un grand intérêt pour *Les Pas perdus*<sup>3</sup> de Breton, pour ses idées, et il éprouve un vif attrait pour les événements littéraires et artistiques de la période où le mouvement surréaliste commence à se dessiner. Les interrogations majeures et constantes qui préoccupent Ristić sont « la nuit de la conscience humaine » (p. 11), le sens et le rôle important de l'art, le problème de ses rapports avec l'être, fait de refus et de révolte, situé face au monde et la vie/ la mort.

En termes élogieux, Marko Ristić a esquissé un portrait de Breton mettant l'accent sur sa forte et puissante personnalité qui se dessine comme « un rocher », comme une « flamme amère dans *Les Pas perdus* » (p. 10).

Sans doute faut-il un nouveau regard, un regard de Breton pour oser effectuer un voyage d'exploration de l'esprit humain dans le domaine littéraire. Ristić propose dans ses « Commentaires » littéraires cet objectif : dessiner lentement une compréhension de la vie qui n'est pas formée de répétitions d'un « credo » littéraire ou de manifestes successifs d'une école littéraire mais plutôt constituée d'une ligne cachée, secrète, tissée d'un fil conducteur unissant les manifestations de la vie contemporaine et « moderne ».

Rien d'étrange si Marko Ristić cite le roman *Lord Jim* de Joseph Conrad, où l'on peut lire cette phrase : « *Stricto sensu*, il n'est pas question comment se guérir mais comment vivre.<sup>4</sup> » Il mentionne les mêmes

2.. Marko Ristić, « Commentaires : Préface », *Pokret [Mouvement]*, première année, n° 12, 19 avril 1924 ; « Commentaires : À l'ordre du jour », *Pokret [Mouvement]*, première année, n° 16, 17 mai 1924. Ces textes sont rassemblés et annotés par Hanifa Kapidžić-Osmanagić dans *Hrestomatija srpskog nadrealizma*, Sarajevo, Svjetlost, 1970, p. 9-12.

3. Ristić s'intéresse surtout au texte « La Confession dédaigneuse » et à la conférence prononcée à l'« Ateneo » de Barcelone, le 17 novembre 1922, « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Ibid.*

4. Ainsi, André Gide reprend en exergue au chapitre consacré à Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* :

– There is only one remedy ! One thing alone can cure us from being ourselves !...

– Yes ; strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live. (Joseph Conrad. *Lord Jim*, p. 226.)

poètes que Breton choisit parmi de proches prédécesseurs : Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Jarry, non sans rappeler la figure de Jacques Vaché, décrite en ces termes : « Tous les cas littéraires ou artistiques qu'il faut bien que je soumette passent après et encore ne me retiennent-ils qu'autant que je puis les évaluer, en signification humaine, à cette mesure infinie.<sup>5</sup> »

Dans l'enquête « Čeljust dijalektike » « [La machoire de la dialectique] », à la question 6 :

*Quelle est votre attitude à l'égard du SURREALISME français qui est précisément défini ? Reconnaissez-vous son influence sur votre pensée, sur votre activité ? Désirez-vous un travail parallèle avec lui ? Comment réagirez-vous au reproche « d'importer le surréalisme parisien » ?<sup>6</sup>,*

Dorđe Kostić répond : « Je considère le surréalisme parisien (spécialement sa part technique) comme une invention de son temps qui m'est vraiment nécessaire », en précisant que l'idéologie imprégnée de surréalisme français a exercé une grande influence sur sa pensée comme une aventure personnelle. Vane Živadinović-Bor s'inscrit dans la même ligne en répondant que, sans le surréalisme français, sa pensée n'existerait même pas. En revanche, pour Oskar Davičo, « la plus parfaite possibilité technique de s'exprimer » est la seule caractérisation acceptable de la définition du surréalisme français donnée par Breton lui-même. Le surréalisme français l'a influencé mais, d'après ses propres dires, il a subi une moindre influence par son idéologie. Aleksandar Vučo répond, à son tour par une simple phrase : « guider ou être guidé ... ».

Dans la lettre du 12 février 1929, où figure un questionnaire, on voit apparaître le choix entre action individuelle et action commune<sup>7</sup>.

*I. – Estimez-vous que, tout compte fait (importance croissante des questions de personnes, manque réel de déterminations extérieures, passivité remarquable et impuissance à s'organiser des éléments les plus jeunes, insuffisance de tout appoint nouveau, et par suite accentuation de la répression intellectuelle dans tous les domaines), votre activité doit ou non se restreindre, définitivement ou non, à une forme individuelle ?*

*2. – a) Si oui, voulez-vous faire à ce qui a pu réunir la plupart d'entre nous le sacrifice d'un court exposé de vos motifs ? Définissez votre position ;*

5. Cette citation traduite en serbe, Ristić l'a reprise de « La Confession dédaigneuse » dans *Les Pas perdus*, OC I, 202.

6. « Čeljust dijalektike », *Nemogućie*, Belgrade, 1930, p. 7.

7. Cette lettre, non signée, était adressée à soixante-treize membres du groupe surréaliste, parmi lesquels se trouvent Monny de Bouilly et Marko Ristić.

*b) si non, dans quelle mesure considérez-vous qu'une activité commune peut être continuée ou reprise ; de quelle nature serait-elle ; avec qui désireriez-vous, ou consentiriez-vous, la mener<sup>8</sup> ?*

Il n'était pas possible, semble-t-il, de prendre position, de choisir cette ligne commune ou plutôt l'exigence révolutionnaire, quand les antécédents, tels qu'une revue marxiste, une revue d'opposition communiste, une revue de psychologie concrète, *La Lutte des classes*, *Le Grand Jeu*, *Distances*, *L'Esprit*, *La Révolution surréaliste* sont annoncés dans le texte de la lettre.

La plupart des correspondants voient dans cette tentative de regroupement et d'éclaircissement en vue d'une activité commune « la poursuite pure et simple de l'activité surréaliste<sup>9</sup> ». La réponse de Marko Ristić s'inscrit dans le même plan :

*Parmi les personnes nommées, il y en a certaines que je ne connais pas personnellement, mais avec lesquelles je crois, d'après ce que j'en sais, pouvoir m'entendre jusqu'à un certain point (Clarté, Distances, L'Esprit et peut-être Le Grand Jeu). Il y a enfin celles (La Révolution surréaliste) qui signifient pour moi l'influence la plus incomparable, la plus décisive au monde, auxquelles je suis redevable pour tout ce sur quoi je peux, en moi, compter<sup>10</sup>.*

*Avant/Après*, le prospectus accompagnant la parution de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, continue la même exigence révolutionnaire et montre la même tentative de regroupement pour agir en commun pour une cause révolutionnaire :

*[...] les soussignés, qui ne se font aucune illusion sur la portée des revues « artistiques et littéraires », ont décidé d'apporter leurs concours à une publication périodique qui, sous le titre : LE SURREALISME AU SERVICE DE LA REVOLUTION non seulement leur permettra de répondre d'une façon actuelle à la canaille qui fait métier de penser, mais préparera le détournement définitif des forces intellectuelles aujourd'hui vivantes au profit de la fatalité révolutionnaire<sup>11</sup>.*

Le surréalisme français apparaît dans les textes des surréalistes yougoslaves soit sous la forme de traductions des textes de Breton, de Crevel, d'Éluard, de Char, de Péret, de Dali, soit sous la forme d'une sorte de

8. André Breton, *OC I*, 954.

9. *Ibid.*, p. 968.

10. *Ibid.*

11. André Breton. *OC I*, 832. Parmi les vingt signatures, on relève celle de Marko Ristić.

partage et de contribution au développement des mêmes idées<sup>12</sup>. D'une part, cette cooccurrence est fortement marquée par le refus de l'idéologie conformiste quelle qu'elle soit et d'autre part par les points d'accord comme, par exemple, la croyance au pouvoir de la pensée, de la révolte.

En feuilletant les livres de Breton et l'almanach *Nemoguće-L'Impossible*, on est frappé de lire à plusieurs reprises chez les surréalistes français et yougoslaves les noms les plus fameux de l'alchimie et de l'hermétisme. Ces références aux figures traditionnelles et majeures de l'ésotérisme (tels que Nicolas Flamel, Raymond Lulle, Nicolas de Cuse, Abraham Juif, côtoient des références proprement littéraires – Sade et Lautréamont, ces demi-dieux du surréalisme. En tête de tous ceux qui ont prouvé, par leur non-consentement, la ferme intention de briser le rationalisme clos, se trouvent les noms : Héraclite, Marquis de Sade, Nicolas Flamel, Saint-Just, Abraham Juif, Galilée, Vaché, Rimbaud, Lautréamont<sup>13</sup> – autant de grands esprits dont les œuvres continuent de questionner notre présent.

« La mise en accusation d'Arthur Meyer » prononcée à la séance du Club du Faubourg du lundi 23 avril 1923, au Théâtre de la Fourmi, 10, boulevard Barbès, permet de saisir le rôle de paramètre que Breton confère à Sade dans son procès de la littérature, de ses normes, de ses codes et de ses contraintes. Les séances du Club du Faubourg consistaient en interventions d'orateurs puis la parole était donnée au public. Pour cette séance, le principal « accusateur », Aragon, était remplacé par Robert Desnos. Le « procès » d'Arthur Meyer comportait un grand chef d'accusation : Arthur Meyer, directeur du quotidien *Le Gaulois*, déjà suspecté d'avoir « retiré de la circulation<sup>14</sup> » une lettre intime de Vigny à Marie Dorval<sup>15</sup>, était accusé de vouloir acquérir, pour la détruire, une lettre de Flaubert close par un scandaleux post-scriptum<sup>16</sup>. La mise en accusation de la censure bien pensante n'implique cependant aucune défense des auteurs censurés. Bien au contraire :

12. On peut constater que la participation des surréalistes français et yougoslaves aux enquêtes et aux déclarations collectives marque un cheminement parallèle et que les deux groupes se prêtent un mutuel appui.

13. « Deklanširanje morala » [Le déclenchement de la morale], *Nadrealizam danas i ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], Belgrade, n° 1, 1931, p. 3. Les auteurs de ce texte, Davičo, Kostić, Matić précisent la froideur du déclenchement automatique de la morale : « L'état de révolte qui suit le déclenchement » d'un « jugement moral, qui n'est pas toujours explicite et exhaustif, est le seul pacte valable de cette morale avec le monde [...] » *Ibid.*, p. 2.

14. André Breton, *OC I*, 1494.

15. La lettre de Vigny à Marie Dorval comportait ce post-scriptum : « J'espère qu'en lisant cette lettre tu te branleras. » *Ibid.*

16. « La littérature n'est plus pour moi qu'un terrible godemiché qui m'encule et ne me fait pas même jouir. » *Ibid.*

*J'ai très peu de choses à ajouter à l'exposé de mon ami Robert Desnos. Pour ma part j'estime comme lui que toute l'œuvre de Flaubert et toute l'œuvre de Vigny pourraient être anéanties que l'esprit humain ne s'en porterait pas plus mal<sup>17</sup>.*

Le stoïcisme de Vigny, la théorie de l'Art pour l'Art chez Flaubert y sont déclarés fondamentalement conservateurs, « traîtres à la pensée libératrice », n'échappant qu'« une minute » à la « soumission servile ». Les phrases incriminées sont éminemment révélatrices et, selon Breton, contrastent d'une manière flagrante avec la constance du langage de vérité et de liberté de Sade :

*Ce langage, mesdames et messieurs, est très beau, et c'est encore le moins galvaudé. Depuis le marquis de Sade, il n'a servi encore qu'à la communication de sentiments exceptionnels. La littérature n'a pas réussi à se l'incorporer et il révolte encore, en sourdine, presque tout le monde. Ayons l'illusion pour ce soir qu'il nous sauvera de la littérature, ce terrible god ... jouir, toute la littérature, à commencer par la vôtre, monsieur Flaubert. (ibid.)*

En matière de révolte, l'importance de l'œuvre de Sade est très accentuée. Sade focalise en fait l'attention et la délectation d'André Breton. Pour la littérature érotique du XVIII<sup>e</sup> siècle, une seconde figure est évoquée. Elle l'est toujours en mineure, même si elle est l'objet d'un véritable hommage d'André Breton comme en témoigne son poème « Hôtel des étincelles », publié pour la première fois dans l'almanach *Nemoguée-L'Impossible* (1930) et repris dans *Le Revolver à cheveux blancs* (1932). Il s'agit de Vivant Denon.

Dans « Hôtel des étincelles », la référence au roman érotique de Vivant Denon, *Point de lendemain* est certes d'ordre ludique ; elle est d'ailleurs partie prenante d'un jeu de mots allusif mais très clair :

*Le balancier de l'absence oscille entre les quatre murs  
Fendant les têtes  
D'où s'échappent des bandes de rois qui se font aussitôt la guerre  
Jusqu'à ce que l'éclipse orientale  
Turquoise au fond des tasses  
Découvre le lit équilatéral aux draps couleur de ces fleurs dites boules de neige  
Les guéridons charmants les rideaux lacérés  
À portée d'un petit livre griffé de ces mots Pas de lendemain  
Dont l'auteur porte un nom bizarre*

17. André Breton, OC I, 637.

*Dans l'obscur signalisation terrestre*<sup>18</sup>

La cohérence tient d'abord au fait que ce bref roman développe une vision à la fois érotique et fantastique d'ensemble<sup>19</sup>.

L'accent mis par André Breton sur la subversion des interdits moraux dans la production littéraire et philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle le conduit à ériger Sade en figure majeure. Au-delà, et notamment par le biais de Vivant Denon, André Breton attire l'attention de ses lecteurs sur la littérature érotique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette appréhension du « siècle des Lumières » est nouvelle et riche d'avenir : à partir des années 1960, l'attention des critiques et des chercheurs se portera sur ces œuvres reléguées jusqu'ici dans les marges. On pense au *Sade, Fourier et Loyola* de Roland Barthes et à l'intérêt de Philippe Sollers pour Vivant Denon (relayé désormais, il est vrai, par Casanova).

Pour les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et pour tous les anticonformismes qui l'ont suivi, Sade a bien valeur de figure fondatrice. Il est l'initiateur des grands refus créateurs de l'avenir : il a su s'opposer à tous les interdits, enfreindre tous les tabous, observer pour mieux détruire. Et Lautréamont est à ses côtés.

Il est manifeste que les surréalistes voulaient en finir avec l'ancien régime de l'esprit qui était déchu de sa toute-puissance et les devoirs que ce même « régime » contribue à imposer à l'homme sur le plan moral perdaient presque toute justification pour les surréalistes français et yougoslaves. C'est pour cela qu'on n'est pas du tout étonné de l'explication donnée dans la revue *Nadrealizam danas i ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], pour la citation de Sade et de Lautréamont<sup>20</sup> :

*Si la nature ne faisait que créer, et qu'elle ne détruisît jamais, je pourrais croire avec ces fastidieux sophistes que le plus sublime de tous les actes serait de travailler sans cesse à celui qui produit, et je leur accorderais à la suite de cela que le refus de produire devrait nécessairement être un crime, mais le plus léger coup d'œil sur les opérations de la nature ne prouve-t-il pas que les destructions sont aussi nécessaires à ses plans que les créations ; que l'une et l'autre de ces*

18. André Breton, OC II, 75.

19. « Le papillon philosophique  
Se pose sur l'étoile rose  
Et cela fait une fenêtre de l'enfer  
L'homme masqué est toujours debout devant la femme nue  
Dont les cheveux glissent comme au matin la lumière  
sur u réverbère qu'on a oublié d'éteindre [...] ». *Ibid.* 74.

20. Pour la citation de Sade, on peut lire cette explication – « La croix rouge » et pour celle de Lautréamont – « L'Armée du Salut ». *Ibid.*, p. 4.

*opérations se lient et s'enchaînent même si intimement qu'il devient impossible que l'une puisse agir sans l'autre ; que rien ne naîtrait, rien ne se régénérerait sans des destructions ? La destruction est donc une des lois de la nature comme la création. Marquis de Sade, La Philosophie dans le boudoir.*

*[...] le Tout-Puissant m'apparaît revêtu de ses instruments de torture, dans toute l'auréole resplendissante de son horreur. Lautréamont, Les Chants de Maldoror<sup>21</sup>.*

À la question concernant l'embarras qu'on peut éprouver en cas d'empêchement d'exprimer librement sa volonté, les auteurs de l'enquête « Čeljust dijalektike » mettent en exergue la phrase de Sade : « N'avons-nous pas acquis le droit de tout dire ?<sup>22</sup> » La position des surréalistes yougoslaves à l'égard des problèmes concernant la famille ne se différencie pas trop de celle qu'ont Sade et Lautréamont :

*Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin ! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage ! Au reste, que m'importe d'où je viens ?*

*Jeunes filles trop longtemps contenues dans les liens absurdes et dangereux d'une vertu fantastique et d'une religion dégoûtante, imitez l'ardente Eugénie, détruisez, foulez aux pieds, avec autant de rapidité qu'elle, tous les préceptes ridicules inculqués par d'imbéciles parents<sup>23</sup>.*

Pourtant, les surréalistes yougoslaves, comme d'ailleurs les français, sont fascinés par une action d'ordre mystique et par la promotion d'un nouvel ordre de valeurs. En répondant à la question sur les mythologies, les mots de Dušan Matić, utilisés pour expliquer ce que signifie la métaphysique, évoquent trop ceux de Breton : « [...] cette femme convulsive comme la beauté [...] était : les deux serpents, les deux serpents de lumière, qui ne se sont jamais rencontrés.<sup>24</sup> »

\*

La montée de l'ésotérisme dans les références au XVIII<sup>e</sup> siècle d'André Breton et des surréalistes yougoslaves est un fait patent. Mais on peut s'interroger sur son sens. Elle rejoint plus la dimension poétique du sur-

21. Ces deux citations sont traduites en serbe dans « Deklanširanje morala » [Le déclenchement de la morale], *Nadrealizam danas i ovde, op. cit.*, p. 4.

22. Cité in « Čeljust dijalektike », *Nemogućé*, p. 6.

23. *Ibid.*, p. 12-13. Cette citation de Sade de *La Philosophie dans le boudoir* ou *Les Instituteurs immoraux* se trouve dans la réponse n° 10 de Marko Ristić concernant la famille.

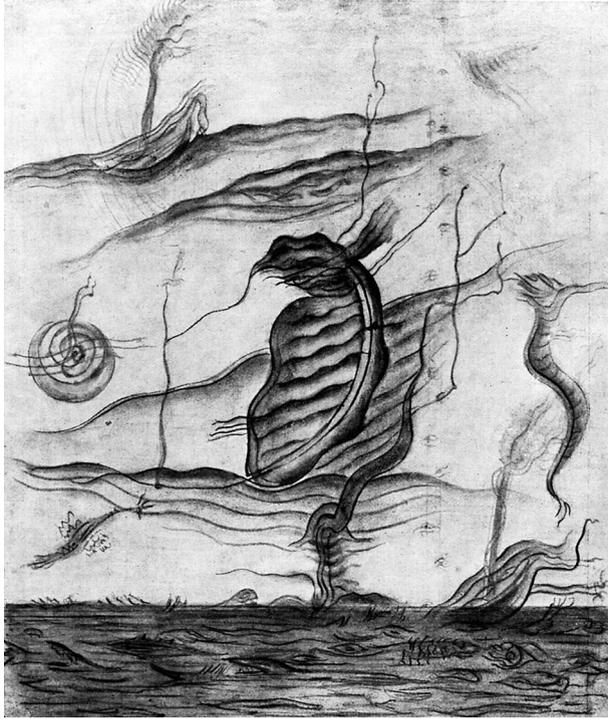
24. *Ibid.*, p. 28-29. Cf. « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas. » de *Nadja* et la figure majeure de Mélusine dans *Arcane 17*.

réalisme que sa dimension politique, tout comme leur passion pour les romans noirs. Breton et les peintres surréalistes, plus que les écrivains, témoignèrent un grand intérêt pour les réalités cachées, les signes à décrypter. Pensons à l'admiration de Breton et de Marko Ristić pour le roman de Matthew Gregory Lewis, *The Monk*. On peut enfin se demander pourquoi les surréalistes ont négligé le fantastique littéraire, si présent au XIX<sup>e</sup> siècle, ou le caractère visionnaire de la poésie de Victor Hugo. La réponse de Marko Ristić sur la croyance au miracle et sur sa nature montre un intérêt vraiment passionné pour les personnages de Mathilde, d'Ambrosio, tout comme d'ailleurs Breton l'a montré dans le *Manifeste du surréalisme*.

Les noms de Corneille Agrippa, Raymond Lulle et son *Ars magna*, Abraham le Juif, Basile Valentin, Pythagore, Jacob Boehme, Cagliostro, la Kabbale, « la forteresse alchimique de Khunrath », symbole de la *scientia occulta* d'Hermès Trismégiste, qui ouvrent une brèche vers l'accomplissement du Grand Œuvre et de la pierre philosophale, constellent le texte de Marko Ristitch. En mettant l'accent sur la constitution d'un parallélisme entre l'alchimie et le surréalisme qui repose surtout sur leur valeur poétique, Ristić cite le passage du *Second manifeste du surréalisme* où Breton mentionne « l'adorable XIV<sup>e</sup> siècle » :

*Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long immense, raisonné dérèglement de tous les sens et le reste<sup>25</sup>.*

25. Cité in « Čeljust dijalektike », *Nemoguće, op.cit.*, p. 44.



Zivanović-Noe, *L'Impossible*

# CARACTÉRISTIQUES STRUCTURELLES DU POÈME EN PROSE CHEZ LES SURREALISTES SERBES

Bojana STOJANOVIĆ-PANTOVIĆ

## Hypothèses théoriques et comparatives

La question de l'articulation théorique et pratique du mouvement surréaliste, de son esthétique et de sa poétique dans la littérature serbe, diffère considérablement du surréalisme français, même s'il est incontestable que certaines hypothèses leur sont communes<sup>1</sup>. Tout d'abord, du point de vue littéraire et historique, la genèse et le développement<sup>2</sup> du surréalisme serbe résultent du *clivage synchronique* de l'expressionnisme serbe après 1922<sup>3</sup>. Cette même année, deux revues dadaïstes de Dragan Aleksić, *Dada tank* et *Dada jazž*, sont publiées, ainsi que la revue *Hypnos* de Rade Drainac dans laquelle paraît son fameux « Programme de l'hypnisme » qui se situe quelque part entre la compréhension expressionniste et la compréhension surréaliste des rêves. Or, contrairement au surréalisme français qui a accepté l'héritage poétique du dadaïsme, du cubisme et du symbolisme de sa propre tradition, dans la littérature serbe le dadaïsme est en principe réprouvé et critiqué (par exemple, la parution de la revue *Dada jok* de Branko Ve Poljanski en 1926 discréditait de manière offensante le dadaïsme serbe). Cependant, du point de vue actuel, on peut conclure que les idées dadaïstes eurent un grand retentissement non seulement chez les expressionnistes (Boško Tokin notamment), mais aussi chez les auteurs

1. Pour les relations entre les surréalistes serbes et français, voir : Jelena Novaković, *Recherches sur le surréalisme*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009.

2. Ceci est, en premier lieu, relatif aux revues pré-surréalistes *Putevi* (1922-1924) et *Svedočanstva* (1924-1925) dont les rédacteurs et collaborateurs étaient, en particulier pour le premier, les représentants de la génération expressionniste/moderniste, ainsi que les protagonistes du nouveau mouvement surréaliste (Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver, Ivo Andrić, Tin Ujević, Rastko Petrović, Sibe Miličić, Dragiša Vasić, Ranko Mladenović, Todor Manojlović, mais aussi Marko Ristić et Milan Dedinac).

3. Pour plus d'informations, voir Radovan Vučković : *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1979, p. 284-289 ; Bojana Stojanović-Pantović, *Srpski ekspresionizam*, Matiča srpska, Novi Sad, 1998, p. 49-55 ; Bojana Stojanović-Pantović, *Srpske prozaide – Antologija pesama u prozi*, Beograd, Nolit, 2001.

dont l'œuvre était influencée par diverses orientations stylistiques avant-gardistes (Rastko Petrović), de même que chez les surréalistes eux-mêmes (en particulier chez Monny de Bouilly).

La génération d'écrivains surréalistes (Ristić, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Koča Popović) accepte au début avec enthousiasme les idées et la poétique expressionnistes, comme on peut le voir dans le compte-rendu de Ristić intitulé « [Les Poèmes de Ranko Mladenović] » (1928), où l'auteur utilise dans un sens positif le terme « expressionnisme » afin de désigner l'état spirituel et subversif de la génération d'après-guerre, ce qui lui donnera un an plus tard une importance fondamentale dans le rétablissement de la littérature serbe d'après-guerre (« [À travers la littérature serbe moderne] », 1929). À cette époque, l'expressionnisme et le surréalisme ne sont pas encore des mouvements radicalement opposés, mais après 1930, plus précisément dans la brochure de Marko Ristić et Koča Popović *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* (1931), ce sentiment évolue complètement, surtout à cause du changement d'aspect idéologique du surréalisme serbe qui a tenté de synthétiser la psychanalyse de Freud et l'idéologie révolutionnaire marxiste par le biais de la dialectique d'Hegel (Vučković : 1979, 289). Dans la littérature serbe contemporaine, le surréalisme devient alors la doctrine esthétique dominante des écrivains les plus importants (nous citerons uniquement des exemples tirés des premiers poèmes de Miodrag Pavlović et de Vasko Popa). À l'époque de l'essor du surréalisme dans l'entre-deux-guerres, Vinaver, tout comme Todor Manojlović, contestait dans ses polémiques avec Marko Ristić la domination de l'impulsion irrationnelle et de l'automatisme psychique dans la pratique littéraire, soit la liaison explicite entre la psychanalyse et le matérialisme historique. Il insistait sur le rôle du moment rationnel, ce qui était exact si l'on considère le type de texte dominant affirmé par les surréalistes de Belgrade, particulièrement par Ristić en personne<sup>4</sup>.

La conceptualisation de la poésie en prose comme genre à l'époque de l'avant-garde, en particulier du surréalisme, reste inséparable des changements radicaux au sein du système du genre, voir de la forme, et de leur déstructuration. Ceci doit être mis en évidence vu la permanente déstabilisation, la déconstruction et le caractère syncrétique du lyrisme, de la prose et du drame, ainsi que de leurs conventions non seulement traditionnelles, mais aussi modernistes. Même si ce processus a commencé

4. Voir les textes de S. Vinaver dans le journal *Politika*, n° 8315, p. 8, Todor Manojlović : « Pozicija nadrealizma », *Letopis Matiče srpske*, 1931, t. 327.

avec les poètes français (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Huysmans, Mallarmé), puis a continué durant la première et la deuxième décennie du XX<sup>e</sup> siècle (futurisme, expressionnisme), c'est dans le cadre de l'esthétique surréaliste qu'il s'est finalement articulé. Le caractère catégoriel et essentiel de ce qu'on appelle les formes organiques de la poésie (Goethe) n'était pas seulement contesté au sein de ce mouvement, c'était le système entier de la forme littéraire qui était supprimé. Pour les précurseurs du mouvement surréaliste français, surtout influencés par les tendances cubofuturistes en peinture et en littérature (Georges Braque, Robert Delaunay, Pablo Picasso, etc), ce n'est plus la forme/type comme ensemble d'attributs variables ou invariables qui est au premier plan, c'est le *discours*<sup>5</sup> même, en tant qu'opération esthétique concrète de la langue et manifestation de l'*ars combinatoriae*.

Dans son étude, la plus influente jusqu'à présent, sur l'évolution diachronique de la poésie en prose dans la littérature française, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), Suzanne Bernard établit la typologie du genre dans le cadre du symbolisme et présente son influence ultérieure, ainsi que les différences par rapport au texte du type surréaliste. Alors que chez les symbolistes on trouvait au premier plan – en plus du renouvellement incontestable de la langue poétique – l'esthétique de l'artisme, les illuminations de l'épiphanie, du visionarisme, de la délivrance totale des conventions formelles et des implications métaphysiques de la langue, chez les surréalistes c'est la *technique poétique* en soi qui domine, désignée par un terme de Jacob – *l'objet construit*. Cela représente autant la délivrance qu'une organisation différente du *chaos linguistique* qui est soumis avant tout à la dictée de l'automatisme psychique et qui forme des structures fluides et associativement-alogiques, de type ouvert et d'un caractère toujours antimimétique.

La majorité des théoriciens ayant abordé le phénomène du poème en prose durant la période d'après-guerre soulignait principalement son lien générique avec la poésie ou, plus précisément, avec le vers libre. Ainsi, Michael Riffaterre par exemple, le définit comme une certaine matrice à double sens et aux constantes formelles, soit aux caractéristiques permanentes<sup>6</sup>. La poésie en prose se caractérise donc par des répétitions du leitmotiv, de la rythmisation, des figures syntaxiques qui se forment dans une courte composition ou fragment en prose. De plus, étant donné la double forme de ce genre, on remarque dans les textes des auteurs du XX<sup>e</sup>

5. Cf. Barbara Johnson, *Einstellungen der poetischen Sprache*, Suhrkamp, Stuttgart, 1999.

6. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington-London, 1978, p. 116-124.

siècle non seulement la présence du héros lyrique, mais en même temps une prise de distance par rapport à lui grâce à des procédés spécifiques de description et de narration. D'un côté, la poésie en prose se rapproche de la poésie post-symbolique contemporaine aux longs vers (comme dans les textes d'Eliot), mais aussi des formes brèves en prose, voire du roman lyrique. C'est pourquoi la description apparaît comme une tendance à supprimer le principe d'imitation de la réalité ou l'aspect de confession du « je » lyrique. D'un autre côté, le procédé narratif n'implique pas un récit clos, au motif logique, mais plutôt sa fonction rhétorique et les implications symboliques qui en ressortent.

Au cours des deux dernières décennies, les théoriciens et les anthologistes du genre s'orientent de plus en plus vers l'étude des caractéristiques du poème en prose considéré comme *genre bref en prose*, en gardant à l'esprit le fait que son unité textuelle principale n'est pas le vers mais l'énoncé, la phrase. De cette manière, même si on insiste sur sa particularité générique, l'accent est mis sur sa structure qui est très proche, voire identique, avec celle du fragment ou de la nouvelle.<sup>7</sup> Les principes formels de la narration et de la description sont également dominants dans le fragment ou la nouvelle, soit dans la micro-prose. Par contre, les « voix » descriptive et narrative du poème en prose ne sont pas suffisamment individualisées et sont plutôt statiques au niveau du récit, c'est pourquoi on peut considérer la nature de leurs positions comme symbolique. D'ordinaire, il s'agit d'éléments grâce auxquels l'auteur du texte transmet des signes d'états émotionnels, psychiques ou visionnaires et oniriques, une ambiance de prémonition et d'effroi, les contours d'un événement possible, leur écho dans sa propre conscience ou celle d'autrui. Il faut remarquer que ce genre de discours appartient en majeure partie à un type de poésie en prose moderne, même si lui aussi exige du lecteur une réception interprétative modifiée du texte.

Le modèle de poème en prose qui diffère considérablement des procédés décrits est le montage littéraire ou collage verbal, tel que l'a décrit Max Jacob dans la préface de son fameux recueil de poèmes en prose *Le Cornet à dés* (1917), comme étant le résultat d'un lancement de dés aléatoire, en conséquence d'un jeu linguistique sans limites sur lequel est fondé le texte/discours. Cette forme de poésie en prose est introduite dans la littérature serbe par les dadaïstes, les surréalistes et les zénithistes.

7. Voir les recherches théoriques et comparatives les plus récentes sur la nature de ce genre : *Kleine Prosa*, Hrsg. von Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel u. Dirk Götttsche, Niemeyer, Tübingen, 2007. Voir également le texte de Rachel Barenblat, « Prose Poems or Microfiction », *In Posse Review*: <http://www.webdelsol.com/InPosse/barenblat.htm>

Le poète circule dans le texte du monde matériel vers l'espace extérieur de la réalité linguistique et vice versa, en centrifuge, essayant de transformer *realia*, sensations et motifs externes en équivalents linguistiques, souvent paradoxaux. Le sténogramme des éléments subconscients et des rêves est conforme à l'automatisme psychique de Breton. De plus, la multitude de liens associativement-alogiques, de situations humoristiques et insensées qui sont introduits par le mouvement dadaïste insiste aussi sur l'assemblage linéaire et, par conséquent, syntagmatique des unités linguistiques, sur leur juxtaposition. Chez ces auteurs, ce n'est pas uniquement la poésie en prose qui est remise en question, mais le genre en soi : celui-ci ne cesse d'échapper à notre perception exigeant une vision syncrétique particulière, ainsi qu'une relation multiperspective avec un tel collage verbal ou discours.

### **Modèles de poésie en prose surréaliste et d'avant-garde dans la littérature serbe**

Dans la littérature serbe, l'âge d'or de l'épanouissement de la poésie en prose est lié à l'époque moderne et aux débuts de l'expressionnisme (de 1901 environ jusqu'en 1920). Influencé par la tradition française et par la poésie en prose de Baudelaire, ce genre était utilisé à cette époque avec succès, non seulement par les poètes (Jovan Dučić, Milan Ćurčin, Ranko Mladenović), mais aussi par nos plus grands prosateurs (Milutin Uskoković, Petar Kočić, Lujo Vojnović). Isidora Sekulić, Stanislav Vinaver, Miloš Crnjanski et surtout Ivo Andrić s'y sont également affirmés un peu plus tard.

En opposition à la poésie en prose de type symboliste-moderniste, dans la littérature serbe des années vingt et trente apparaît une forme littéraire différente, plutôt antidescriptive et antinarrative, qui pourrait être qualifiée comme formellement-experimentale<sup>8</sup>. Il s'agit là d'un assemblage syntagmatique de fragments linguistiques et textuels, d'où ressort le plus souvent un discours fantastique et grotesque. Les conventions du genre poétique et de la prose y sont radicalement contestées, les unités syntaxiques du texte y sont désintégrées, certains mots aussi, certains syntagmes et certaines phrases figurant indépendamment les uns des autres. C'est donc la construction du collage verbal, ou autrement dit la création d'une *réalité linguistique* du discours, qui caractérise la poésie en prose surréaliste, dadaïste et même zénithiste.

Cela signifie que les thèmes et les unités linguistiques sont soumis à

8. Voir : B. Stojanović Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Artist, Beograd, 2003, p. 139.

une métamorphose dynamique, au mouvement continu et à la distanciation, à l'opalisation, d'où provient leur polysémie considérable. Chez les surréalistes et les avant-gardistes, dans des compositions aux genres combinés un peu plus importantes (par exemple chez Milan Dedinac, Marko Ristić, Rastko Petrović, Monny de Bouilly ou encore Rista Ratković, Dragan Aleksić, Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski), on observe l'apparition de vers polymétriques réguliers et libres, d'essais et de textes autopoétiques, de dialogues, de poèmes en prose, de poèmes écrits comme la prose. De plus, dans les textes on trouve aussi des dessins, des collages artistiques, des photographies, des coupures de journaux et des affiches, des solutions inspirées du concrétisme ou lettristes avant la lettre, ce qui est la preuve d'une importante expérimentation verbale, vocale et visuelle de leurs textes<sup>9</sup>.

Pour ce modèle de poème-montage en prose, on pourrait éventuellement prendre comme texte programmatique et autopoétique, celui de Monny de Bouilly dédié à Todor Manojlović, « Les yeux ouverts ». Bouilly s'installera plus tard à Paris où il écrira en français et trouvera sa place au sein du mouvement surréaliste français. Ce texte est écrit à la première personne et on peut y suivre la pensée discursive de l'auteur, à peu près comme dans le *Manifeste du surréalisme* de Breton, rédigé à la même époque. Monny de Bouilly tend à matérialiser et noter la forme concrète de sa pensée, qui fuit, bouge et s'échappe continuellement. Cette forme n'est donc ni interprétée, ni allusive, ni représentée, c'est plutôt une authentique matérialisation dans la langue.

Or, les idées et les images ne sont pas complètes, et pour cette raison elles sont présentées uniquement en fragments, comme à travers un kaïdoscope de la pensée perceptive et cognitive :

*Mon passé ne s'est pas transformé en souvenir. Il demeure quelque part en moi, brisé en mille morceaux. Je ne suis conscient que de certains fragments désorganisés qui surgissent subitement de cette obscurité intérieure, en désordre, pour y retourner ensuite et disparaître. Peu nombreuses sont les idées que je maîtrise en ce moment. Dans cette poussière spirituelle je ne peux déterminer ni le temps ni la place d'une suite d'expériences psychiques, comme je ne peux établir une relation logique entre elle et moi<sup>10</sup>.*

C'est ainsi que le surréaliste belgradois présente les principes fondamentaux de l'automatisme psychique, condition nécessaire à la création

9. Cf. Ivan Negrišorac, *Legitimacija za beskućnike*, Kulturni centar, Novi Sad, 1996, p. 56.

10. Cité par B. Stojanović-Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Artist, Beograd, 2003, p. 115.

du type de poésie en prose mentionné, à savoir associativement alogique, et qui se fonde sur une expérience formellement linguistique. Le texte de Bouilly est notamment basé sur la narration interne et sur une tentative d'articulation précise des rêves codés et des incitations inconscientes. D'un autre côté, cela rend également possible la constellation fortuite entre les éléments qui ont dans le texte une importance fondamentale, et produisent des effets poétiques. Ce sont eux qui forment, en fait, ces lieux de rencontre imprévue, de collision des « significations en guerre », ces réseaux de nombreuses chaînes métaphoriques. Notre conscience du fait qu'il n'est pas possible de déterminer ni la place ni le temps d'une suite de « scandales psychiques » (Ranko Mladenović), nous pousse à nous tourner vers le rêve, cet espace sur lequel se fonde le surréalisme, dans lequel se forme le discours littéraire, et qui est temporellement et spatialement imprécis, discontinu, déplacé. Une technique différente a été utilisée dans le bref poème en prose dadaïste-surréaliste de Bouilly, intitulé *La Fable*, que nous citons ici en entier :

*Changent les aiguilles, dansent les aiguilles, quelles danses elles dansent les aiguilles au paradis ? Elles querellent les dragons à cent cornes de ne pas se plaindre tels des oeufs qui ne savent pas la langue du silence. Les lions en sucre, les puces d'argent, les esclaves afghans en ville on les vole et dans le désert on les chasse ô ! jouvenceau ô ! voleur. Toutes les mères ne sont pas en crème dirent les poules au citron sage sur la chaussée.... et s'en allèrent. (Ibid., p. 116)*

Ce texte illustre très bien ce que Lautréamont appelait l'occasion d'une rencontre « d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table à dissection », c'est-à-dire la possibilité de réunir dans la langue des choses incompatibles. Le texte contient seulement quatre énoncés (phrases), dont chacun est indépendant du précédent comme de celui qui suit, sans rattachement strict au contexte. Ce qui devient possible ici grâce à l'effet de rythme et d'euphonie produit par les mots (quand le texte est lu, bien entendu, dans la langue d'origine), par les assonances, les allitérations et les épiphores, les rimes et les exclamations, donc par toute une suite de figures rhétoriques et syntaxiques propres à la poésie. Or, ce qui est également intéressant c'est le titre de ce poème en prose de Bouilly, car il renvoie à l'optique ironique-parodique de l'excès, de la transgression des hypothèses conventionnelles propres au genre de la fable, et selon lesquelles il s'agit d'une forme qui, traditionnellement, possède un caractère utilitaire contenu dans la moralité.

Dans la première phrase, le mot « aiguilles » entraîne un grand nombre de définitions possibles qui forment une suite métaphorique euphonique,

surréelle. Dans les suivantes, on voit apparaître des motifs inattendus qui n'ont aucun rapport paradigmatique, mais uniquement syntagmatique, c'est-à-dire qu'ils se situent sur l'axe de la combinaison. Les rimes [les syntagmes suivantes riment dans la langue d'origine : « dansent au paradis » avec « se plaindre/ ne savent » ; « en ville/ on vole » ; « toutes/ mère/ crème » ; « citron/ chaussée »] sont présentes au niveau du texte en entier, comme une sorte d'assemblage conscient d'unités aux sens divers, ce qui met encore plus en évidence le calembour grotesque de ces énoncés. Le seul lieu commun ici est « la langue du silence » qui provient de la tradition orale serbe - médium poétique, mystique et irrationnel qui donne justement aux motifs cités leur fonction surréaliste.

La fascination par les nouvelles inventions technologiques et voies de communications, par les médias de masse, par le développement rapide de la civilisation, facilite la tendance avant-gardiste à supprimer les hypothèses prévisibles qui existent dans le lyrisme et en prose. Le poème-collage du dadaïste Dragan Aleksić (1901-1958), au titre caractéristique « On n'entend pas le grenouillecoassement », en est un bon exemple :

*New York, le 1<sup>er</sup> février. Tobuvabobu! Dada inconnu. Huit cents tonnes hautsoulevé horaire. On n'entend pas le grenouillecoassement. (Slavonie, par-bleu!) Des centaines d'hydroplanes aérovol salémarin hauteur de 80 étages. J'habite Ascenseur lit-en-l'air mobile. 500 automobiles au-dessus de ma tête craquementd'os incompassion. Les gratte-ciels lokot Amérique bavardentamplement SEBEHOD (Slavonie soulève ta jupe! Conche-toi jeune füülllllee!) Groupe de Jazx musique zénithiste. 36 bouteillesiphons – bruit. Beaux sou sou souliers pointus proletkult de Miss Mary. L'homme est fou. Merimorimurimiriade<sup>11</sup>.*

Même s'il s'agit d'un paragraphe en prose, on voit que cet extrait a tendance à briser la syntaxe des phrases en syntagmes (de deux éléments le plus souvent) ou en mots autonomes. Ce style télégraphique caractérise la poésie dadaïste et en partie la poésie expressionniste de Kurt Schwitters, Hugo Ball ou Hans Arp, mais aussi les textes de Gertrude Stein dont la poétique a influencé les surréalistes et surtout les représentants d'après-guerre du mouvement *Language Poetry* dans la littérature américaine<sup>12</sup>.

Il faut également souligner l'habitude néologistique d'Aleksić à créer

11. Dragan Aleksić, *Dada tank*, rééd. G. Tešić, Nolit, Beograd, 1978, p. 30.

12. Pour plus d'informations, voir John Bradley : « If Andre Breton Were Alive He'd Be Spinning in His Grave : Surrealism and Contemporary Prose-Poem », *Turnrow*, Winter 2005, Vol. 4. 2, <http://turnrow.ulm.edu/view.php?i=10&setcat=essay>

des composés en reliant des mots de différente nature, comme en allemand : « grenouillecoasement » (deux noms) ; « salémarin » (deux adjectifs) ; « lit-en-l'air » (adverbe et nom) ; « bavardentablement » (adverbe et verbe). Avec cette démarche, Dragan Aleksić a contribué au développement de la riche tradition créative et hermétique de la poésie comme de la prose serbe, dont le représentant le plus éminent est le poète romantique Djordje Marković Koder (1806-1891), à côté de nombreux poètes serbes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (Sima Milutinović Sarajlija, Laza Kostić, Momčilo Nastasijević, Stanislav Vinaver, Desimir Blagojević et d'autres). C'est dans ce sens-là que le critique conservateur du journal *Politika* écrivait à cette époque que les rapports linguistiques absurdes d'Aleksić ne sont ni inhabituels ni nouveaux, faisant justement référence à la langue *zgozum* de Koder<sup>13</sup>. Dans le texte on remarque également un certain nombre d'onomatopées, surtout sous forme d'exclamations, ce qui contribue à la formation d'une ambiance humoristique et familière dans ce « cadre urbain » d'Aleksić.

Les poèmes en prose de Dušan Matić se basent sur un type particulier de narration surréaliste où le « je » narratif agit comme intermédiaire pour exprimer des prémonitions oniriques, des signes irrationnels qui dévoilent un sentiment d'effroi et de menace, puis des thèmes du double ou de la vision apocalyptique qui se forment dans un espace soit concret, soit abstrait. La rêverie devient ici le cadre essentiel pour l'exploration des limites entre le conscient et le subconscient, entre l'expérience irrationnelle, mystique et celle qui est matérielle, empirique. Ce type de narration, similaire à celle de Breton ou de Max Jacob, compte toujours des bonds associatifs, ainsi qu'un certain rapprochement et une assimilation des différentes sphères de l'expérience, pour produire ainsi l'effet miraculeux d'une rencontre possible dans la langue. En voici quelques extraits :

*J'avais l'impression qu'il s'était détaché du mur de la maison à côté de laquelle j'étais en train de passer, si soudainement s'était-il trouvé à côté de moi. Il m'observait comme si c'était justement moi qu'il cherchait et comme s'il voulait me dire quelque chose, plus précisément comme s'il voulait me répondre à une question. Mais il changea d'avis et passa à côté de moi. Je me tournai, mais il n'était plus là.....*

*Un soir, je me trouvais près de l'église Savinacka et je l'aperçus, lui. Il était appuyé sur un poteau avec une ampoule électrique, un chapeau à la main. Mais il ne me regarda même pas. J'eus même l'impression qu'il n'avait pas de yeux. Et ainsi, cette réponse sans question, irrésolue, plane au-dessus de moi tel un es-*

13. Cf. Sava Damjanov : *Koder – istorija jedne recepcije*, Prosveta, Beograd, 1997, p. 85.

*pace vide qui ne repousse pas*<sup>14</sup>.

Ou encore :

*L'été passé, pendant quinze jours, des étoiles tombaient dans un jardin et personne ne trouva le coupable. Les vitres brisées prouvaient l'existence d'un autre monde. Les journalistes, aveugles, décrivirent un purgatoire qui n'existe pas pour nous, orthodoxes et disciples de Moïse. La nuit, il m'arrivait de voir des gens aux yeux si sales et des femmes qui, le plus souvent, étaient nues. Des oiseaux mécaniques venaient se poser de temps en temps au bord de ma fenêtre. (p. 396)*

Dans un des poèmes en prose les plus célèbres de Matić, « Le réveil de la matière », le thème introductif est un cauchemar apocalyptique, extrêmement dynamique, dans lequel le héros lyrique voit paraître l'image idéale d'une femme. La projection d'une agitation intérieure sur l'espace extérieur provoque une sorte d'hystérie collective des voyageurs d'un train fantomatique, parmi lesquels se trouve cette femme fatale :

*Le vent invisible, qu'on a peine à ressentir même, défît bientôt ses longs cheveux cuivrés. Il parvient jusqu'à notre iceberg, nous entoure de tous les côtés, nous étouffe. On ferme les yeux et on pleure à cause de ce calme soudain, qui nous envahit en plein milieu de cette catastrophe totale, et nous embrassons ces cheveux, longs, cuivrés, merveilleux, sauvages, flamboyants, amers cheveux d'une femme immobile, dont nous ne verrons jamais le visage que nous savons être inconsolablement beau et glacial. (p. 397)*

La structure de la poésie en prose surréaliste serbe révèle avant tout un genre fluide et une ouverture formelle-sémantique. Ceci est réalisable soit par des procédés de description ou narration surréaliste, soit par le type de texte collage expérimental. Les deux modèles correspondent aux paramètres fondamentaux de la poétique surréaliste comme l'automatisme psychique, l'objet construit, la structuration du chaos linguistique. Dans la littérature contemporaine, on trouve d'importants continuateurs de cette forme de poésie parmi les poètes comme parmi les prosateurs : Danilo Kiš, Srba Mitrović, Dobroslav Smiljanić, Ivan Rastegorac, Branislav Veljković, Mirjana Stefanović, Judita Šalgo, Slavoljub Marković, Nemanja Mitrović et d'autres.

UNIVERSITÉ DE NOVI SAD  
Traduction : Jelena Višacki

14. Cité d'après : Gojko Tešić, *Antologija pesništva srpske avangarde 1902-1934*, Svetovi, Novi Sad, 1993, p. 395-396.

# LE SURREALISME BELGRADOIS ET LES ARTS PLASTIQUES

Irina SUBOTIĆ

Le groupe des treize surréalistes belgradois était autonome et original, mais fondamentalement attaché au mouvement parisien tant par ses idées que par ses buts. Pourtant, les sources d'inspiration, le parcours et le destin de ces mouvements ont connu un aboutissement différent. Parallèlement à ce groupe, de toute évidence le plus connu, le mieux structuré et implanté au sein du mouvement européen, l'influence des idées, des conceptions et des principes surréalistes fut incontestable pour un grand nombre d'artistes tout au long des années vingt et trente du XX<sup>e</sup> siècle. Les mouvements de création révolutionnaire issus du surréalisme ont induit, consciemment ou non, à la recherche de l'esprit du temps et non pas de l'espace. Ils ont profondément imprégné la pensée et la perception du moment même lorsque le contexte politique et social du surréalisme était rejeté. Notre propos est de rappeler l'impact de ces nouvelles idées, introduites par le groupe surréaliste dans l'environnement culturel à Belgrade, dans la vie artistique de cette ville. D'autre part, il convient de se pencher sur le destin des deux peintres et poètes : Milena Pavlović-Barilli et Branko Micić, plus connu sous le nom de Branko Ve Poliansky<sup>1</sup>. Il s'agit de deux personnages dont l'activité s'inspire directement de l'ambiance régnante à Paris et en Europe en général – ceci sans contacts directs avec Belgrade et son groupe surréaliste.

## Les expérimentations des treize belgradois

Le monde artistique officiel belgradois à la fin des années vingt et au début des années trente ne parachevait pas les principes fondamentaux agonistes d'avant-garde dans le désir de renouveler la vision du monde héritée de la décennie précédente. Il va de soi que les idées socio-politiques gauchisantes se développaient en art, mais sous une forme classique (tableaux, sculptures, arts graphiques, spécialement comme moyens d'une propagande la plus directe et adéquate). Les artistes regroupés autour des

1. Il a pris le pseudonyme de Majske Poljane, Banija/Croatie, nom du lieu d'origine de sa mère Marija, née Stojčić.

milieux engagés considéraient que la lutte pour une réalité nouvelle et pour un monde plus juste doit obligatoirement se placer dans des cadres thématiques qui dévoilent les déviations sociales<sup>2</sup>.

Le groupe des treize surréalistes belgradois, presque tous issus de familles aisées, prit également part à la révolte sociale contre la mentalité des petits-bourgeois et leurs conventions. Cependant, cette révolte sous-entendait un langage de communication artistique fondamentalement nouveau. Un grand nombre d'éléments innovants fut introduit dans le discernement même de la création, dans ses normes ainsi que dans son comportement en société. Le radicalisme des expériences surréalistes sur le plan visuel revêt une importance égale en ce qui touche leurs postulats poétiques, philosophiques, politiques et éthiques. Ils n'exposaient pas, ils ne voulaient pas prendre part à la vie artistique du milieu auquel ils appartenaient. Ils refusaient toute participation aux activités publiques. Seuls conservés, les objets d'art et leurs propres publications témoignent de leurs expériences. La profondeur et le contenu des travaux surréalistes dans la création d'un nouvel esprit sur la scène artistique des années trente ouvrent de nouvelles voies afin de comprendre et d'expliquer leur influence à Belgrade<sup>3</sup>.

Leur créativité touche au sens même et à la spontanéité du procédé artistique. Ils l'ont inclus dans la catégorie des valeurs morales. En introduisant l'automatisme dans leur travail, ils ont prouvé qu'il ne s'agit pas uniquement de faire référence à l'idéologie, mais qu'il est possible d'appliquer dans le concret les réalisations visuelles par la force de persuasion, par l'inventivité et par la liberté des convictions ainsi que par le matériau et la façon d'agir. Cette nouvelle liberté s'appropriait tous les constituants d'une réalisation pragmatique, des formes d'expression ainsi que du choix des partenaires ; le tout dans le non-respect des limites traditionnelles. Les buts désignés tels que le réveil de l'imaginaire et de l'irrationnel, de la liberté et de l'esprit non conventionnel pouvaient être obtenus dans des nouvelles sphères de création, en activant le sub-

2. Une exception à cette règle : l'œuvre de Mirko Kujačić qui présenta à Belgrade en 1932, parallèlement au lancement de son *Manifeste*, une sorte d'assemblage ou d'installation (qu'il a titré *collage*) fait de godilles clouées sur un contreplaqué [*Motif hivernal*] et un poireau fixé sur une toile rouge [*Racine de la noblesse belgradoise*].

3. Les ouvrages les plus importants traitant de la culture visuelle des surréalistes belgradois sont : Miodrag B. Protić, *L'art yougoslave au XX siècle*. Musée d'Art moderne, Belgrade 1969 (ce texte, avec quelques modifications, fut publié à plusieurs reprises) ; Milanka Todić, *L'Impossible, L'art du surréalisme*.- Musée des Arts appliqués, Belgrade 2002 et autres textes, ainsi que ceux de Hanifa Kapidžić-Osmanagić, Branko Aleksić, Dejan Sretenović, Jasna Tijardović, Ješa Denegri, Zoran Gavrić etc.

conscient et le travail automatique. D'après M. B. Protić<sup>4</sup>, on peut classer les travaux surréalistes du groupe belgradois parmi les expériences les plus lucides du domaine encore inconnu du vécu et de l'imaginaire.

Dans le groupe des treize, seul Radojica Živanović-Noe était peintre. Pourtant, ils se livraient tous, avec leurs épouses, frères, amis et autres sympathisants non officiels du mouvement – comme André Thirion –, à des expériences visuelles. C'était leur contribution passionnelle et personnelle aux recherches dans le domaine surréaliste. Leurs créations représentaient un mélange étonnant : tableaux, dessins au crayon, à l'encre de Chine, à la craie, à l'huile, à la plume et, moins souvent, gravures et aquarelles, mais très souvent photographies, photogrammes, collages, photocollages, assemblages, décalcomanies etc. Et bien sûr – une des formes paradigmatiques surréalistes – *les cadavres exquis*<sup>5</sup>. On peut constater que ces créations ne se différençaient pas de celles élaborées en France ou ailleurs et qui comportaient les mêmes caractéristiques : représentations anthropomorphes prédominantes, l'imaginaire enfantin, la pétillante expression de l'esprit, le grotesque et risible, la fantaisie débridée, le libre dessin lié de façon spontanée au segment précédemment occulté.

Le groupe belgradois édita un grand nombre de textes traitant des théories de leur mouvement. Parmi eux, deux publications primordiales pour la divulgation des idées surréalistes aussi bien dans le domaine pictural que littéraire sont l'almanach [*L'Impossible*] (1930) et la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et Ici*]. Ces écrits richement documentées fournissaient des éclaircissements sur la position des surréalistes, sur leur révolte morale ainsi que sur leurs tendances politiques et leurs opinions se rapportant à l'art. Le texte et l'image deviennent complémentaires, ce qui constitue une importante source d'information sur le surréalisme belgradois dans le contexte européen et prouve son caractère international. Dans [*Projet pour une phénoménologie de l'irrationnel*] (1931) de Marko Ristić et Koča Popović, ainsi que dans l'ouvrage de Van Bor (Stevan Živadinović) et Marko Ristić, [*Anti-Mur*] (1932), on lit l'attitude des surréalistes belgradois envers l'art : ces textes expliquent de façon directe et précise leur refus des procédés classiques par lequel les artistes s'éloignent de l'essentiel, de *l'appel subversif du subconscient*. En même temps, ils analysent des méthodes stéréotypées de la perception d'œuvres uniquement par le biais des sens

4. *Op. cit.*, 10.

5. Étant à la tête du groupe belgradois et conscient de l'importance de la documentation, Marko Ristić a attentivement constitué ses archives, léguées en totalité à l'Académie Serbe des Sciences et des Arts. De son vivant il a fait don de sa riche collection d'œuvres d'art au Musée d'Art moderne à Belgrade.

déjà habitués, et non captés par tout son être. C'est la raison pour laquelle ils luttent pour des nouvelles voies de diffusion et pour un art nouveau. Un des procédés expérimentaux était une enquête intitulée « [Devant un mur. Tableaux – simulations du delirium paranoïaque de l'interprétation] ». L'enquête (parue dans la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et Ici*], n° 3, juin 1932) consistait à demander aux participants (Marko Ristić, Dušan Matić, Vane Bor, Rastko Petrović, Milan Dedinac et Radojica Živanović-Noe) de se faire une idée personnelle à propos d'une photographie représentant un mur délabré, pittoresque et anonyme. Toute personne interrogée dévoilait les visions de sa propre imagination tout en dépassant la frontière abrupte qui sépare ce qui est subjectif de son contraire.

D'incalculables œuvres sauvegardées des surréalistes, datant de la fin des années vingt et du début des années trente, ouvrent un nouveau chapitre de l'art serbe et yougoslave. Les œuvres réalisées avec des matériaux non artistiques utilisés jusqu'alors ne revêtaient qu'un caractère excessif (tels les assemblages cités de Mirko Kujacić). Les œuvres surréalistes expérimentales visaient par contre l'essentiel de la création. Le principal courant des activités artistiques serbes de cette époque fut de suivre les méthodes de création classiques et hédonistes (perception sensorielle et non mentale). Pourtant, les œuvres hétérogènes iconoclastes des surréalistes belgradois ont introduit une certaine confusion dans ce monde tranquille. L'histoire de l'art apprécie hautement leur importante contribution aux réflexions sur la création et sur leurs expérimentations : objets trouvés ; photographies qui, plus que tous les autres médias, expriment l'irréel ; coupures d'anciens journaux juxtaposés de façon diverses sur les collages comme témoignage de la réalité ; photogrammes multiples et variés, etc<sup>6</sup>. Force est de constater qu'il s'agit là d'une opposition ouverte à l'art traditionnel qui plaçait au premier plan de la création rien que les moyens techniques sans se soucier de sa sémantique. Là réside précisément la nouveauté et la base même des expériences et des réflexions des treize surréalistes belgradois.

6. Parmi les plus connues : assemblages et collages de Marko Ristić de la série *La vie mobile*, 1926 ; assemblages de Van Bor *Sachet de sel*, *Le serf-volant*, 1927 ; *Boule aux algues sur l'horizon transparent* et les photogrammes de Vane Bor, 1928 ; photogrammes de Marko Ristić, 1928 ; tableaux d'Oskar Davičo, 1929, 1930 ; assemblages *La bille explosive* de Dušan Matić et Aleksandar Vučo, 1930 ; *Une atmosphère de printemps et de jeunesse* de Lula Vučo, Aleksandar Vučo et Dušan Matić, 1930 ; *L'* de Dušan Matić et Aleksandar Vučo, 1930 ; tableau (l'huile sur toile) *Une apparition dans la fumée* de Radojica Živanović-Noe, 1932 ; photocollages de Marko Ristić *Quel est ce mort ?*, 1934/36 ; collages de Monny de Bouilly, dessins de Ljubiša Jocić, photographies de Van Bor et de Nikola Vučo etc.

## Les rêveries de Milena Pavlović-Barilli

Deux femmes artistes dont les dates de naissance et de décès sont voisines : Milena Pavlović-Barilli (née à Požarevac, Serbie en 1909, décédée à New York en 1945) et Frida Kalho (1907-1954), ont peut-être eu l'occasion de se rencontrer à Paris ou à New York où toutes les deux vécurent et exposèrent avec succès. Pour l'instant, nous n'avons pas d'information à ce sujet. Elles circulaient dans des cercles similaires, semblaient proches et éloignées en même temps vu leur forte individualité au sein du mouvement régnant – le surréalisme. Toutes les deux issues de milieux bourgeois, elles étaient très attirantes, intelligentes, libres et indépendantes ; toutes les deux peignaient et écrivaient ; elles eurent de courtes vies, tragiques et consacrées en bonne partie à la lutte pour leur survie artistique dans un monde impitoyable régenté par les hommes et leurs principes. Profondément attachées à leurs familles qui se révélaient plutôt comme un poids qu'un soutien, elles ont fait l'expérience d'échecs conjugaux fracassants – Diego Rivera était deux fois plus âgé que Frida et Robert Thomas Gosselin était de dix ans le cadet de Milena. Elles avaient aussi en commun une santé précaire qui marqua profondément leur vie tant personnelle qu'artistique : par conséquent, leur art possédait un caractère autobiographique outrancier, presque narcissique. Leurs autoportraits à caractère introspectif tout au long de leur vie en témoignent. Cardiaque depuis sa plus tendre enfance, Milena a dû affronter – comme Frida – des problèmes à la colonne vertébrale, subir des opérations et des souffrances physiques. S'ajoute à cela la dépression et des crises de nerfs. Seulement après leur décès prématuré l'art de ces femmes exceptionnelles eut la reconnaissance méritée : les deux sont devenues célèbres, voir admirées, comme en témoignent de grandes expositions, des études, des monographies, des feuilletons, des biographies romancées, des films et des pièces de théâtre. En 1962, la maison de Milena à Požarevac, ville de Serbie orientale, est devenue la célèbre galerie qui porte son nom. Ce lieu perpétue le souvenir de son art et de sa vie ; il en est de même pour la maison de Frida à Coyoacan, ouverte au public en 1958.

Il y a autant de similitudes que de différences dans leur parcours : Frida, l'héroïne féministe, était presque autodidacte, très influencée par les idées gauchistes de Rivera. Sa fantaisie sans bornes, issue d'une introspection poussée, se manifeste par une démarche quasi ingénue, imprégnée d'art populaire mexicain. Pour sa part, Milena avait une mère apparentée à la famille royale des Karadjordjević qui veillait jalousement sur la famille et ses traditions tout en exerçant une forte influence sur sa fille. Proche de la cour, elle cultivait des idées plutôt conservatrices. De son

père, Bruno Barilli, compositeur italien connu, critique, auteur de récits de voyages et poète, Milena a hérité sa nature bohème, son don de la créativité, un goût pour tout ce qui est contemporain, l'envie de voyager mais aussi le désir de liberté nomade. La réputation de son père en Europe et en Amérique lui ouvrit souvent les portes des cercles artistiques. Elle étudia à Belgrade, Bergame, Rome, Linz, Graz et, pendant une courte période, à la prestigieuse Académie de Munich ; c'est là qu'étudiait aussi Giorgio De Chirico, dont l'œuvre l'influencera tout au long de sa vie. Les cours du professeur, l'érudit Franz von Stuck, ont laissé des traces profondes dans la compréhension de l'art de Milena : son penchant pour les œuvres anciennes, le romantisme et le symbolisme de Böcklin, Caspar David Friedrich et des préraphaélites. Ses affinités avec la transcendance la conduisirent à concilier le rêve et le réel, tout en cherchant la vérité ou le mystère au-delà du réel. C'est cet amalgame qui la rapprochera de la *magie de l'existence intemporelle*, des explorations du mystère de l'être – surtout du sien. Il en résulte des mondes idéalisés et inventés, oniriques, énigmatiques, immatériels et intemporels – tout comme chez De Chirico qui évoque l'inexplicable en « transformant le réel en irréel et *vice versa* ».

Milena n'a pas transposé directement dans son art sa propre solitude au milieu du grand monde, ni son chagrin, ni ses problèmes de santé – contrairement à Frida qui en faisait un étalage presque masochiste. Cependant, tous ses tableaux et dessins, surtout ceux de la période tardive, portent les stigmates de la mélancolie et d'une profonde désolation ; l'éclat des yeux de ses personnages disparaît ; on sent des pensées douloureuses, pressentiment de cataclysmes – d'abord la guerre et bientôt – à la veille de la victoire, sa mort, survenue le 6 mars 1945. La poésie de Milena écrite en quatre langues – le serbe, le français, l'italien, l'espagnol – exprime, à l'instar de sa peinture, la même crainte existentielle, les mêmes angoisses et inquiétudes, le même état d'esprit nostalgique, ainsi que l'appréhension d'une fin proche. On y trouve des analogies dans ce libre mélange d'images associatives. À première vue, cette détresse incohérente

7. Les plus importantes publications monographiques sur l'artiste : Miodrag B. Protić, *Milena Pavlović-Barilli*, Belgrade 1966 ; Miodrag B. Potić, Olga Bataveljić, *Milena Pavlović-Barilli. Restrospective 1926-1945*, Belgrade 1979 ; Gianni Cavazzini, Miodrag B. Protić, Momčilo Stevanović, *Milena Pavlović-Barilli, Opere 1926-1938*, Parme 1989 ; Olivera Janković, *Milena Pavlović-Barilli*, Belgrade 2001. D'autres textes importants furent écrits par Ješa Denegri, Lazar Trifunović, Živko Brković, Gordana Stanišić, Adela Mazzola. Nikola Bertolino écrit sur sa poésie, il la traduit du français et de l'italien, Radivoj Konstantinović assure la traduction de l'espagnol. Kosta Dimitrijević et Smilja Stojanović Guleski publient son abondante correspondance tandis que Jelica Milojković, conservatrice de la Galerie qui porte son nom à Požarevac, fait paraître la riche documentation découverte ultérieurement.

entre en symbiose avec le vécu personnel suivant une logique implacable et saturée d'énigmes littéraires – le tout plongé dans une atmosphère métaphysique. M. B. Protić écrit : « Si Breton lui-même a mis en évidence dans son *Manifeste* de 1924 des éléments de surréalisme chez Swift, Chateaubriand, Baudelaire, Fargue, Reverdy et Saint-John Perse, il aurait dû les trouver aussi chez Milena » - car son œuvre est basée sur l'irrationnel et sur le songe<sup>8</sup>.

Toute jeune, au carrefour des décennies, Milena voyage à Prague, en Slovénie, en Italie, en France, en Espagne ; et c'est à Londres au mois de février 1931 qu'elle inaugure à la prestigieuse galerie *Bloomsbury* sa grande exposition individuelle qui a suscité de nombreuses critiques dans la presse anglaise (*Daily Telegraph*, *Daily Express*, *Evening Standard* ; la presse belgradoise en parle également en soulignant qu'il s'agit d'un des événements les plus importants d'artistes serbes à l'étranger)<sup>9</sup>. Milena s'installe à Paris où elle vit, avec quelques interruptions, entre 1931 et 1939. Cette même année elle part pour les États-Unis à la veille de la Seconde Guerre mondiale tellement appréhendée par l'Europe. C'est à Paris où sa créativité mûrit, que s'affirme l'affinité avec les œuvres des frères Giorgio De Chirico et Alberto Savinio, et qu'elle prend rapidement part aux activités artistiques : exposition individuelle à la galerie Jeune Europe, où elle expose aussi avec De Pisis, De Chirico, Kubin, Zadkine, Terechkovitch, etc. (1932) ; une autre exposition individuelle voit le jour à la galerie Quatre Chemins (1938). Elle participe à l'exposition *La Nouvelle Génération* (galerie Billet) où elle est en compagnie de Pignon, Bazaine et Marchand, au *Nouveau surréalisme* à la galerie Pittoresque (1939) ; elle fait la connaissance d'André Breton, Paul Valéry, Jean Cassou, André Lhote. Parallèlement, elle poursuit sa carrière en Italie : expositions individuelles à Rome (*Galleria d'Arte*, 1932, *Galleria della Cometa*, 1937) et, avec d'autres artistes elle est présente à Florence (*Sala d'Arte della Nazione*, 1933), elle prend part à la deuxième *Quadriennale* à Rome (1935), suivie de la publication de ses poèmes dans le journal *Quadrivio* (1934, 1935 et 1936). De nombreux journaux lui consacrent des articles : *Chicago Daily Tribune*, *La Nuova Italia*, *Il Lavoro Fascista*, *Il Tevere*, *La Tribuna*, *Italia Letteraria*, *Il Popolo di Roma*. Les critiques soulignent une atmosphère métaphysique et surréaliste, tandis que Renato Guttuso, dans la publication *L'Ora* de Palerme, met en relief les rêveries et une « vision d'un monde harmonieux proche et en même

8. M. B. Protić, *Milena Pavlović-Barilli*, Belgrade, 1966, p. 55.

9. J. Milojković, « Exposition de Milena Pavlović-Barilli à Bloomsbury Gallery à Londres 1931 », *Viminacium*, Požarevac, n° 8-9, 1994.

temps éloigné de la réalité<sup>10</sup> ». Son départ pour New York avait plusieurs causes : elle croyait pouvoir *se redécouvrir* ; elle avait envie de faire ses preuves dans un monde qui attirait des forces innovantes tout en offrant des idées nouvelles ainsi que l'a montré l'Exposition universelle et la rétrospective consacrée au surréalisme ; elle voulait également s'éloigner des sollicitudes et des conseils pressants de sa mère, se libérer de la peur de la guerre. Ses débuts se sont avérés difficiles mais aussi couronnés de quelques succès : franchi le cap de quelques participations à des expositions et ayant résolu des problèmes existentiels, Milena commence à gagner de l'argent en exécutant des portraits de personnages prestigieux et en se consacrant au design commercial et aux illustrations pour de grands magazines de mode telles que *Vogue*, *Town & Country*, *Charme*, *Glamour*, *Harper's Bazaar*. Elle réalise la publicité pour des produits des sociétés *Hanes Hosiery*, *Mary Dunhill*, *Texstron Inc.*, *Revelon* ; pour des grands magasins tels que *Lord & Taylor*, *Saks Fifth Avenue*, *Bonwit Teller* ; elle conçoit des costumes pour le ballet *Sebastian* de Giancarlo Menotti. Sa mort a coupé court à ses projets destinés au théâtre en cours de réalisation<sup>11</sup>.

Très personnelle, avec souvent une forte connotation érotique, la peinture de Milena peut être analysée de diverses façons, par le biais de bon nombre de méthodes : par la psychanalyse et la symbolique des mots, par la théorie des nombres, par l'interprétation des symboles, par l'étude des signes et des métaphores, ou en lisant sa biographie. La sémantique de son *mystère qui cache le réel* se trouve dans les *objets invisibles* de Breton, le monde onirique découvre la réalité intérieure avec des figures énigmatiques, des images idéalisés émergent des souvenirs sentimentaux, des situations diaboliques, des expériences magiques et mythiques, venues du fond de ses aspirations non réalisées et d'un besoin impératif de narration. La vie de Milena fut une lutte constante entre Eros et Thanatos<sup>12</sup>.

10. J. Milojković, « Expositions de Milena Pavlović-Barilli à la Galerie Jeune Europe à Paris et Galleria d'Arte di Roma 1932 ». *Viminacium*, Požarevac, n° 10, 1995-1996 (1998), 253-276 ; O. Janković, *op. cit.*, p. 30.

11. Elle est enterrée au cimetière Testaccio à Rome où furent déposées ultérieurement les cendres de ses parents.

12. Ses tableaux les plus connus se trouvent à Belgrade, Musée d'Art moderne et Musée National, ainsi qu'à Požarevac - Galerie qui porte son nom : *Fille à la guitare*, 1932, *Composition énigmatique*, 1932, *Autoportrait*, 1933, *Torse ailé féminin*, 1933, *Doge vénitien*, 1934, *Portrait au gant noir*, 1935, *Fille au voile*, 1936, *Poupée*, 1936, *L'artiste et l'archer*, 1936, *Venus à la lanterne*, 1938, *Composition*, 1938, *Mélancolie*, 1938, *Autoportrait au voile*, 1939.

## Branko Ve Poliansky – artiste maudit

Artiste brillant, Branko, Virgilije (Virgile), Virgil, Vij, Ve Poliansky (Sošice/Jastrebarsko, Croatie 1897 – mort aux environs de Fontainebleau 1947) restera présent dans les esprits par sa manière d’agir surréaliste quoi qu’il n’ait jamais appartenu à ce mouvement. On peut qualifier Branko Poliansky et Milena Pavlović-Barilli de créateurs sensibles qui vécurent avec leur temps tout en s’imprégnant de (ou en refusant) ses propres impulsions. Au début des années vingt du XX<sup>e</sup> siècle, Poliansky était un artiste aux multiples facettes : acteur, critique théâtral, cinématographique et littéraire ; fondateur et rédacteur de nouveaux journaux ; poète, écrivain, conférencier, « constructeur de livres », un des principaux piliers et représentant à Paris de la revue d’avant-garde *Zénith* (1921-1926) fondée par son frère Ljubomir Micić. C’est dans le cadre de cette revue qu’il s’engage activement : à Paris, il entreprend en 1925 avec F. T. Marinetti un dialogue sur le futurisme, le fascisme et le zénithisme ; il projette avec Fortunato Depero la fondation d’une revue futuriste/ zénithiste ; durant la conférence d’Alfred Kerr, il critique le comportement incorrect de celui-ci pendant la première guerre mondiale ; il lit le manifeste zénithiste au cours de la soirée tenue par Ilya Ehrenbourg à la Société Savante ; il prend part à l’exposition « Arts révolutionnaires de l’Occident » à Moscou (1926), organise l’exposition *Maîtres artistes contemporains parisiens* pour Belgrade (1926) et Zagreb (1927) avec des œuvres de Picasso, Foujita, Lhote, Survage, Chagall, Zadkine, Robert et Sonia Delaunay, Léger, Varoquier ; il collabore aussi à la revue *Tank* de Ljubljana... À Paris, il se consacre définitivement à la peinture, au dessin et à l’illustration. Au début, ses sujets abordaient l’amour, la mort et des réflexions sur son passé personnel – guerre, messages révolutionnaires bolcheviques, sentiment d’échec grandissant avec l’âge ; folie prétendue ou réelle, obsession par les femmes et certaines figures masculines ou encore par l’Europe représentée sous les traits d’un dragon ; la méthode de Freud qui veut dévoiler le langage secret des rêves, du conscient et du subconscient, des désirs cachés, des rêveries, des illusions, des fantasmes, de l’instinctif et de l’émotionnel refoulé. Tout ceci rend possible une interprétation élargie de l’œuvre de Poliansky, conditionnée par son séjour dans *la ville lumière* où les orientations surréalistes séduisaient totalement au point de devenir une mode et un esprit révélateur de son temps. Poliansky épouse pleinement cette situation<sup>13</sup>. Il s’agit avant tout d’automatisme, à la manière d’un

13. Le rattachement de l’œuvre de Poliansky au surréalisme est cité dans les publications suivantes : Irina Subotić, *Zénith et l’avant-garde des années vingt*, Musée National – Institut de la

exercice mental, d'une technique ou d'une méthode, d'un rapport entre le dessin et le texte : il réalisait avec *maestria* ses esquisses au crayon, à la plume, à l'encre de Chine, à l'aquarelle ou à la tempéra. Son trait est libre, continu, la structure transparente, comme s'il s'agissait de la marque d'une pensée animée de la vitesse d'un éclair, d'un événement visuel éphémère ou bien de la perception du monde innocent et vierge de l'enfant. La forme anti-esthétique affirmée, le courant alogique de la réflexion regorge de symboles et d'allusions, de changements obsessionnels et de formes hybrides si chères au surréalisme (Max Ernst, Magritte, Dali). Ainsi surgissent des souvenirs et des associations agonistiques d'un état conflictuel et les désirs refoulés de communiquer avec les autres<sup>14</sup>.

De plus en plus souvent, Poliansky cultive la vulgarité, décrit la féminité, jongle avec le contradictoire et la possibilité de comprendre différemment certaines formes. Il supprime la frontière entre le réel et l'imaginaire. C'est Waldemar George qui rédige l'introduction du catalogue pour sa première exposition à la galerie Le Taureau, en 1929. Il présente Poliansky comme un des fondateurs du zénithisme, « apparenté au surréalisme », dit-il, et il ajoute : « un visionnaire passionné » qui transforme ses hallucinations en langage pictural, « amalgame magique, créé par la volonté d'un esprit démoniaque, génère des fantasmagories, des rêveries et de l'imaginaire ». W. George salue en Poliansky « l'annonciateur d'un art qui est avant tout une impulsion créative, une subjectivité à l'état pur ». Gaston Poulain<sup>15</sup> souligne qu'il s'agit d'une exposition particulière, car l'artiste évolue dans des contrées inconnues et manifeste une volonté inattendue en saturant notre vue « par des plastiques inédits à ce jour ». Cependant, l'artiste n'est pas encore reconnu – comme Modigliani – car il offre obstinément à notre frivolité « de la nostalgie

littérature et de l'art, Belgrade, 1983 ; Željko Kipke, «Ve Poljanski – 'logique du paradoxe'».- *Studentski list*, Zagreb, 27.IV.1983, 20 ; Ješa Denegri, « Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski et les arts plastiques ».- *Polja*, Novi Sad, n° 299, 1984, 10-12 ; Dejan Sretenović, « Stratégie de la résistance ». *Delo*, Belgrade, n° 5-8, 1992, 98-111 ; Dragana Kovačić, « Illustrations de Branko Ve Poliansky pour l'ouvrage *Hardi ! à la Barbarie* de Ljubomir Micić », *Zbornik Narodnog muzeja*, l'Histoire de l'Art XV-2, Belgrade 1994, 197-206 etc. Le premier texte important sur Poliansky fut publié par Zoran Markuš, *Branko Ve Poljanski* (1897- ?). – Galerie *Jovan Popović*, Opovo, 1974, 5-14.

14. Par ex. les illustrations pour le livre de Ljubomir Micić *Hardi ! A la Barbarie. Paroles zénithistes d'un Barbare européen. 17 dessins du poète Branko Ve Poljanski*. Editeurs Jouve et Cie, Paris, 1928. Un nombre important de ses œuvres se trouve au Musée National de Belgrade dans le cadre de la succession de son frère Lj. Micić.

15. *Comoedia*, Paris, juin-juillet 1929, constate que Poliansky ne donne pas de titres à ses œuvres, dans le but de préserver la pureté de la perception visuelle, pratique courante chez les artistes d'avant-garde. Dans le même texte, il mentionne les surréalistes et « *les cubistes tardifs* ».

mystérieuse et de l'opacité, chose qui correspond pleinement à cette nouvelle époque ». Robert Gaillard<sup>16</sup> estime que les oeuvres de Poliansky portent en elles la sensibilité du poète et « les visions fantastiques de l'irréel » et Pierre Floquet, dans *Monde*, parle de ses hallucinations, de ses imaginations, de ses sensations et de sa logique du paradoxe.

Presque parallèlement à son exposition individuelle, Poliansky prend part à la grande manifestation *Peintres et Sculpteurs de l'École de Paris* à la galerie La Renaissance (juillet 1929), réunissant Picasso, Braque, Léger, Picabia, De Chirico, Soutine, Bonnard, Vuillard, Max Jacob, Chagall, Bourdelle, Zadkine, Alexandre Yacovleff et un grand nombre d'autres artistes. André Warnod<sup>17</sup> remarque à propos d'un seul tableau et d'une gouache de Poliansky « son tempérament particulier et attirant ». L'exposition même correspondait à ce qui se passait à la fin de la troisième décennie : coexistence de mouvements variés, amalgame des sensibilités poétiques individuelles, recherche des chemins personnels où se perdent les grandes orientations et les ambitions de révolutionner ensemble le monde, comme ce fut le cas pour la période précédente.

Sa participation au cercle de l'École de Paris annonce l'engagement artistique de Poliansky qui le rapproche des conceptions les plus répandues du surréalisme, tout ceci avec le *Manifeste du panréalisme*, publié lors de son exposition à la Galerie *Zborowski* en 1930<sup>18</sup>. Dans sa recherche, l'artiste touche à l'hyperréalisme où se confondent les limites entre la vie et l'art. Il expose alors des tableaux traitant un même motif poussant jusqu'à l'obsession plongée dans une atmosphère métaphysique vide et intemporelle. On y trouve aussi des thèmes classiques (principalement des motifs urbains sans présence humaine et, plus rarement, des portraits, des autoportraits et des natures mortes très sporadiques). Vu l'éclectisme surréaliste, Poliansky mène ses œuvres en l'absence de modèle stylistique unique : les tableaux ont été élaborés avec des pâtes épaisses, par des couches fortes, aux couleurs riches et rassasiées. Ces tableaux absorbent la pensée, la disposition d'esprit, l'état d'âme, l'humeur et le sentiment. Il est difficile de les cerner ; ils peuvent quand même servir à analyser l'état d'esprit de l'auteur, son angoisse, sa solitude ainsi que l'isolement, la douleur et la dépression. Le séjour en France, où sous peu il fonde sa famille, lui ouvre de nouveaux horizons, mais en même temps

16. *La Presse*, Paris, 2 juillet 1929.

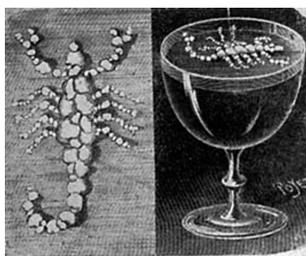
17. *Comoedia*, Paris, juillet 1929. Poliansky a publié tous les extraits des critiques parisiennes dans le catalogue de son exposition individuelle chez Zborowski en 1930.

18. *Manifeste du panréalisme* par Poliansky. Exposition Poliansky chez Zborowski, 26, rue de Seine, du 18 janvier au 3 février 1930.

emprisonne son existence. Son frère essaie vainement, avec l'aide d'Henri Barbusse, de résoudre son problème de séjour. Cet écueil s'ajoute au mécontentement, à la pauvreté puis à l'extrême misère qui le conduit à l'internement dans un asile où il subira un traitement de toute évidence contre l'alcoolisme. Son œuvre fut marquée par la période surréaliste et ponctuée par l'obsession, la transgression, le monde des désirs illicites, le primitivisme et la naïveté, aggravée par l'individualisme outrancier, la maladie, les rêves et les hallucinations. S'ajoute à cela l'ironie, le jeu de mots, l'irruption des arts dans la vie et de la vie dans les arts : sensibilité à fleur de peau, narration, le tout en juxtaposition aux traces de son activité préalable liée au zénithisme.

*ACADEMIE DES ARTS  
NOVI SAD*

*Traduction : Marija Gerc et Jean-Claude Barouch*



# LA BILLE EXPLOSIVE, L'OBJET ET LA PHOTOGRAPHIE DANS LE SURREALISME SERBE

Milanka TODIĆ

Avant de commencer à étudier la fonction, la position et la signification de l'objet dans le contexte du surréalisme serbe, il est nécessaire de faire un court rappel de la relation proche et des contacts personnels entre Vane Živadinović-Bor et Salvador Dali vers 1930. La lettre de Bor adressée le 31 décembre 1932 à Dali est bien connue, étant donné qu'elle a été publiée dans *Le Surréalisme au service de la révolution*<sup>1</sup>. On peut y lire : « Il y a deux ans, j'ai reçu d'Angleterre une magnifique collection de couleurs à l'huile en tubes de grande dimension. Je voulais peindre. Mes amis, et Marko Ristić en particulier, ont remarqué que plutôt que de peindre je passais la plupart de mon temps à jouer avec les couleurs [...]»<sup>2</sup>. Or, ce n'est que récemment qu'a été publiée une autre lettre de Vane Živadinović-Bor, écrite en 1931, où il décrit notamment sa première rencontre avec Salvador Dali : « J'ai aussi fait la connaissance de Dali qui est physiquement horrible et qui a pris ses aises de façon idiote dans l'appartement d'Éluard, avec ses chaussettes blanches et ses pantoufles noires laquées<sup>3</sup> ». Ces deux lettres, l'une adressée à Salvador Dali, l'autre à Marko Ristić, témoignent non seulement de son contact avec le peintre catalan, mais aussi de sa fascination pour les objets banals : une fois ce sont de merveilleuses couleurs en tubes de grande dimension, et ensuite des pantoufles noires laquées. La reconnaissance des contenus associatifs et des impulsions fétichistes dans les objets réels pour la mise en scène des objets surréalistes représentait le point d'intersection des expérimentations artistiques des groupes surréalistes serbe et français vers 1930.

1. V. Bor, « Correspondance », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 1933, p. 46-47.

2. *Id.*, *ibid.*, p. 46.

3. Lettre de Vane Živadinović Bor, envoyée de Paris à Marko Ristić, le 4 juillet 1931, Legs Marko Ristić, Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts, Belgrade, 14882, boîte I ; M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, Musée des arts décoratifs, Belgrade 2002, p. 121 ; ([www.serbiansurrealism.com](http://www.serbiansurrealism.com)).

Au début des années trente, dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, Salvador Dali écrivait sur le fétichisme pour les objets et leur message métaphorique. Dans plusieurs textes à la suite, il a défini la typologie et la signification symbolique de l'objet surréaliste en distinguant les catégories suivantes : Objets à fonctionnement symbolique, Objets transsubstantiés, Objets à projeter, Objets enveloppés, Objets machines, Objets moulages<sup>4</sup>. C'est dans le même contexte qu'il faut lire la réponse de Salvador Dali à « L'enquête sur le désir », publiée en 1932 dans la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], où il exprime hardiment, en sept points, son opinion sur le désir, tout en soulignant que « les désirs dits élevés n'existent pas. Ceux que je tiens pour les plus nobles sont ceux que je considère les plus humains, c'est-à-dire les plus pervers<sup>5</sup> ». Dans le même numéro, Marko Ristić a présenté la méthode de « l'activité paranoïa-critique » de Dali, qui a même motivé la réalisation d'un montage surréaliste intitulé *Devant un mur* et documenté par une série de photographies publiées<sup>6</sup>.

Le rôle important de Dali dans le processus théorique-expérimental de la formation de l'objet surréaliste dans le contexte du surréalisme serbe ne diminue pas la contribution de nombreux autres artistes, dont les plus influents étaient Alberto Giacometti et Joan Miró<sup>7</sup>. Les fameux *Objets mobiles et muets* de Giacometti ont été présentés dans *Le Surréalisme au service de la révolution* par une série de dessins sous la forme de bande dessinée ou de livre d'enfants, où les images/esquisses d'objets fantastiques alternent avec de courts textes poétiques. Une de ces sculptures surréalistes de Giacometti a été reproduite ultérieurement dans la revue serbe [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], non plus comme esquisse, mais comme objet tridimensionnel – *Objet embarrassant à poser*<sup>8</sup>.

Une œuvre de Miró sur la formation de l'objet surréaliste, intitulée *Homme et Femme*, a également été présentée dans cette même revue serbe, de même que la peinture de Salvador Dali et de Max Ernst. La revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], pendant sa courte période de parution, de

4. S. Dali, « Objets surréalistes », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, p. 16-17 ; « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », n° 5, p. 45-48, « Notes-communications », n° 6, p. 40-41.

5. S. Dali, réponse à l'Enquête sur le désir, [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], n° 3, p. 31.

6. M.R. [M. Ristić], « [Devant un mur] », [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], n° 3, p. 51.

7. A. Giacometti, « Objets mobiles et muets », *SASDLR*, n° 3, p. 18-19.

8. A. Giacometti, « Objets mobiles et muets », p. 18 ; A. Giacometti, « Objet embarrassant à poser », [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], n° 2, Belgrade 1932, s.p. ; M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, p. 120.

9. J. Miró, *Homme et femme*, *Le surréalisme aujourd'hui et ici*, n° 3, Beograd 1932, s.p. ; M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, p. 190.

1931 à 1932, a publié plusieurs tableaux de Dalí, devenus ultérieurement très célèbres, ainsi que deux dessins d'Ernst<sup>10</sup>. Certaines photographies représentant les œuvres intitulées *Mantille* et *Briséis* de Francis Picabia datant de 1929, ainsi que le *Dialogue dans la forêt* et *Le Fantôme* de Jean Violhir (1928), étaient arrivées de Paris à Belgrade, mais ne purent être publiées, car la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] avait cessé de paraître ; cela signifiait également la fin du groupe surréaliste serbe. Certains, comme Koča Popović et Djordje Jovanović, furent emprisonnés en 1932 pour leurs idées révolutionnaires<sup>11</sup>.

L'activité des surréalistes serbes liée à l'articulation des assemblages ou appareils spéciaux – comme ils nommaient les objets surréalistes, se déroula entre 1927 et 1932. Cette activité avait donc commencé quelque peu avant les contacts directs avec Salvador Dalí et elle se fondait sur le principe de la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection, ou encore, sur l'établissement d'une certaine tension entre diverses réalités auxquelles appartiennent le sel et la cellophane ou l'homme et la bicyclette, par exemple. Ainsi, en 1927, dans son assemblage *Sachet de sel. Le serf-volant*, Vane Živadinović-Bor a insisté sur l'expérimentation avec divers matériaux comme sont le sel enveloppé dans du papier transparent et des morceaux de métal. L'existence d'un objet surréaliste nommé *Homme vélocipède*, construit par les membres du groupe surréaliste, a été documentée sur une photographie prise en 1929 à Belgrade par Nikola Vučo. Il se trouvait à Paris en 1930, quand il écrivit une lettre à Marko Ristić disant, entre autres :

*Mais je n'arrive pas à retrouver mes premières photographies de grands appareils parmi lesquelles se trouvait celle du Miroir de Kusakovic. Dans cette série j'ai eu deux photographies très réussies : Un Garage la nuit et La Radio de Milan*<sup>12</sup>.

10. S. Dalí, *Le lever du jour*, Ensemble masochiste, La Persistance de la mémoire, *Le surréalisme aujourd'hui et ici*, n° 3 ; M. Ernst, *Portrait*, *Le surréalisme aujourd'hui et ici*, n° 2, *Délectation morose*, *Le surréalisme aujourd'hui et ici*, n° 3 ; M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, p. 86-87, p. 176.

11. R. Crevel, « Des surréalistes yougoslaves sont au bain », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, p. 36-39.

12. Dans cette même lettre Vučo parle de projets de collaboration avec les revues parisiennes : « J'ai besoin de ces deux photographies, parce que je voudrais proposer aux revues *Bifur* et *Variétés* toutes les photographies que vous ne publierez pas dans l'Almanach. C'est pourquoi je te prie, si tu n'as pas besoin de ces deux photographies, ou si les pellicules sont chez toi, de me les faire parvenir », Lettre de Nikola Vučo adressée à Marko Ristić, à Paris, le 17 février 1930. Legs de Marko Ristić, Archives de l'Académie, Belgrade, 14882, boîte II.

Les photographies du *Miroir de Kusakovic* et de *La Radio de Milan* n'ont pas encore été retrouvées, mais on possède celle intitulée *Garage la nuit* et certainement une seconde, *Homme vélocipède*.

Dans sa lettre, en parlant d'*Homme vélocipède*, Vučo évoque en effet une construction amorphe verticale avec une bicyclette et des cordes, suspendue dans l'espace, ce qui correspond à l'appareil identifié sur deux négatifs faisant partie des dons de l'auteur, conservés au Musée des Arts décoratifs de Belgrade.

Tous les objets qui, selon la méthodologie de Dali du délire paranoïaque de la reconnaissance, entrent dans la construction de l'objet surréaliste, proviennent du monde qui nous entoure. À la question de savoir comment des choses aussi palpables peuvent être amenées à un état anamorphique, Dali a répondu :

*L'objet définitivement monté devra être photographié, mais toujours de telle sorte que le photographe ne puisse le voir. A cet effet, il conviendra de régler scrupuleusement d'avance un bon éclairage et le champ visuel... Pour l'élaboration chimique de la photo, on aura toujours recours à des procédés rigoureusement aveuglés et, cette dernière une fois obtenue, sera immédiatement enfermée, sans que personne n'ait pu la voir, à l'intérieur d'une boîte de métal creux. Ainsi sera assurée la conservation de l'action qu'on y aura inséré (l'objet original et l'objet photographié auront été soigneusement détruits, et leurs moindres débris volontairement perdus avant cette opération). Enfin, le cube de métal contenant la photo sera plongé dans une masse indéterminée de fer en fusion qui, en se solidifiant, l'englobera. Ce morceau informe de fer fondu, d'un poids et d'un volume quelconque sera l'objet de type psycho-atmosphérique-anamorphique<sup>13</sup>.*

Par conséquent, il s'agit là de la phase finale du procédé compliqué de construction d'un objet surréaliste, phase dans laquelle le tirage d'une épreuve photographique constitue un des moments clés dans la création de l'objet surréaliste. La photographie était donc, pour Dali, une étape inévitable dans le processus de la métamorphose d'un objet réel en objet amorphe.

Le fait que Nikola Vučo ait photographié, comme il est dit dans sa lettre, de « grands appareils » qui ont été ensuite volontairement perdus ou démontés, nous prouve que les surréalistes serbes s'en tenaient pour l'essentiel aux instructions de Dali qui préconisaient que l'objet psycho-atmosphérique-anamorphique « devait absolument être photographié ».

13. S. Dali, « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques », *ibid.*, p. 47.

Le parallélisme déjà relevé entre les groupes surréalistes français et serbes ressort également du fait que Vučo fait état de photographies d'objets surréalistes dès 1930, alors que le texte de Dalí « Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques » a été publié en 1931. Le procédé de transformation d'un objet ordinaire en objet surréaliste ne pouvait, par conséquent, être mené à bien sans la photographie. Le tirage d'une épreuve photographique est un acte décisif et obligatoire dans le processus de métamorphose. Tous les éléments matériels de l'objet sont appelés à disparaître, et la seule preuve et trace de l'existence physique de l'objet surréaliste repose dans son empreinte lumineuse, dans l'image photographique. Celle-ci ne peut, bien sûr, prétendre être la même chose que l'objet photographié, puisque s'applique, pour elle aussi, la tautologie sur laquelle a explicitement attiré l'attention le célèbre tableau de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*. Par conséquent, le surréalisme a introduit l'objet psycho-atmosphérique-anamorphique dans le système de l'art, car il désirait « manifester, dans leur différences, toutes les versions de l'infini ». Selon l'une d'elles, sur laquelle Salvador Dalí attire également l'attention, « le bout incandescent d'une cigarette, bien qu'en étant incapable, brûle parfois dans l'oeil de l'homme d'un éclat beaucoup plus lyrique que le scintillement de l'étoile la plus brillante et la plus éloignée<sup>14</sup> ».

Bien que de nombreux objets que Nikola Vučo mentionne dans sa lettre soient aujourd'hui perdus et que les seuls témoins de leur existence ne soient que ses photographies documentaires ou la correspondance entre les membres du groupe, un des objets les plus importants a toutefois réussi à être gardé, quoique assez endommagé par les années. Il s'agit de *La Bille explosive* réalisée en 1930 par Dušan Matić et Aleksandar Vučo pour Marko et Ševa Ristić. Le principe de la juxtaposition de différents objets incompatibles a également défini la structure de cet « appareil », ainsi désigné par ses auteurs dans une lettre. *La Bille explosive*, comme container, ne contenait pas seulement des billes, mais aussi beaucoup d'autres « objets amusants » un peu bizarres, trouvés et sélectionnés. Durant les années trente, on parlait sérieusement des objets amusants dans l'argot des surréalistes serbes. Beaucoup de membres comme Matić, Vučo, Dedinac faisaient l'inventaire des objets amusants et les collectionnaient. À côté des billes de différentes tailles, matières et couleurs, on trouvait toujours l'inévitable machine à coudre, mais aussi un rouleau à pâtisserie, une poêle, un miroir, etc.<sup>15</sup>

14. E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge 1994, p. 150

15. Lettre d'Aleksandar Vučo à Marko Ristić, 21 juillet 1930. Legs Marko Ristić, Archives de l'Académie, Belgrade, 14882, boîte II ; M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, p. 86-87, p. 50.

La sélection et la dénomination des objets amusants représente un phénomène important et spécifique, étant donné l'idéologie du surréalisme à la suite du *Second Manifeste du surréalisme*. À l'époque, ce qui intéressait le plus les surréalistes français tout autant que les serbes, et surtout leurs leaders, Breton et Ristić, c'était l'étude de l'humour, de l'humour noir, en particulier<sup>16</sup>. Si l'on accepte l'idée que l'humour nie la réalité et qu'il s'agit « d'une affirmation grandiose du principe de plaisir », il est alors possible d'interpréter dans ce même contexte l'objet surréaliste réalisé à partir d'objets amusants. Marko Ristić et d'autres représentants du surréalisme ont développé un mode de narration stratifiée et symbolique en se basant sur les objets amusants. Un aspect nouveau dans l'emploi et la production de l'humour, différent de celui du dadaïsme, a permis à l'objet surréaliste réalisé à partir « d'objets amusants » – comme c'était le cas avec *La Bille explosive*, d'acquiescer par exemple une position alternative dans le contexte de l'avant-garde et de la culture bourgeoise.

Se basant sur les observations de Freud liées aux impulsions irrationnelles qui fonctionnent comme des mécanismes de protection chaque fois qu'elles entrent en collision avec des traumatismes, les surréalistes ont articulé l'humour et l'humour noir comme « discours d'opposition » contraire au fonctionnalisme de la société bourgeoise. Pour cette raison, répondant à l'enquête « L'humour est-il une attitude morale ? », Marko Ristić a, entre autres, souligné : « Dans notre *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*], Koča Popović et moi avons rejeté la morale normative bourgeoise [...] l'humour satisfait certaines tendances ludiques et régressives vers des modes de pensée pré-logique et pré-réaliste.<sup>17</sup> »

La réanimation des objets amusants et la représentation des désirs lumineux et sombres dans l'objet surréaliste résultent de l'automatisme des pensées en action. Le déroulement libre des pensées ne se manifeste pas dans le domaine du texte, du film ou de l'image, mais dans une sphère d'objectivité concrète. Les objets banals et bizarres et les matériaux comme le bois et la paille ou le métal et le verre formaient une nouvelle synthèse en dépit de toutes structures logiques et pragmatiques, motivés par les impulsions fétichiques des artistes. L'objet surréaliste a offert aux objets quotidiens un contexte révolutionnairement nouveau et virtuelle-

16. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940) ; M. Ristić, « L'humour, attitude morale », (Réponse à l'enquête « L'humour est-il une attitude morale ? »), *SASDLR*, n° 6, p. 36–39 ; S. Rubin Sulaiman, « Surrealist Black Humour : Masculine/Féminine, *Papers of Surrealism*, n° 1, winter 2003 :

<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/index.htm>

17. M. Ristić, « L'humour, attitude morale », *ibid.*, p. 37.

ment symbolique ; toutefois, tous ces matériaux hétérogènes ont dû subir, durant le processus de construction, une manipulation agressive allant de la teinture au chiffonnage et de l'extraction au coupage. Les implusions constructives-destructives, les plus importantes dans la structure de chaque objet surréaliste, ont laissé des traces profondes et clairement visibles de conflits mutuels. La juxtaposition des différents niveaux de la réalité insistait sur l'opposition dialectique entre les ensembles d'objets éloignés, afin d'augmenter chez l'observateur l'effet de surprise de Benjamin<sup>18</sup>.

Si le but de *La Bille explosive* était de provoquer un rire explosif et de surprendre Marko et Ševa Ristić avant tout, on peut dire alors que tous les autres objets créés au sein du surréalisme serbe avaient également ce ton amusant. Il faut savoir aussi que Dušan Matić et Aleksandar Vučo ont réalisé *La Bille explosive* comme cadeau fantastique pour monsieur et madame Ristić. Dans presque chaque livre consacré au surréalisme on trouve des passages sur la pratique des artistes surréalistes d'échanger entre eux leurs artefacts<sup>19</sup>. Cet esprit avant-gardiste de collectivisme, accompagné de modèles d'échange mutuel d'idées, de collaboration et d'amitié intime élaborés, a mené en 1930 à la formation de l'almanach [*L'Impossible*]. Le travail d'un groupe d'artistes avant-gardistes pour la publication de cet almanach, œuvre majeure du surréalisme serbe, a défini non seulement le modèle multimédia de la créativité surréaliste, mais aussi la plate-forme internationale des idées sur lesquelles sera basée la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] pendant les années 1931 et 1932<sup>20</sup>. L'appartenance à un groupe surréaliste prévoyait donc un échange d'idées, de lettres, de tableaux, de dessins, mais aussi d'objets tridimensionnels avec les membres d'autres centres culturels, en particulier ceux

18. W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* dans : *De la photographie et de l'art*, traduit par J. Acín, éditeur M. Todić, Artget, Belgrade 2006, 27.

19. *Surrealism, desire unbound*, Ed. J. Mundy, Princeton University Press, 2001, p. 79-91, 136-169, 245-273 ; *La Révolution surréaliste*, Ed. W. Spies, Centre Pompidou, Paris 2002, 17-28 ; *Surréalisme*, Musée des arts décoratifs, Belgrade 2002, 120-139.

20. Note sur « L'Impossible », *SASDLR*, n° 1, p. 11-12 ; H. Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* (Le surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français), Sarajevo 1966 ; D. Matić, « Un chef d'orchestre, André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste », *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, 1967, p. 676-685 ; A. Thirion, *Révolutionnaires sans Révolution*, 1972, p. 267 ; B. Aleksić, *Dali : Inédits de Belgrade (1932)*, Paris, 1987 ; J. Novaković, *Bretonov nadstvarni svet [Le Monde surréel de Breton]*, Belgrade, 1991 ; M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, p. 89-144 ; S. Bahun-Radunovic, « When the Margin Cries : Surrealism in Yugoslavia », *Review of Literatures of the European Union*, n° 3, September 2005, [http://www.rilune.org/english/mono3/6\\_Radunovic.pdf](http://www.rilune.org/english/mono3/6_Radunovic.pdf) ; M. Ristić, *Oko nadrealizma [Autour du surréalisme]*, I, Belgrade 2003 ; II, Belgrade 2007.

de Paris. Les noms de nombreux surréalistes français, Breton en tête, étaient mentionnés parmi les collaborateurs de l'almanach *L'Impossible*. En 1935, Georges Hugnet a construit pour Marko Ristić une boîte intitulée *Le Rendez-vous*. Elle a été présentée publiquement pour la première fois lors d'une exposition au Musée des Arts décoratifs à Belgrade en 2002. Ayant survécu à tous les déménagements de la famille Ristić, elle fait aujourd'hui partie du Legs Marko Ristić<sup>21</sup>.

La pratique artistique du collage-montage des surréalistes serbes, qui s'achève avec *L'Assemblage* de Marko Ristić réalisé en 1939, ne supposait pas nécessairement l'existence physique des objets tridimensionnels. Ils pouvaient être tout aussi bien articulés au niveau de l'activité mentale, comme c'était le cas avec *Le Miroir* d'Aleksander Vučo, présenté dans une lettre de 1930, à laquelle était joint un mode d'emploi détaillé<sup>22</sup>. Ce type d'objet invisible pourrait sans problèmes être classé dans la catégorie de « l'objet fantôme » de Breton, selon d'autres caractéristiques encore, avant tout intimes et irrationnelles<sup>23</sup>. La collection et le mélange total d'objets divers, que ce soit dans une sphère de fiction ou de choses concrètes, se faisaient dans le but de créer une illusion de réalité inaccessible enracinée dans l'objet fantôme, comme c'était le cas avec *Le Miroir* préservé de Dušan Matić, datant de cette même année 1930.

D'autres objets encore prouvent que dans les années trente la poésie des surréalistes serbes était en crise et que c'est à ce moment-là qu'ils ont commencé à s'orienter vers une pratique artistique multimédia. Ici, il faudrait également citer l'œuvre intitulée *Une atmosphère de printemps et de jeunesse*, qui date aussi de 1930 et qui rajoute des photographies à la structure hétérogène et tridimensionnelle. Comme *La Bille explosive*, elle a

21. M. Todić, *L'Impossible, l'art du surréalisme*, p. 13, 304. Grâce à sa position de leader au sein du surréalisme serbe, Marko Ristić a reçu un grand nombre de lettres, de livres, de dessins et divers autres cadeaux des surréalistes serbes et français, comme le prouvent *Legs de Marko Ristić, Expérimentation du groupe des surréalistes de Belgrade, Don de Marko, Ševa et Mara Ristić*, Musée d'Art Moderne, Belgrade 1993. La correspondance et la grande bibliothèque privée de Marko Ristić sont conservés dans le Legs de Marko Ristić, Archives et Bibliothèque de l'Académie, Belgrade.

22. « Prenez un miroir brisé. Collez sur une plaque de carton les morceaux de verre brisés de sorte qu'ils ne se touchent pas, ne se recomposent pas, et qu'il reste entre eux comme une rivière, comme une piste, un espace de carton non recouvert. Découpez dans des journaux, des magazines illustrés, des revues spécialisées, des photographies de personnages célèbres. Regardez dans ces abîmes brisés les photographies désirées. Si vous voulez avoir un appareil permanent, confectionnez un cube en carton dont la partie supérieure peut être changée. Percez un trou dans lequel vous insérerez un verre grossissant : vous obtiendrez un panorama intéressant, une illusion de réalité inaccessible », Lettre d'Aleksandar Vučo à Marko Ristić, 14 juillet 1930, Legs Marko Ristić, Archives de la SANU, Belgrade, 14882, boîte II.

23. A. Breton, « L'objet fantôme », *SASDLR*, n° 3, 1931, p. 21.

été réalisée par les mêmes auteurs, Dušan Matić et Lula et Aleksandar Vučo, à nouveau pour Marko et Ševa Ristić. Du point de vue de la structure physique, cet objet ressemblerait plus au *Miroir* fantomatique qu'à *La Bille explosive*, tandis que son message visuel est formé dans un esprit de blague et d'humour noir. Dans la construction d'*Une atmosphère de printemps et de jeunesse* on trouve de petits morceaux de miroir, des photographies de Marko Ristić multipliées, puis l'écorce d'un arbre, du papier transparent, une corde, etc.

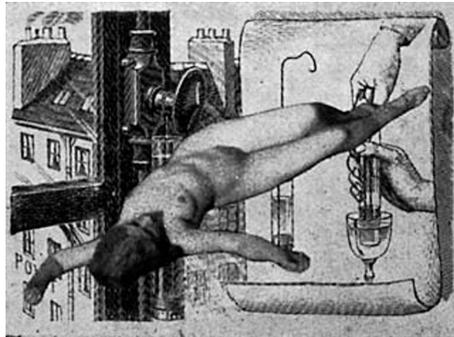
Il y a d'autres objets encore du surréalisme serbe où on perçoit ce sens prononcé pour les qualités tactiles dramatiques et surprenantes, en collision, comme la surface de l'arbre, râpeuse, et celle du papier transparent, soyeuse au toucher, dans l'œuvre citée ci-dessus.

L'assemblage *Sachet de sel. Le Serf-volant* (1927) de Vane Živadinović-Bor, mentionné auparavant, appartient aussi à ce contexte qui établit une relation rapprochée au niveau oeil – main ou visuel – tactile dans la définition de l'objet surréaliste. Cette expérience – une des premières dans le domaine de la construction d'objet surréaliste, à côté de l'emploi de matériaux non conventionnels comme le sel et la cellophane, implique encore la mobilité. En effet, en appuyant cet objet contre le mur, Bor a en partie renoncé à la pénétration osée dans l'espace libre de la réalité, mais il a en revanche introduit le mouvement et le dynamisme de la sculpture mobile dans le cercle de ses expériences multimédias.

Dans le processus de formation de l'objet surréaliste, comme dans celui de sa conception, on ne peut pas chercher les aspects fonctionnels ni utilitaires tels qu'on les connaît d'un côté dans la sculpture traditionnelle et d'un autre dans les objets simples. L'objet surréaliste recherchait une position alternative qui serait marquée par un jeu d'associations, par des procédés de collage-montage ludiques et révolutionnairement osés dans la sphère de construction. Or, sur le plan sémantique, il a formulé des messages novateurs proposés à l'observateur comme clé pour l'ouverture de nouveaux niveaux de signification symboliques. Dans chaque objet surréaliste, une chaîne de symboles personnalisée est combinée avec des fragments du monde réel. Une scène virtuelle de l'objet surréaliste est articulée dans cette collision du privé et du public, du visible et de l'invisible, du référentiel et du métonymique. L'expérience du recyclage, de la récréation et de l'animation des objets déjà utilisés ou des représentations photographiques en fragments est commune non seulement aux surréalistes serbes et français, mais aux artistes postmodernes également. Les objets surréalistes ont été créés dans le contexte avant-gardiste du surréalisme serbe, entre 1927 et 1939, par la prédominance

dialectique de l'optique et du tactile, de l'artificiel et du réel, du concret et du symbolique, ou tout simplement de l'art et de la vie. Certains d'entre eux ont été photographiés suivant les instructions de Dali, les photographies de Nikola Vučo en étant la preuve, mais malheureusement beaucoup ont été perdus ou très endommagés. Le caractère innovateur et la position fétichique de l'auteur-observateur dans l'articulation de l'objet surréaliste concret ou imaginaire, témoignent de l'effort des surréalistes serbes à franchir de manière révolutionnaire les limites conventionnelles de l'art élitiste et de la morale bourgeoise. Les objets surréalistes, en tant que scènes artificielles spécialement conçues pour le regard ou l'oeil de la caméra étaient censés satisfaire le plaisir voyeuriste de l'artiste-observateur et représenter un monde de désirs sombres et lumineux.

UNIVERSITÉ DES ARTS  
BELGRADE  
*Traduction : Jelena Višack*



# PANORAMA DES USAGES ET PRATIQUES STRATÉGIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE SURREALISTE SERBE (1925-1935)

Marc AUFRAISE

À la suite de la première guerre mondiale et à la faveur de l'alliance militaire entre la France et la Serbie, de nombreux jeunes serbes viennent étudier dans l'Hexagone. Au sein du bouillonnement culturel parisien du début des années 1920, les contacts se nouent et les échanges intellectuels se multiplient. Émerge alors une génération d'écrivains, français et serbes, au fait de la modernité artistique et littéraire et aux préoccupations, sinon communes, du moins voisines. Les exemples de collaboration entre les initiateurs du mouvement surréaliste serbe – principalement Monny de Bouilly, Dušan Matić et Marko Ristić – et leurs homologues français abondent et témoignent d'une véritable communication autour d'une même volonté de libération de « toutes les puissances de l'esprit humain<sup>1</sup> ».

En 1930 à Belgrade, paraît l'almanach *Nemoguće-L'Impossible* qui marque l'apogée du mouvement surréaliste serbe<sup>2</sup>. Parmi les treize signataires du programme-manifeste qui ouvre la publication, ne se compte qu'un seul peintre, Zivanovic-Noé. De fait, la grande majorité des œuvres produites durant la courte existence du mouvement relève de la littérature, des poèmes aux essais esthétiques. Cette offensive collective contre l'ordre établi a donc été longtemps cantonnée, par l'historiographie, à un mouvement presque essentiellement littéraire.

Pourtant, en feuilletant [*L'Impossible*], il est impossible de ne pas remarquer, d'une part, la typographie agressive utilisée par ses auteurs et, d'autre part, l'insertion, à des endroits clés, de photographies-manifestes de Vane Živadinović-Bor et Nikola Vučo<sup>3</sup>. À l'instar de son utilisation

1. Marko Ristić, « Le surréalisme », [*Témoignages*], n°1, 21 novembre 1924, Belgrade.

2. Milanka Todić, *Nemoguće–Umetnost Nadrealizma, L'impossible–L'art du surréalisme*, 06/11/2002/-10/02/2003, Musée des Arts décoratifs de Belgrade, Belgrade, 2002 ; à l'occasion de cette exposition, ont été réédités à l'identique l'almanach *Nemoguće* (1930) ainsi que les trois numéros de *Nadrealizam Danas i Ovde* (juin 1931, janvier et juin 1932).

3. *Id.*, *ibidem.*, p. 99-103.

dans les revues d'avant-garde, les publications du groupe surréaliste serbe offrent une place de choix à la photographie. Preuve de modernité, elle ancre dans le réel l'irrationnel et le fantastique, armes au service de la remise en cause artistique propre au mouvement. Il s'agit de choquer le lecteur ou, tout du moins, de lui présenter une iconographie en opposition complète avec le rôle traditionnel des « belles photographies » illustratives. Hasard objectif confirmant l'importance de la photographie dans l'esthétique surréaliste, Marko Ristić en devine la présence dans *Nadja* avant sa lecture ; il s'enthousiasme ensuite pour le résultat :

*les photographies sont comme une marque de l'authentique, du quotidien, du documentaire, du non travesti et du réel en relation avec le surnaturel [...] elles ne font qu'indiquer l'existence immanente du surréel dans le réel.*

Il est alors clair que la question de la reproduction du réel a suivi, tout comme à Paris, un cheminement parallèle à celui de l'appréhension de la surréalité.

Outre son activité principale d'écrivain<sup>5</sup>, Bor, dont le sens préféré est la vue<sup>6</sup>, pratique la photographie avec soin, des premières images conservées datées de 1928, aux productions de 1935, alors que, depuis juin 1932 et le dernier numéro de *Nadrealizam Danas i Ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], le mouvement surréaliste s'est peu à peu dissous.

Nikola Vučo, frère d'Aleksandar, le poète et futur signataire du programme de 1930, est étudiant à Paris en 1925. Il y étudie notamment la sociologie. Ce satellite du mouvement gravite autour des débats esthétiques qui animent l'avant-garde parisienne et belgradoise et se tient au fait des questionnements suscités par l'enregistrement photographique. Ses images, créées principalement entre 1926 et 1930, dialoguent ainsi avec les principaux thèmes surréalistes<sup>7</sup>.

Enfin, les archives de Marko Ristić contiennent une série remarquable de rayographies datées de 1928. De par sa place particulière en tant

4. « La mâchoire de la dialectique », enquête dans *L'Impossible*, 1930 ; voir Milanka Todić, « Fuite retenue du surréel », *ibid.*, p.127-136.

5. Il produit de nombreux textes de théorie esthétique autour de la paranoïa, du désir, de l'instinct sexuel : « Introduction à la métaphysique de l'esprit » (1930), [*Anti-mur*] (1932) en collaboration avec Ristić, nombreux articles dans [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici...*]

6. *Jedan Minut pre ubistva, Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926-1936) / One minute before murder, Photography in serbian surrealism (1926-1936)*, Jasna Tijardović-Popović (aut.-kus.), Salon Muzeja savremene umetnosti/Salon of the Museum of Contemporary Art, Beograd, 7-27/III/2002, p. 38.

7. *Nikola Vučo, photographies de la collection du Musée d'Art décoratif de Belgrade*, Milanka Todić, Rencontres internationales de la photographie d'Arles, Les rencontres d'Arles, 1990.

qu'animateur du mouvement, Ristić joue un rôle prépondérant dans la choix des photographies brutes publiées dans les diverses publications surréalistes serbes.

À l'image de celle de Magritte ou de Dalí, cette pratique photographique relève d'un amateurisme certain<sup>8</sup>, ce qui ancre quasiment toutes leurs images dans la sphère privée<sup>9</sup>. Malgré leur différence de statut au sein du mouvement ou dans l'utilisation du médium, ces trois photographes amateurs produisent de nombreuses images qui attestent, d'une part, d'une connaissance indéniable des diverses déclinaisons de l'esthétique photographique surréaliste, voire plus généralement avant-gardiste, et, d'autre part, d'un caractère particulier, propre au contexte « yougoslave ».

L'article se concentre donc sur leurs pratiques et sur leurs usages stratégiques de photographies « pures », laissant de côté les collages et photomontages.

## Une photographie « sociale » ?

Dès le numéro 7 de 1925, les membres de la rédaction<sup>10</sup> de la revue *Svedočanstva* [Témoignages] publient des photographies, qui, comme les textes, proposent de « vrais témoignages » sur la vie de l'homme<sup>11</sup>. S'intéressant aux créations de groupes marginalisés comme les fous ou les prisonniers<sup>12</sup>, ils présentent trois photographies anonymes, publiées sous le titre « Tatuaza » [Tatouages]. Au même titre que les textes, elles documentent froidement et sans jugement de valeur l'activité créatrice des « bannis du paradis ».

Inhérent à la nature même de la photographie, le jeu sur la « vérité » de l'image est ici mis en exergue. Deux d'entre elles s'inscrivent clairement dans une démarche ethnographique, le cadrage resserré sur le seul tatouage isolant alors un bras et un torse masculin. L'image n'a aucune valeur normative, à l'époque souvent liée à la notion de documentaire, mais est appréhendée comme l'unique attestation d'une pratique créative ; ainsi la seule qualité « esthétique » de ces deux images est contenue dans sa valeur de preuve d'une réalité rarement présentée dans la presse.

8. Vučo se contente de la prise de vue et ne s'occupe jamais des tirages, laissés à des professionnels.

9. Photographies de vacances, des balades en forêt, portraits des proches, intimité du foyer...

10. Milan Dedinac, Rastko Petrovic, Marko Ristić et Dušan Matić.

11. Milanka Todić, « Éternité, Témoignages et L'oiseau public », *L'impossible—L'art du surréalisme*, op.cit. p. 91-97.

12. En 1924, alors que Rastko Petrovic est à Paris, *Les Feuilles libres* publient des travaux de fous.

En revanche, la troisième image se joue du lecteur et prouve la constante réévaluation des valeurs au sein du groupe surréaliste naissant. Une femme souriante et lascivement étendue sur le côté fait face au regardeur. Les tatouages recouvrent son corps, à l'exception des parties que la décence enjoint de couvrir. Ce spécimen anthropologique n'est pourtant qu'un leurre, les tatouages s'avérant imprimés sur une combinaison portée à même la peau. L'aspect descriptif et scientifique est ici balayé à cause de la fausseté du sujet du document. Bien plus, les rédacteurs offrent à l'attention du lecteur, déjà aiguisée par la brutalité des morceaux de corps masculins, une récréation visuelle savoureuse, empreinte d'un érotisme latent.

Avec le travail mené en 1928 en Afrique par Rastko Petrovic, la veine documentaire anthropologique continue d'être exploitée à Belgrade<sup>13</sup> ; cependant, c'est surtout dans la faille entre témoignage brut et imagination que s'engouffrent les surréalistes belgradois pour illustrer *L'impossible*.

Se répondant sur deux pages de « Louanges de la médiocrité », article de Koča Popović, deux petites photographies de Vučo<sup>14</sup> présentent des espaces clos et étouffants, rappelant cet attrait pour les lieux marginaux, souvent confinés. Un homme visiblement enfermé, allongé à même le sol dans le maigre cadre éclairant sa cellule, grignote, entouré par la pénombre. Fou à l'isolement ou prisonnier, la prise de vue en plongée quasi verticale sur le crâne rasé ne laisse que peu de doute quant à la position sociale inférieure de l'individu. Les détails sont précis et permettent d'attacher cette image à la tradition documentaire.

L'autre photographie, en revanche, est totalement trouble. Depuis l'extérieur d'un bâtiment, une pièce – atelier ou réfectoire – semble peuplée d'individus rendus flous par les vitres. C'est ici l'indétermination régnant dans cet espace intérieur qui provoque chez le lecteur un sentiment d'étouffement, et non pas une nette lisibilité sur les conditions précises d'enfermement du groupe.

Ces deux photographies mises en regard servent le même but – documenter l'enfermement – mais y parviennent par deux moyens différents : l'une traite l'objet de façon nette, l'autre suggère le sujet en s'adressant à l'imagination du lecteur.

13. Ce travail d'enquête donne lieu à un ouvrage, *Afrika* (1930), très peu documenté et qui mériterait une étude précise ; voir Jasna Tijardovic-Popović, « Africa or the Fetish of Shock by Rastko Petrovic », *One minute before murder, Photography in serbian surrealism* (1926-1936), *op.cit.*, p.44-45.

14. Datant probablement de 1927.

Cet exemple constitue une métaphore parfaite du choix délicat devant lequel se trouve placé, autour de 1930, le groupe surréaliste serbe. En effet, la « crise de 1929 » mène à une réflexion profonde sur la conciliation de Freud et Marx et à la rédaction à Paris du *Second manifeste* de Breton. À Belgrade, dans un contexte politique beaucoup plus hostile<sup>15</sup>, le congrès de Kharkov en 1930 pousse les surréalistes serbes à s'engager dans leurs publications sur des thèmes d'actualité. Le dialogue de ces deux photographies symbolise ce passage<sup>16</sup>.

Ainsi, dans les trois numéros de [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], de juin 1931 à juin 1932, l'aspect didactique de la photographie documentaire est mis à l'honneur avec des images ancrées dans le reportage social édifiant. Un tableau synoptique organisé autour d'une femme nue – *planche Ibrovac* – attaque frontalement Miodrag Ibrovac, professeur à l'université, qui reproche au groupe serbe ses liens avec les cochers ou les domestiques, « des individus grossiers ». Les deux derniers numéros présentent des photographies puisées dans des revues russes et dont le contenu comme les titres ne souffrent aucune ambiguïté<sup>17</sup>.

Néanmoins, si la politisation du mouvement le mène à sa fin et limite les possibilités de publication d'images créatives, restent de nombreuses créations photographiques résultant de la volonté de transformer l'art et la société.

## La flânerie

Preuve de sa compréhension des enjeux stratégiques de la photographie et de sa réussite à enregistrer une attaque des « lois subversives du

15. Dès 1927, les belgradois ont conscience des différences entre la France et le futur Royaume de Yougoslavie quant aux possibilités d'expression comme en témoigne cet extrait d'une lettre envoyée par Milan Dedinac à Marko Ristić : « ... Notre situation est sans aucune mesure plus stupide et plus brutale que la leur en France... Car imagine seulement ce que signifie la liberté dans notre pays... et ce qu'elle signifie chez eux ? Et puis, tu connais notre loi sur la presse... » ; cité dans *L'impossible—L'art du surréalisme*, *op.cit.*, p. 93. Le bien-fondé de ces craintes se vérifie à travers l'article de René Crevel, « Des surréalistes yougoslaves sont au bain », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933.

16. Miodrag Protic résume ce choix ainsi : le surréalisme et l'art social « représentent les deux pôles d'une même sphère dialectique : l'art du point de vue de l'homme révolté en tant qu'être anthropologique et subconscient dans un cas, conscient et social dans l'autre » ; *1929-1950 Nadrealizam, Socijalna Umetnost, Jugoslovenska umetnost XX veka*, Miodrag B. Protic, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

17. *La mise à bas des croix du Kremlin, L'imagination au service de la propagande ou Les enfants maniant la machine* ; Milanka Todić « Le surréalisme aujourd'hui et ici », dans *L'impossible—L'art du surréalisme*, *op.cit.* p.137-139.

subconscient<sup>18</sup> », trois des photographies de Vučo trônent au centre des pages de « Soit dit en passant », second texte programmatique de *L'Impossible* en 1930<sup>19</sup>.

L'une de ces images-manifestes, *Le mur de l'agnosticisme*, a été prise en 1926 sur les bords de Seine ; l'espace du cliché est saturé par un mur de briques fuyant. Depuis 1925<sup>20</sup>, Vučo est submergé par la poésie documentaire de la ville, des productions géométriques de la nouvelle vision aux flâneries surréalistes et aux photographies d'Atget. Il prend donc plaisir à documenter son environnement et réalise des photographies, depuis sa fenêtre parisienne, des façades, des toits d'immeubles – en lien avec un poème de son frère –, de la rue, ou dans les parcs. Il s'essaye aussi à la déconstruction de l'espace comme sur une image de 1929 où un vertige effrayant est provoqué grâce à un habile jeu de perspective dans l'espace saturé d'une cage d'escalier.

Sa photographie d'une rue de Belgrade en 1930 marque l'apogée de cette réflexion sur la ville. Elle satisfait à l'exigence identitaire grâce à la présence d'une enseigne en cyrillique mais plonge surtout le regardeur dans l'univers de la nuit. Propice au rêve surréaliste, la nuit laisse l'ombre recouvrir la lumière, l'inconscient la conscience. La pose de l'appareil sur le sol et les stries d'un objet lumineux rejoignant un astre perdu à l'horizon, insistent sur l'étirement de l'espace, métaphore de la quête poétique.

Comme Vučo, Bor manie avec habileté le vocabulaire esthétique de la flânerie surréaliste. Ses photographies léchées immortalisent ses déambulations en France en 1928. Une série des toits de Cayeux, la stéréotypie des dunes sur la plage, plongent le regardeur dans des champs de signes et insistent sur une poétique de l'espace, sur la redécouverte de l'environnement. Plus critique, musardant dans un cimetière en 1931, il joue sur le devenir de la métropole en nécropole en documentant les façades des « maisons » mortuaires.

La précision des détails et le cadrage confèrent une nouvelle vie aux sujets de ces images et insistent sur l'osmose constante entre réalité et surréalité.

18. Marko Ristić, Koča Popović, *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*, 1931.

19. Choisies par Ristić qui leur attribue des titres programmatiques, ces photographies jouent un rôle évident de métaphore visuelle en regard du texte qu'elles accompagnent ; voir Milanka Todić, « Nikola Vučo, photographies de la collection du Musée d'Art décoratif de Belgrade », *op.cit.*, p. 21-27.

20. Année où il commence la pratique de la photographie.

## L'objet

De même, la fonction usuelle traditionnelle des objets du quotidien s'efface au profit des qualités plastiques et métaphoriques mises en valeur par la photographie. Le cadrage, la focalisation, l'angle de prise de vue, les jeux de contraste et de lumière, remodelent l'objet selon le désir du photographe et les caprices de la surface sensible.

Grâce à une surexposition, Vučo réduit une machine-objet indéfinissable à une structure géométrique opposant, dans un contraste intense entre noir et blanc, des lignes verticales et horizontales. Il poursuit ce jeu sur la lumière avec des photographies de lustres, où son objectif, écrasé sous ces objets pris en plan serré, souligne l'aspect magique d'une sphère luisante ou de tentacules illuminées. Pendants à la nuit, la lumière, l'éclair, la fulgurance de l'électricité occupent une place prépondérante dans l'univers surréaliste<sup>21</sup>, et, à ce titre, la mise en abîme opérée en 1929 par la photographie d'une vitre sur laquelle semble inscrite une phrase lumineuse est remarquable.

En 1928, Vane Bor et Marko Ristić séjournent à Vrnjačka Banja, une station thermale à 200 kilomètres de Belgrade. La soif d'expérimentation pousse les deux écrivains à élargir leur champ d'action en composant des séries de rayographies. Ils s'adonnent alors avec plaisir à l'exploration du monde magique dans lequel évoluent les objets fixés sur le papier<sup>22</sup>.

Depuis les œuvres de Man Ray, cette pratique relativement simple permet d'envisager l'automatisme à travers une métaphore visuelle. Même si Bor remet l'idée en cause puisque la présence des objets relève d'un choix préalable<sup>23</sup>, deux de ses rayogrammes sont utilisés dans l'almanach de 1930 : le premier représente une sorte d'éponge, subtile métaphore de la pensée. Plus polémiques, les éclats de verre brisé du second revendiquent le résultat de l'attaque en règle des surréalistes contre les vieux schémas rationnels.

Nettement plus poétiques, les rayogrammes de Ristić mélangent l'empreinte des objets-fétiches obtenue au contact du papier sensible et une image source classique ; le tout confère une « atmosphère quasi

21. Michel Poivert, « Politique de l'éclair. André Breton et la photographie », dans *L'Image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Le Point du Jour Editeur, 2006, p. 67-86.

22. Michel Poivert, « Le rayogramme au service de la révolution. Photographie surréaliste et occultisme », *op. cit.*, p.51-65.

23. « On m'a demandé si quelques automatismes pouvaient exister dans le photogramme. Le fait est que je n'y vois guère de place pour un pur automatisme psychique » ; cité par Milanka Todić, « Fuite retenue du suréel », *L'impossible/L'art du surréalisme*, *op. cit.*, p. 133.

cinématographique<sup>24</sup> » à ses créations. Proches du collage dans leur construction, ces « images-désirs<sup>25</sup> » sont de véritables déclarations d'amour à sa femme Seva, sœur de Vane Bor.

Créer sous l'impulsion du désir revient à décliner la « rencontre fortuite » chère à Lautréamont : l'intuition de Vučo fige une locomotive lancée sur les cordes d'un piano en 1930<sup>26</sup> ; la même année, chez Bor, un champignon tente de s'accoupler avec une tasse. De même, l'invention de simili-mannequins faits de bric et de broc et dont l'existence est attestée par la photographie est une spécialité surréaliste. Vers 1929, Vučo donne vie à *L'homme-vélo*, agglomérat d'objets divers en équilibre précaire sur le haut d'un perron.

## Reflet et transparence

Autres thématiques inscrites à la base du projet surréaliste parisien, le reflet et la transparence trouvent en Vučo un véritable promoteur. Que ce soit avec les phares chromés en 1929 ou avec les vitres depuis 1926, le photographe amateur se plaît à interroger le rapport au réel par la médiation du reflet. La célèbre phrase du premier manifeste de Breton, « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre » (OCI 324), semble illustrée à merveille par une photographie de Vučo en 1929-1930. Un homme en contre-jour tronqué au niveau des épaules tient à bout de bras un miroir au-dessus de sa tête. Dans celui-ci se reflète un homme coupé en deux, les bras levés. Il s'agit probablement de Vučo qui tient ainsi son appareil afin qu'il n'entre pas dans le cadre du miroir, et donc de la photographie.

Comme cette phrase « qui cognait à la vitre » de la conscience d'André Breton, les images du monde réel se heurtent aux surfaces réfléchissantes et impressionnent constamment l'imagination des surréalistes serbes. Image-manifeste de « [Soit dit en passant] » en 1930, *Nous n'avons personne à convaincre* perd un kiosque à journaux dans les incongruités spatiales dues au jeu entre le reflet et les formes géométriques noires et blanches.

## Poétique du tremblement

L'expression de ces « rapports complexes, affectifs et émotifs de l'homme avec le monde réel<sup>27</sup> » anime Vučo dans sa quête expérimentale

24. Edouard Jaguer, *Les Mystères de la chambre noire, le surréalisme et la photographie*, Flammarion, 1982, p.35-36.

25. Dušan Matić, cité par Milanka Todić, « Pêche trouble en eau claire », *op. cit.*, p. 111-119.

26. La photographie est publiée dans *L'Impossible*.

27. Miodrag B. Protic, *op.cit.*

d'une poétique de la répétition : il travaille par séries et joue du tâtonnement, du décalage temporel et spatial presque imperceptible, mais rendu visible grâce à l'extrême sensibilité du négatif photographique. Il jongle avec les temps de pose et les expositions multiples, double ou triple. En 1926, la tour Eiffel – symbole du progrès humain – est double, tremblante, instable, comme cette pile d'assiettes ondulante qui ne paraît tenir debout en 1929 que pour le seul enregistrement photographique.

Outre cette thématique de la fragilité, l'exposition multiple du négatif permet à Vučo d'exprimer le mouvement, la continuité d'une action. De nombreuses photographies de guitare ou de mains sur un clavier de piano témoignent de la volonté de transmettre la continuité du son émis par l'instrument. Ces recherches sur la musique confirment le caractère intimiste de sa pratique photographique puisqu'il puise ce sujet au contact de son frère musicien. De fait, la création surréaliste possède une dimension de groupe indéniable.

## L'individu

Remettant en question la réalité en libérant des fantasmes qu'ils supposent contagieux, Vučo et Bor s'intéressent à la question de l'individualité et la passent au crible de leur imaginaire.

Des premiers portraits classiques de son frère, dès 1925, au visage de 1929 à moitié plongé dans l'obscurité sous une carte de l'Adriatique, Vučo a mûri sa réflexion esthétique. En 1930, il s'agit pour les signataires de s'engager à « sacrifier le côté psychologique de [leur] moi<sup>28</sup> ». Nombre de ses portraits s'inscrivent dans cette démarche et tendent à effacer le caractère individuel du portraituré, comme dans cet autoportrait de 1930 où Vučo, de profil et en très gros plan, ferme les yeux. Crise de l'identité ou volonté d'accéder à l'universel, effacement de l'individu au profit du groupe, destruction ou reconstruction d'un « moi » mis à mort ou immortalisé par la photographie, sont autant de déclinaisons dans la grammaire surréaliste du portrait.

L'écho au redoublement des yeux de fougères dans *Nadja*, et à son pendant dialectique « *Je ne vois pas la femme*<sup>29</sup> », est rendu flagrant par le caractère indiscernable des visages féminins dans ses photographies de 1929, voire par leur absence complète due au cadrage. L'intimité n'est pas niée puisque les images sont produites en intérieur, au milieu des objets du quotidien, face à un bureau ou un miroir ; de même, la sensualité des

28. Cité par Milanka Todic, dans *L'Impossible-L'art du surréalisme*, op. cit., n. 54 p. 142.

29. *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 déc.1929.

jambes est souvent visible. Seul échappe à la netteté de l'ensemble le visage flou, voire supprimé. Ainsi, dans *Fuite retenue du surréel*, la double exposition de sa femme de face et de dos sur le même négatif crée une forme humaine inquiétante. Les femmes ne sont-elles que des fantômes divinatoires et insaisissables ? Faut-il les garder en cage pour pouvoir les contempler, telles des oiseaux<sup>30</sup> ?

Ces recherches sur le portrait animent aussi la créativité de Bor. Ses portraits, comme celui de Koča Popović en 1933, insistent sur une dématérialisation de la figure humaine, rendue presque transcendante par la réduction à un affrontement de formes noires et blanches, non sans lien avec certains portraits occultes réalisés en studio au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour illustrer sa planche *Le mystère de la tête humaine*, publiée dans *L'Impossible*, il réalise en 1930 une série de portraits de Vlado Habunek, metteur en scène zagrebois, où s'ajoute une réflexion sur le renversement anatomique, à l'image des visages des hystériques de la Salpêtrière.

## La méthode paranoïa-critique

Après un désagréable contact initial avec Dalí<sup>31</sup>, Bor impulse l'appropriation par le groupe serbe de la méthode paranoïa-critique, utile moyen pour agir sur le réel selon ses désirs obsessionnels. En plus des nombreux textes, il tente une véritable mise en œuvre de l'appréhension paranoïaque de la réalité dans l'enquête *Devant un mur. Photographies de simulation de l'interprétation paranoïaque*<sup>32</sup>. Sur les pas de Vinci et de Dalí, Ristić explique la démarche dans la revue :

*tout un chacun, ou presque, est en état de donner vie, de façon consciente, à cet entrelacs de surfaces, de lignes et de nuances, d'y découvrir les images de son imagination, d'imposer à cette surface (selon sa capacité paranoïaque latente) une succession plus ou moins riche, une accumulation, plus ou moins profonde et transparente, de simulacres.*

Si le groupe explose après ce numéro de juin 1932, Bor continue ses recherches photographiques, fasciné par le cinéma et tentant d'introduire la sensation du mouvement dans la statique de l'image. Point culminant de sa production, la photographie de 1935, *Deux minutes avant le meurtre*,

30. Le visage de la femme de Vučo apparaît clairement derrière un grillage sur une photographie de 1929 ; la femme-oiseau est un concept emprunté à Milanka Todić conçu à partir d'un portrait de Vjera Bakotić-Popović ; voir « Fuite retenue du surréel », dans *L'impossible—L'art du surréalisme, op. cit.*, p.134.

31. Lettre de Bor à Ristić en 1931, citée par Milanka Todić.

32. [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], n° 3, 1932, p. 54.

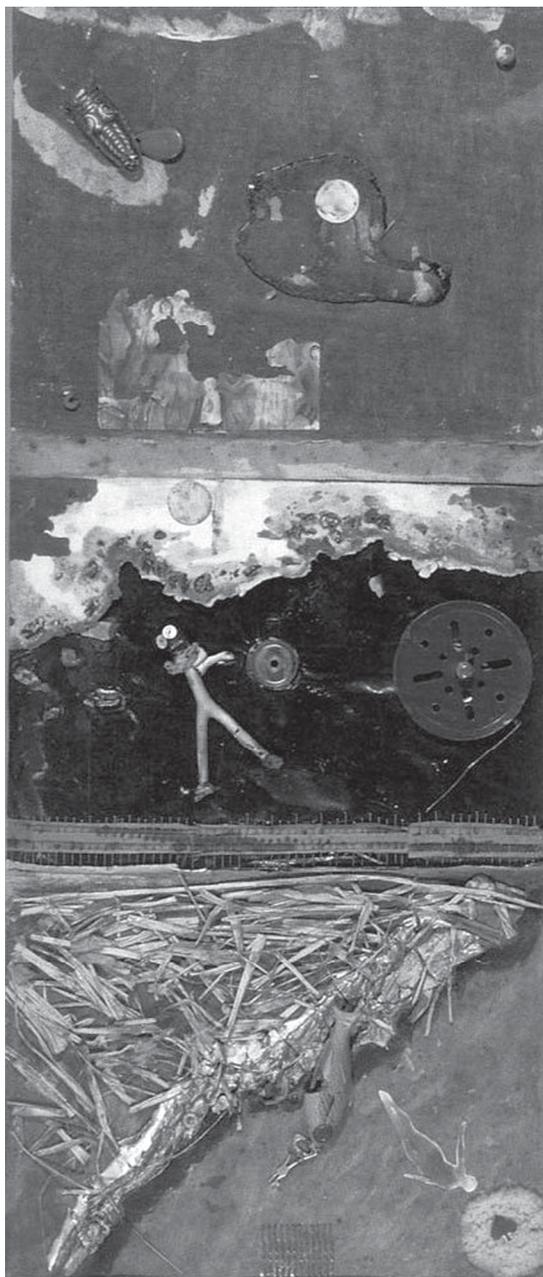
marque une tension palpable. Véritablement mise en scène, cette image en plongée étire l'espace. Cernée par un fort contraste lumineux, une femme, arrêtée à mi-chemin d'une route pentue, jette son regard en arrière. Son isolement est d'autant plus inquiétant qu'une silhouette masculine s'avance, suggérant l'agressivité de l'instinct sexuel chère à son auteur<sup>33</sup>.

Preuve de l'interaction constante entre réalité et surréalité, la photographie surréaliste serbe décline les thèmes qui animent l'avant-garde parisienne, non pas en suiveurs, mais en véritables praticiens dont les recherches esthétiques devancent parfois celles des Français. Plus qu'un attrait pour le document, c'est surtout la faille inhérente entre la réalité brute et sa redéfinition dans le cadre photographique qui les passionne. Le conflit très puissant entre noir et blanc dans les images, l'érotique de la verticalité due aux angles de prise de vue, le doute constant face à l'environnement définissent une unité stylistique remarquable dans la production photographique amateur serbe.

Engagé dans un processus artistique anti-académique, le groupe tente de libérer l'imagination des lois pesantes de la raison. Il s'agit de choquer, de pousser dans leurs derniers retranchements les rares éclairés qui s'intéressent à sa démarche. Dans ses publications, l'image joue alors un rôle d'avant-garde dans cette attaque contre l'ordre établi. Néanmoins, malgré le changement de nature des photographies publiées dans [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], les surréalistes sont totalement assimilés par les activistes politiques de l'époque à une intelligentsia passive, ne produisant rien de plus qu'un art pour l'art très confidentiel. En effet, même si l'on peut sentir une évolution du rapport à l'image, parallèle au passage de l'état passif de l'automatisme à la démarche active paranoïaque, les photographies produites ou utilisées par Ristić, Bor et Vučo, entre 1925 et 1935, sont empreintes d'un onirisme et d'une subjectivité fondamentalement opposés à la clarté didactique de l'art social qui s'impose comme la forme de contestation artistique et révolutionnaire au sein du Royaume de Yougoslavie.

UNIVERSITÉ PARIS I  
PANTHÉON-SORBONNE

33. Jasna Tijardović-Popović, « Photography in serbian surrealism », *One minute before murder, Photography in serbian surrealism (1926-1936)*, op. cit., p. 36-43.



Dušan Matić, Aleksandar Vučo, *La bille explosive*

# LA POLEMIQUE ELSA TRIOLET-ANDRÉ BRETON AUTOUR DES SURREALISTES YOUGOSLAVES

Branko ALEKSIĆ

En 1946, les voyages d'Elsa Triolet la conduisent au procès de Nuremberg et à Varsovie. Puis en janvier, mars, avril 1947, le couple Elsa et Louis Aragon traverse les « démocraties populaires » et l'Union soviétique. Elle séjourne en Yougoslavie, d'où elle ramène un reportage publié dans *Ce soir*.

Quatre poètes surréalistes serbes évoqués par Elsa Triolet : Oskar Davičo (Davitcho), Koča Popović (Kotcha Popovitch), Djordje Jovanović (Yovanovitch) et Marko Ristić (Ristitch), avaient été parmi les treize signataires du manifeste collectif intitulé : « Belgrade, 23 décembre 1930 » dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, Paris, décembre 1931 (p. 31-32). Ils y formulaient leur intention de recourir aux « décisions extrêmes [...] à la transformation des conditions sociales et morales » au sens du « déterminisme moral révolutionnaire ». Tout en « définissant par cette déclaration l'attitude morale du surréalisme » dans leur conflit avec le monde existant, ils se promettaient de l'insérer « au processus révolutionnaire du déterminisme moral », et concluaient

*qu'il n'existe qu'un seul point de vue extrême et dialectique, qu'une seule activité morale, celle qui correspond au déterminisme du devenir, décidés à pousser chaque problème jusqu'au bout, et chaque action jusqu'à ses dernières conséquences, nous savons que la révolte est l'expression et la conscience, la cause et la conséquence de ce conflit.*

Par la suite, Davičo, Djordje Jovanović et Marko Ristić, sans Koča Popović qui était emprisonné sous la dictature royale, mais avec les sept autres surréalistes belgradois : Dedinac, Živadinović-Bor, Radojica Živanović-Noé, Djordje Kostić, Dušan Matić, Petar Popović, Aleksandar Vučo, et deux autres écrivains et critiques littéraires, signent le texte de protestation collective contre l'inculpation d'Aragon pour son poème *Front Rouge*<sup>1</sup>.

1. Voir : A. Breton, *Misère de la poésie*. « L'Affaire Aragon » devant l'opinion publique (1932) OC II, p. 7.

Le reportage d'Elsa Triolet montre la continuité du conflit politique qui sépara Breton d'Aragon en 1932. « Car 1932, écrit Marko Ristić dans son témoignage sur Breton dans *La Nouvelle Revue Française*, c'est l'année de "l'affaire Aragon" et de *Misère de la poésie*, et cette crise du surréalisme se reflète dans les lettres que Breton m'écrivit à cette époque<sup>2</sup>. »

Breton et Ristić se sont vus pour la dernière fois à Paris en 1937, à l'occasion de l'ouverture de la galerie surréaliste Gradiva. Après la deuxième guerre mondiale, en 1945, Ristić a été nommé ambassadeur de la nouvelle République Fédérative de Yougoslavie en France, bientôt amené à défendre sa politique contre Eluard et Aragon pendant la campagne de l'Union soviétique contre le régime titiste en 1948. Mais l'article d'Elsa Triolet, en octobre 1947, parle « d'ex-surréaliste Marko Ristić », comme d'autres poètes serbes, ses acolytes, dans le but explicite de confondre Breton et Péret qui continuent, après la guerre, leur aventure surréaliste. L'allusion au « déshonneur des poètes », dans cet article, est une pique contre Péret qui s'en était pris à Éluard et Aragon.

« Je m'enchantais, en quittant l'Amérique au printemps dernier, de l'espoir de vous revoir bientôt à Paris », écrit Breton dans sa lettre à Ristić le 9 octobre 1947, « Seule la discrétion, de ma part, en a décidé autrement. » L'article de *L'Humanité* l'a décidé à se manifester.

À la différence de tous les autres surréalistes qui seraient restés des « Révolutionnaires sans Révolution », selon le titre des mémoires d'André Thirion (1972), les surréalistes yougoslaves ont accepté, et certains d'entre eux ont porté activement la révolution populaire issue du mouvement de résistance contre l'occupation allemande au printemps 1941. Avaient-ils pour autant « abandonné le surréalisme », selon l'affirmation qui revient trois fois sous la plume d'Elsa Triolet ? Pouvaient-ils servir de correctif voire d'un nouveau « reproche » que le quotidien communiste *L'Humanité* fait à « Breton et ses acolytes », apostrophés en ces termes précis ?

En 1946, président du Comité France-Espagne, animateur du Comité France-Grèce, en qualité de « mainteneur des relations culturelles », Paul Éluard voyage en Belgique, en Grande-Bretagne, en Suisse, en Tchécoslovaquie, en Italie, en Grèce et en Yougoslavie<sup>3</sup>. Mais dès 1949, dira Ristić, « Paul Éluard était un stalinien aliéné à tel point qu'il a rompu tout contact avec moi<sup>4</sup> ».

2. Marko Ristić, « La nuit du tournesol », *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, « André Breton 1896-1966 et le Mouvement Surréaliste », 1<sup>er</sup> avril 1967 (p. 699-706) ; p. 704.

3. Cf. Jean Marcenac, « Postface » dans *Paul Eluard*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1960, p. 241-242.

4. Marko Ristić, essai sur Éluard, *Prisustva [Présences]*, Belgrade, Nolit, 1968, p. 333-334.

Grâce à l'essai de Marko Ristić consacré à la disparition de ses deux amis en septembre 1966 : « André Breton et Milan Dedinac » (dans la revue *Forum* à Zagreb, repris dans le livre *Svedok ili saučesnik* [Témoignage ou complice], paru à Belgrade, en 1970, aux éditions Nolit), on apprend les détails de la polémique Elsa Triolet-Breton en octobre 1947. Par une lettre du 9 octobre, Breton informait Ristić de la publication du texte « Des surréalistes qui ont compris » dans le journal *L'Humanité*, lequel citait et commentait un reportage d'Elsa Triolet dans *Ce soir*. Et Breton réagit par une protestation qu'il publiera dans le journal *Combat*.

Tout d'abord, la demande de Breton de publier sa lettre-réponse dans *Combat* s'intègre dans le cadre de ses rapports avec Albert Camus, éditeur du journal parisien. Sous l'occupation allemande, Camus avait été l'un des fondateurs de ce quotidien, l'un des principaux organes de la Résistance (sa devise : « de la Résistance à la Révolution »)<sup>5</sup>. Dans ses *Entretiens radio-phoniques* (1952), Breton a rappelé « de longues conversations avec Camus » pendant le voyage aux États-Unis de ce dernier, en mai 1946<sup>6</sup>. En effet, une notice des *Œuvres complètes* de Breton dans la Pléiade (t. III, p. 1415), consacrée à la polémique ultérieure Breton-Camus à propos de l'interprétation de la *révolte* de Lautréamont (dans les pages de la revue *Arts* en 1951), souligne que Breton « avait sympathisé avec Camus aux États-Unis et s'était trouvé côte à côte avec lui dans des rassemblements militants ». La publication de la réponse de Breton montre que les rapports Camus-Breton avaient repris dès leur retour à Paris.

À l'époque, Breton est assailli par le groupe des jeunes « Surréalistes révolutionnaires » qui réclament un engagement politique. D'autre part, la conférence que Tristan Tzara donne à la Sorbonne, le 17 mars 1947, interroge la place du surréalisme après-guerre, du point de vue des intellectuels communistes, faisant la part du politique et du poétique :

*Or, qu'est aujourd'hui le Surréalisme et comment se justifie-t-il historiquement, quand nous savons qu'il a été absent de cette guerre, absent de nos cœurs et de notre action pendant l'Occupation qui, inutile d'insister, a profondément affecté nos façons de réagir et celles de comprendre la réalité ? ...<sup>7</sup>*

La conférence de Tzara prolonge la thèse sur la poésie révolutionnaire : la tradition idéologique-révolutionnaire et la tradition de révolution poétique se sont rejointes dans les mouvements dada et surréaliste, qui ont tenté de résoudre le dilemme de l'action et du rêve... « Mais le

5. Cf. Marko Ristić, [12 C. *Journal ultérieur*], Sarajevo, Oslobođenje, p. 253.

6. *Entretiens*, OC III, p. 562, et « Chronologie », p. XXX.

7. Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Éditions Nagel, p. 28.

dernier s'est scindé en deux groupes : l'un poursuivant la lutte dans la clandestinité, trouvant dans la pratique l'unicité du réel et de l'imaginaire, l'autre se disqualifiant à ses yeux par son absence du terrain et sa plongée dans l'ésotérisme. C'est peu de dire qu'une telle analyse, hâtive et à certains égards injuste, exposait des vues inconciliables avec celles d'André Breton », écrit Henri Béhar dans son analyse de la conférence de Tzara (*Dictionnaire général du surréalisme*, 1982, p. 415).

## L'article de *L'Humanité*

Pour comprendre le sens de la réponse de Breton, il convient de prendre tout d'abord connaissance du texte d'Elsa Triolet, ce reportage de *Ce soir* cité et commenté dans *L'Humanité* du 9 octobre 1947 :

*Dans la passionnante enquête qu'elle donne à Ce Soir, Elsa Triolet nous parle des poètes surréalistes yougoslaves : « Il y a des surréalistes serbes et pas serbes qui ont préféré le "déshonneur" et, abandonnant ce qu'ils avaient affirmé la veille et l'avant-veille, se sont battus et se battent contre le fascisme, quitte à se le voir jeter à la tête par les fascistes et les néofascistes qu'ils combattent aujourd'hui et qui ont à la bouche une autre sorte de « fleur au fusil ».*

*Le poète ex-surréaliste Davitcho s'est battu comme partisan, l'ex-surréaliste Kotcha Popovičb, héros national de la Yougoslavie, est général et chef d'état-major, l'ex-surréaliste Djordje Yovanovitch a été tué par la police de Néditch, le Pétain serbe, l'ex-surréaliste Marko Ristić n'a pas été tué, la police n'est pas aussi bien faite qu'on pourrait le croire. Marko Ristić est ambassadeur de la Yougoslavie en France.*

*Pour devenir ce qu'ils sont, ils ont abandonné le surréalisme, le considérant comme un système du monde incompatible avec ce qu'ils défendent.*

*M. André Breton et ses acolytes ne comprennent évidemment pas cette attitude et ne se font pas faute de calomnier basement ceux qui l'ont courageusement adoptée. Mais cela n'a, heureusement, aucune importance car leur influence sur les intellectuels français compte pour un gros zéro<sup>8</sup>.*

Cette phrase incitera Breton à protester, comme s'il s'agissait de la « mise en cause » des écrivains yougoslaves, anciens surréalistes, d'eux seuls, et non pas des surréalistes français.

Dans sa lettre à Ristić, à l'en-tête de « Cause Le Surréalisme » avec le dessin de Victor Brauner en bas de page<sup>9</sup>, Breton l'informe, le 9 octobre

8. « Des surréalistes qui ont compris », *L'Humanité*, 9. 10. 1947, p. 2.

9. Lettre manuscrite signée, facsimile dans M. Ristić, *Svedok ili saučesnik*, Belgrade, Nolit, 1970, p. 280. Au-dessus de l'adresse biffée du Bureau surréaliste (10, rue Rosenwald, Paris XV<sup>e</sup>), Breton a indiqué celle de son propre domicile.

1947, qu'il pense que l'article paru le matin même dans *L'Humanité*, « tend à créer un malentendu entre vous et moi ». Ne se faisant pas grande illusion sur les chances d'insertion de sa réponse, il tient au moins que Ristić sache que : « rien ne puisse justifier cette nouvelle allégation portée contre moi et que je la repousse avec indignation ». Après avoir évoqué la discrétion devant la position de l'ambassadeur Ristić, Breton signe sa lettre en « plus affectueux souvenir ».

## La protestation de Breton dans *Combat*

Comme Breton le supposait, *L'Humanité* n'a pas daigné publier sa lettre. Celle-ci sortira dans le journal d'Albert Camus, rubrique « Lettres à *Combat* », le 10 octobre 1947. Elle y est précédée par une brève notice introductive (que nous serions tenté d'attribuer à Camus lui-même) qui ne se fait pas d'illusion sur les motifs politiques derrière l'article inspiré par le voyage du couple Aragon.

### *Lettres à Combat*

*En réponse à un article de l'Humanité, paru hier matin, rendant compte du voyage de Mme et M. Aragon en Yougoslavie et déclarant, notamment, que « M. André Breton et ses acolytes ne comprennent évidemment pas l'attitude » des surréalistes yougoslaves qui ont participé à la lutte contre Hitler, et « qu'ils ne se font pas faute de calomnier basement ceux qui l'ont courageusement adoptée », André Breton nous demande de publier la protestation suivante. Car, ajoute-t-il, « il est peu probable que ces messieurs honorent le droit de réponse ».*

*Paris, le 9 octobre 1947.*

*A Monsieur le Rédacteur en chef de L'Humanité*

*En réponse à l'article intitulé « Des surréalistes qui ont compris » paru dans votre numéro de ce matin, je vous somme d'insérer la protestation suivante :*

*« 1° Je n'ai jamais eu la moindre raison de retirer aux écrivains yougoslaves mis en cause dans cet article la confiance et l'amitié que je leur porte depuis plus de vingt ans. Je vous mets au défi d'établir que, soit publiquement, soit au cours de conversations privées, j'aie pu formuler la moindre réserve sur leur activité durant la guerre ;*

*« 2° Il est assez aisé de voir qui calomnie, en cette occurrence comme en bien d'autres, de moi qui entends rester fidèle à tout ce qui n'a pas trahi ou été trahi, de vous et de vos acolytes qui avez eu le front d'insinuer que j'avais pu défendre l'immonde Pétain, durant les trois années (1942-1945) que j'ai pris part chaque jour de New York aux émissions de la B.B.C. destinées à la France, ou de*

*discuter gravement la question de savoir si je ne suis pas un « policier international ! »*

*3° Je m'étonne, si l'influence surréaliste est aujourd'hui aussi nulle que vous le dites, que vous preniez la peine de la combattre, en usant des moyens inqualifiables dont il s'agit.*

*André BRETON. »*

## « Le dernier mot nous restera... »

La publication de cette protestation dans *Combat* atteste de l'intérêt qu'Albert Camus, parmi les intellectuels français les plus en vue, a pris au renouveau du surréalisme. L'éloignement postérieur entre Camus et Breton, faisant suite à l'essai sur Lautréamont dans *L'Homme révolté*, ne peut que corroborer l'importance de leur rapport de confiance en 1947. Le même terme de « confiance » intervient à propos de Camus et de Ristić, voire des surréalistes yougoslaves (« J'ai fait longtemps toute confiance à Albert Camus. Si vous vous souvenez, au meeting Pleyel de décembre 1948, j'ai tenu à lui rendre un hommage personnel, disant qu'au lendemain de la Libération, sa voix m'était parvenue comme la plus claire et la plus juste.<sup>10</sup> »)

Quant aux rapports Breton-Ristić, l'article dans *L'Humanité* doit être mis au compte « des circonstances dérisoires [qui] ont pu nous éloigner l'un de l'autre », comme l'a constaté Ristić dans son article à la mémoire de Breton (*NRF, id.*, p. 700). Concluons que ces circonstances signifient la dérision de l'histoire ; mais le mouvement surréaliste international lui-même n'en a pas connu d'autres. À preuve la correspondance encore inédite Breton-Ristić, dont le surréaliste yougoslave a donné un avant-goût dans les pages de son livre *Svedok ili saučesnik* [*Témoin ou complice*] en en citant plusieurs fragments dans sa traduction serbe, reproduisant en fac-similé deux de ces missives intégrales de Breton (carte postale du 28-III-1932 et lettre du 9-X-1947), enfin en confiant à Marguerite Bonnet pour l'édition de la Pléiade une copie de la lettre de Breton du 29-II-1932 où « Breton parle de son conflit avec Aragon, “disposé à se consacrer exclusivement à l'action politique” et hostile à toute participation à la revue yougoslave, car “s'occuper en ce moment de telles choses serait de sa part de la clownerie”<sup>11</sup> ».

10. A. Breton, « Dialogue avec Aimé Patri à propos de *L'Homme révolté* d'Albert Camus », 1951 ; OC III, p. 1049.

11. Notice de Marguerite Bonnet dans Breton, OC II, 1613. Il faut préciser qu'Aragon a quand même publié dans l'almanach bilingue *Nemogućće-L'Impossible* (Belgrade, 1930) sa « Pré-

De la carte que Breton a envoyée à Ristić de Grimaud (Var) le 28 mars 1932, à propos de la terreur royale dans l'ancienne Yougoslavie, j'extrais ces deux phrases :

*Ce que vous m'apprenez des attaques dont à Belgrade vous êtes l'objet m'intéresse très vivement. Ce ne peut être que partout la même chose et cela me fortifie dans ma volonté de tenir bon. Je suis persuadé que le dernier mot nous restera, si nous ne nous laissons pas décourager par tant de crétinerie et de bassesse.*

La suite commente l'envoi du « petit manifeste : *Paillasse* ». Breton, Dali et Éluard ne l'approuvent « tous trois que très relativement », étant donné qu'il « n'est pas d'une bien grande force idéologique. Enfin !... », s'exclame Breton<sup>12</sup>.

Revenons à 1947 : l'avertissement pour la réédition du *Second Manifeste du surréalisme* reprend la déclaration collective des surréalistes *bona fide*, Marko Ristić inclus, qui en 1930 donnaient leur approbation pour le lancement de la nouvelle revue intitulée *Le Surréalisme au service de la révolution* (remplaçant *La Révolution surréaliste*, 1924-1929).

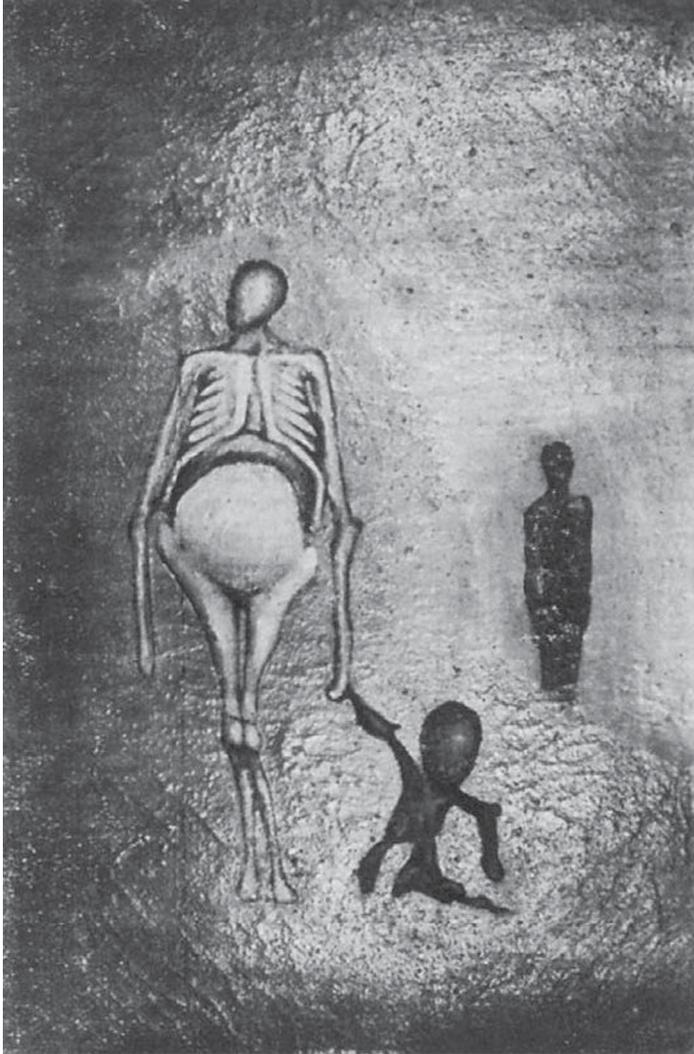
Quant aux rapports d'Elsa Triolet avec les surréalistes yougoslaves, un seul d'entre eux, Dušan Matić, se rapprochera du couple Aragon dans les années 1960, et un dossier exclusif des *Lettres françaises*, dirigées par Aragon, sera consacré à la poésie de Matić ; il écrira un texte nécrologique pour Elsa Triolet dans *Književne novine* [Journal littéraire] de Belgrade.

Une réponse tardive viendra de la Tribune littéraire de la Bibliothèque Nationale de Belgrade en automne 1979, dans la discussion à propos de notre recueil de textes *Hommage à André Breton 1896-1966/1977*. L'ancien surréaliste Djordje Kostić y déclarait : « Nous ne sommes pas devenus marxistes après le surréalisme, en l'abandonnant<sup>13</sup> ». Le surréaliste veut dire qu'il n'y avait pas coupure entre sa façon de penser poétiquement et son engagement politique.

face pour *Une saison en enfer* de Rimbaud » (restée méconnue en France jusqu'à que nous la rééditions, accompagnée d'une lettre d'Aragon à Ristić, dans la revue *Europe*, n° 746-747, juin-juillet 1991).

12. Cf. B. Aleksić, « Une carte inédite de Breton à Ristić (1932) ». Transcription dans *Les Lettres françaises*, n. s., n° 26, Dossier « André Breton », p. 8. Paris, novembre 1992.

13. *Marksiizam, nadrealizam, stvaralaštvo* [Marxisme, surréalisme, créativité], recueil de textes, revue *Vidici*, numéro spécial n° 1, Belgrade, 1980.



Vane Bor, *Œdipe dans l'espace*, 1929

# LES PAMPHLETS DE DJORDJE JOVANOVIĆ

Gojko TEŠIĆ

La phase surréaliste de Jovanović se caractérise par un antimodernisme radical dans le sens de la destruction du modernisme, dont les ruines serviraient de fondement au modèle de l'écriture surréaliste. Djordje Jovanović manifeste son radicalisme créatif de deux façons : dans les textes poétiques<sup>1</sup> et, surtout, dans les articles polémiques et les pamphlets<sup>2</sup>. Cette seconde forme de manifestation avant-gardiste radicale démontrait déjà à l'époque l'esprit particulier du pamphlet dans la littérature serbe, qui se développera avec ses qualités, ses valeurs et ses défauts dans la pratique critique du nouveau réalisme. Dans la rubrique polémique-pamphlétaire « Maintenant et ici » de la revue surréaliste serbe [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], Djordje Jovanović a publié trois articles très importants sur les actualités littéraires d'avant et d'après-guerre : le premier sous le titre « [Maintenant et ici] », le second, dédié à Dučić, sous le titre « [Note sur 'le duc des poètes serbes'] », tandis que le troisième représente un collage de textes intitulé « [Les villages de Potemkin] ».

Le premier pamphlet représente une contestation du modernisme serbe<sup>3</sup> car, comme le dit Djordje Jovanović, « enfin, nous n'avons plus

1. La phase pré-surréaliste de sa poésie est liée à *Okna* [*Les Vitres*] (1925) et à *Tragovi* [*Traces*] (1929), tandis que la phase surréaliste est liée à *Nadrealizam danas i ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] (1931-1932). Un aperçu plus complet de la poésie de Dj. Jovanović est possible grâce à son oeuvre poétique posthume *Snebapaurebra*, réd. M. Uzelac, Belgrade, Nolit, 1979.

2. Miroslav Egerić qualifie Dj. Jovanović de polémiste et pamphlétaire exceptionnel dans une étude consacrée à son oeuvre : *Reč u vremenu* [*Le mot dans le temps*], Vrnjačka Banja, Zamak kulture, 1974.

3. Dans la littérature serbe, les tendances modernistes apparaissent vers la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un premier temps, elles prennent la suite du Parnasse, du symbolisme et de l'art pour l'art, dans la poésie de J. Dučić et M. Rakić, puis dans la conception anti-positiviste de l'art et de la poésie de V. P. Dis et de S. Pandurović, tandis qu'après la Première Guerre mondiale elles font partie de l'avant-garde serbe. Celle-ci englobe plusieurs mouvements réunis par une même contestation des valeurs traditionnelles et par la recherche de nouvelles (expressionnisme, sumatraïsme, hypnisme, dadaïsme, zénithisme, surréalisme). Ces mouvements ont une même base négative, le rejet de la réalité et avec elle, des formes artistiques dominantes, puis ils se séparent. Les surréalistes, qui collaborent dans les années vingt avec les expressionnistes (M. Crnjanski, T. Manojlović, R. Petrović), recher-

besoin de précurseurs, tout comme Breton et nos autres amis du *Second manifeste*, qui se servent des lames de leur morale sans compromis pour rejeter Edgar Poe suite à sa collaboration avec les revues détectives et à l'aide qu'il leur a intentionnellement fournie, et qui remettent en question même Rimbaud pour ne pas avoir exprimé de manière suffisamment claire sa pensée non-chrétienne<sup>4</sup> ». Au nom de tous ces principes, ce surréaliste le plus radical rejette « la littérature moderniste », en particulier celle de Rastko Petrović qui est « le champion des mauvais services au surréalisme » (*ibid.*), ainsi que celle de T. Manojlović qui a entamé, en tant que moderniste à l'époque du surréalisme, une discussion sur la tradition comme doctrine artistique, tout en restant concentré sur la contestation de la littérature surréaliste par l'écriture critique. Contrairement aux autres surréalistes (en particulier M. Ristić, D. Matić et Dedinac), qui entretenaient une relation amicale et une communication créative avec R. Petrović, Dj. Jovanović semblait avoir le devoir de lutter contre son infidélité au surréalisme. Ceci gênait évidemment les surréalistes de Belgrade car R. Petrović était un poète qui avait une grande influence sur leurs tendances artistiques, de plus, il avait établi un lien avec la littérature moderne et la culture française. Ce qu'ils ne toléraient apparemment pas, c'était ses remarques critiques sur le surréalisme énoncées dans les textes « [L'art vif et les données directes du subconscient]<sup>5</sup> » et « [La pensée surréaliste] ». Pour Jovanović, cette seconde étude polémique, publiée en 1931, était certainement le motif direct pour une confrontation avec le poète. D'après lui, R. Petrović était « un chevalier philanthropique » et « un diplomate ambulancier attendri de manière philanthropique<sup>6</sup> » car, tout comme Charlie Chaplin, il représentait « cet esthétisme si misérable, une sociabilité interprétée de manière sentimentale (ou bien s'agit-il d'hypocrisie), qui nous prouvent à quel point il est nécessaire de concrétiser sa pensée en l'opposant à des ennemis précis, en la synthétisant avec une morale subversivo-active qui est unique et pour laquelle on sait de quel

chant une nouvelle expression poétique, entrent en conflit avec eux dans les années trente. Ils les nomment modernistes, donnant à ce mot un sens négatif et ils les attaquent vivement en les qualifiant de défenseurs de l'idéologie bourgeoise.

4. Djordje Jovanović : « Sada i ovde I », *Nadrealizam danas i ovde*, 1/1, 1931, p. 12.

5. Cf. Rastko Petrović, « Živo stvaralaštvo i neposredni podaci podsvesti », *Svedočanstva*, 1/3, 1924 (1925 ?), p. 15.

6. Dj. Jovanović, « Sada i ovde I », *op. cit.*, p. 11. Dans son texte intitulé « [La pensée surréaliste] », R. Petrović dit, entre autres : « La vie concrète, toujours difficile, si elle représente un choix et une réalisation directe, se présente à eux sous forme de théories sur les solutions sociales basées sur des dogmes philosophiques. C'est pourquoi son matérialisme semble se fonder sur le dogmatisme intellectuel dont la langue est difficile et inaccessible » (Rastko Petrović, « Nadrealistička misao », *Vreme*, XI/3340, 19. IV 1931, p. 6).

côté elle se trouve<sup>7</sup> ». Il s'agit d'un appel à un affrontement total qui exclut tout sentimentalisme et toute tolérance envers ce qui ne correspond pas au changement dialectique ou à la révolte révolutionnaire ; c'est un appel en désaccord avec l'esprit qui règne non seulement dans le domaine de la littérature, mais aussi en politique, un appel à un engagement socio-moral sans compromis car le surréalisme représente un « état de révolte », car « l'incompatibilité, le désaccord et l'inconfort du surréaliste avec la conditionnalité intégrale de la vie dans une vaste partie du monde, toujours et uniquement à partir de la matière vivante, lui impose de se manifester à chaque fois d'une manière principalement destructive » (*ibid.*). Au nom de cette destructivité, chaque aspect de la créativité de R. Petrović est nié, que ce soit sa déclaration assez maladroitement parue dans [*Chemins*] sur l'attaque de l'église contre sa poésie<sup>8</sup>, son texte intitulé « [La pensée surréaliste] » ou encore sa prose de genre polyvalent « [*Les Gens parlent*] » ; dans la lumière du surréalisme, ce poète devient « une âme slave vraiment émouvante (mais aussi une patate française – commentaire d'A. Vučo) », d'où Jovanović remplace le qualificatif de « grand poète serbe » qui lui avait été attribué à l'occasion dans les [*Nouvelles littéraires*] par la phrase « Moi, j'appelle ça un imbécile<sup>9</sup> ».

La citation suivante est tout aussi importante pour la conception surréaliste de la littérature moderniste :

*Je ne suis pas du tout ébranlé en ce moment par le fait que cet abruti de Rastko Petrović représente un des « phénomènes » les plus importants dans notre littérature moderne (plus important en tout cas que Crnjanski au style biedermeier extatique), si seulement on ne manquait pas de courage maintenant pour se lancer dans des recherches esthétiques et dans d'autres plaisirs similaires. R. Petrović peut interpréter ceci comme il veut ou, plus exactement, comme il peut [...]. [Il] peut poursuivre ses fameuses chroniques dans [Le Temps]<sup>10</sup>, or, le surréalisme sait très vite remettre à sa place un tel comportement et même se débarrasser de ses sympathisants absurdes et absolument inutiles et donc également de cet « Anatole France surréaliste » comme le nomme [La Défense nationale] qui lui est si proche<sup>11</sup>.*

7. Dj. Jovanović, « Sada i ovde I », *op. cit.*, p. 11.

8. R. Petrović, « Izjava Rastka Petrovića », *Putevi*, 1/2, 1922, p. 1.

9. Dj. Jovanović, « Sada i ovde I », *op. cit.*, p. 14.

10. Jovanović pense à la série de textes de R. Petrović « Stvarnost u stranoj i našoj književnosti » « [La réalité dans la littérature étrangère et dans notre littérature] », *Vreme* [*Le Temps*], 18 janvier-26 avril 1931.

11. Dj. Jovanović, « Sada i ovde I », *op. cit.*, p. 14. Il pense à la présentation de V. Vujić intitulée « [L'homme écrit] » dans *Narodna odbrana* [*La Défense nationale*] VI/14, 1931, p. 229-230,

Tout ceci reste dans l'esprit de « la pensée surréaliste destructrice » et du caractère surréaliste, ainsi que de l'engagement social, quoiqu'au nom de la nouvelle dialectique, de la nouvelle créativité qui ne reconnaît, en principe, aucune antériorité, celle-ci n'existant pas dans ce genre de littérature. Même ce qui sera désigné comme période pré-surréaliste dans les recherches ultérieures est nié du point de vue de la poétique surréaliste radicale. Il s'agissait du matériel pour « l'encouragement dialectique d'une pensée destructrice qui, dans son déplacement, renverse les notions détruisant en même temps ceux que ces notions maintenaient ; soient égalisés dans ce rire ou cette brutalité de la dialectique ceux qui s'usent mutuellement tout en restant toujours du même côté, côté qui nous est opposé » (*ibid.*). Une lecture attentive de ce pamphlet de Jovanović nous amène à conclure que sa structure se fonde sur le principe d'opposition binaire. Le texte a été formé à partir de deux histoires parallèles aux programmes clairement définis et peut donc dans ce sens être considéré comme un certain complément de la « Position du surréalisme ». Il s'agit, en effet, de quelques explications programmatiques liées à la fonction et au rôle du surréalisme dans la révolution créative et dialectique de l'esprit. Face à cette position on trouve le discours pamphlétaire en opposition à la littérature moderniste, ainsi qu'à la littérature générale enracinée dans la tradition. Il est intéressant de noter que presque tous les textes de la rubrique « Maintenant et ici » (le titre de la première rubrique est en même temps le titre du texte, ce qui renforce la fonction programmatique du pamphlet dans l'écriture surréaliste !) sont définis au niveau du programme.

Le deuxième pamphlet surréaliste de Jovanović « [Note sur le duc des poètes serbes] » évoque la publication des *Œuvres complètes* de Jovan Dučić qui représentait ce qu'on appelle le « modernisme » serbe et qui est lié au parnasse, à l'art pour l'art et au symbolisme modéré d'un Albert Samain. Même s'il n'est pas directement lié à l'avant-gardisme serbe, c'est sur le plan de l'analyse de celui-ci que ce pamphlet prend de l'importance, étant donné que pour les surréalistes le « modernisme » d'après-guerre représentait la suite de la littérature « moderne » d'avant-guerre. En effet, l'avant-garde des années vingt luttait également contre le culte de Dučić, contre l'héritage parnassien et symboliste que sa poésie représente. L'auteur appelle les artistes d'après-guerre « réactionnaires », héritiers de « tout un panoptique de clique réactionnaire d'avant-guerre, de clique

(à l'occasion du livre *Ljudi govore* [*Les Gens parlent*] de Rastko Petrović).

diplomatique et professorale<sup>12</sup> ». Ce qui est désigné comme le « modernisme » d'avant-guerre et que Jovanović considère comme « achevé depuis longtemps », dans le pamphlet de Ristić qui suit la « Note sur le duc des poètes serbes », c'est la lutte contre la « littérature moderniste » d'après-guerre qui est également « quelque chose d'achevé depuis longtemps ».

Le troisième collage-texte-pamphlet, « [Les villages de Potemkin] », a pour thème les manifestations littéraires actuelles qui sont, selon l'auteur, réactionnaires dans leur évolution : le slavisme, la pensée cosmique, M. Crnjanski et son attaque contre la littérature progressive, la décadence, etc. Le premier fragment intitulé « Du modernisme à la réaction » est consacré à la littérature moderniste que Jovanović présente comme « le village de Potemkin ». Il se demande, en fait, s'il est resté quoi que ce soit de tous ces nombreux mouvements et courants littéraires, en se posant également une question qui lui semble plus appropriée : « Possédaient-ils en fait quelque chose que l'on pourrait qualifier d'idéologie ?<sup>13</sup> ». Jovanović nie l'existence de l'expressionnisme et de l'idéologie expressionniste et considère le « Manifeste de l'école expressionniste » de Stanislav Vinaver comme une tentative improductive et futile. Il nie aussi l'existence du dadaïsme, de l'hypnisme, en considérant le zénithisme comme le plus organisé et le plus cohérent de tous les mouvements de l'avant-garde. « Les zénithistes étaient les fascistes de l'époque. Or, ce qu'ils avaient tous en commun, c'était une indétermination évidente au niveau de la classification qui de temps en temps n'était qu'absurde, mais très souvent ouvertement réactionnaire » (*ibid.*). Ce qui avait servi de motif direct à Jovanović pour écrire ce pamphlet, c'était la polémique entre S. Vinaver et Velibor Gligorić sur le modernisme. Selon Jovanović, Vinaver avait oublié l'expressionnisme et s'était alors mis à défendre le modernisme dont les courants, tout autant que les personnalités, représentent « la jeunesse qui a déjà réussi à revêtir les maillots de la meilleure équipe de l'ancienne compagnie réactionnaire de professeurs et de diplomates, aujourd'hui yougo-métaphysique » (p. 53). Il ajoute :

*Tous ces particuliers, qu'il s'agisse de courants ou de personnalités (peu importe, ce sont toujours Toša, Staša, Kraša, Miša qui se trouvent au milieu) étaient très confus au début, voulant beaucoup, entamant beaucoup, or, n'ayant pas été gênés par l'heure de la mort, ils aboutirent finalement avec le rôle d'informateur (Crnjanski), de trompeur (Vinaver), de traditionaliste (Manojlović) et même comme prophètes bannis de leur propre genre, qui*

12. D. Jovanović, « Beleška o 'Knezu srpskih pesnika' », NDIO, II/2, 1932, p. 40.

13. Djordje Jovanović, « [Les villages Potemkin] », *Nadrealizam danas i ovde*, II/3, 1932, p. 52.

*continuent à prophétiser (Micić), et tous ensemble, s'il le faut, ils se lamentent mieux que la soeur de Batrić, en rugissant cependant quotidiennement.*

Il est intéressant de remarquer que l'attaque de Jovanović contre le côté moderniste de l'avant-garde serbe peut s'observer dans le contexte des manifestations droitières en littérature et culture en général, étant en même temps la réponse aux majeures actions anti-surréalistes. Un autre fragment de ce collage a également été consacré à l'un des écrivains modernistes qui symbolise ce qu'on appelle « le vrai visage de la réaction intellectuelle » (p. 56). Il s'agit de M. Crnjanski qui, « après un bout de viande slave qui se déplace, après l'iris de Berlin et une goutte de sang espagnol », devient « ce véritable visage de la réaction intellectuelle suffisamment illuminée par sa propre malice, sa bêtise et sa bouffonnerie » (*ibid.*). De si rigoureuses sentences ont été adressées à Crnjanski à cause de sa dénonciation de la littérature progressive et sa « fausse incrimination » de la maison d'édition Nolit, c'est-à-dire à cause de son mode de réaction qui troublait même ses adeptes idéologiques. La pensée surréaliste y était la plus ferme à prouver que le chemin du modernisme est le chemin de la réaction. Crnjanski a usé de tous les moyens pour frapper contre le mouvement de la littérature sociale et, donc, contre la pensée littéraire progressive et la pensée idéologique ; la polémique avec Milan Bogdanović sur le livre étranger n'a servi que de motif pour la lutte avec la pensée révolutionnaire et la littérature des intellectuels progressifs.

Pendant ses trois ans d'incarcération à Sremska Mitrovica (1933-1935), Djordje Jovanović subit un nouveau bouleversement dialectique, Marko Ristić ayant à l'époque ainsi défini sa propre position par rapport à la littérature moderniste. Il mentionne ce changement dans une lettre à son ami Ristić du 27 juillet 1935 :

*C'est ici que j'ai appris à observer les choses d'une manière plus claire et plus vive. Durant les premiers mois à Mitrovica, j'étais encore un surréaliste et c'est une grande fermeté de mes amis qui a été nécessaire pour pouvoir couper ce cordon ombilical par lequel j'étais noué à la petite bourgeoisie. Ce que je veux dire ici, c'est qu'aujourd'hui le surréalisme représente pour moi juste une des formes de désorientation des intellectuels esthétisants et grognards de la petite bourgeoisie. Je n'ai pas du tout honte d'avoir été surréaliste. Il est très possible que sans le surréalisme j'aurais été (moi personnellement) un sombre escroc fasciste<sup>14</sup>.*

14. Lettre citée d'après : Marko Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora*, Beograd, Prosveta, 1953, p. 123-125.

Après avoir subi sa peine, au début de 1936, Djordje Jovanović devient membre du mouvement de la littérature sociale, membre du mouvement socialiste ; c'est un artiste qui s'est éloigné de la poésie surréaliste déjà lors de sa condamnation et qui est devenu, à une époque assez difficile, l'idéologue du nouveau réalisme qui sera la base du nouvel art révolutionnaire. En même temps, il devient le plus rigoureux analyste du danger fasciste dans la culture, dans l'art et la politique. Sa position anti-surréaliste se présente comme une révolte anti-avant-gardiste.

Cette révolte a été mise en évidence surtout dans les textes polémiques consacrés aux écrivains étrangers : dans l'essai « Aragon » et dans l'étude [*André Gide ou la faiblesse de l'individualisme décadent*]<sup>15</sup>. Ces deux textes polémiques sont d'une grande importance pour la compréhension des changements dans la littérature serbe. L'essai sur Aragon et son rejet du surréalisme est particulièrement important car il montre également l'abandon de Jovanović du cercle poétique surréaliste et sa lutte avec son propre passé surréaliste, « les épaves du naufrage surréaliste n'étant pas nécessaires pour l'établissement d'une nouvelle culture<sup>16</sup> ». Jovanović considère le surréalisme comme « un des gîtes conformistes et comme un piège de la pensée idéaliste », comme une fausse pensée poétique révolutionnaire, comme une fraude, comme « un contenu misérable » où la fuite représente le seul acte révolutionnaire. Dans la lumière de cet acte, on peut justifier l'altération dialectique fondamentale du surréalisme. Aragon était, selon Jovanović, un des rares intellectuels honnêtes ayant pris l'initiative morale de rompre avec le surréalisme. Car, comme le dit Jovanović, les faits sont « selon un beau proverbe à nouveau obstinés : ils prétendent d'une manière indubitable, voir même rude pour le surréalisme, que le surréalisme n'est pas une étape dialectique, ni un contenu approfondi, mais plutôt un pas dans la barbarie, c'est-à-dire de l'autre côté de toute poésie et de toute idée » (p. 77). C'étaient également les points clés de la révolte surréaliste contre la « littérature moderniste », d'où la conclusion que « les épaves du naufrage surréaliste ne sont pas nécessaires pour l'établissement d'une nouvelle culture » se révèle comme une sorte de boomerang esthétique-idéologique. Dans la deuxième étude critique, [*André Gide ou la faiblesse de l'idéalisme décadent*], Jovanović analyse l'effondrement de la culture bourgeoise, le phénomène de la décadence et de l'individualisme qui a été présenté dans les débats sur l'avant-garde comme une de ses caractéristiques les plus importantes. Cette étude est

15. Djordje Jovanović, *Andre Žid ili nemoć dekadentnog individualizma*, Beograd, Naša stvarnost, 1940.

16. Djordje Jovanović : « Aragon », *Naša stvarnost*, III/17-18, IV 1939, p. 78.

également un des témoignages principaux des luttes menées dans la gauche littéraire et un des documents qui montrent la signification de la théorie de Jovanović qui considère le nouveau réalisme comme la seule vérité définitive en littérature. Et finalement, l'anti-avantgardisme/ antimodernisme du nouveau réalisme, gauche, et l'anti-surréalisme sont deux types d'écritures critiques paradoxales de Djordje Jovanović.

Dans sa phase post-surréaliste, Jovanović est l'un des esprits polémiques les plus extrêmes de la gauche littéraire, un adversaire passionné de tout ce qui est, du point de vue de la nouvelle idéologie de gauche, réactionnaire, régressif, conservateur et qui, dans le contexte du mouvement de la littérature sociale, se présente comme le principal partisan de l'esthétique du nouveau réalisme. On a déjà décrit son extrême antimodernisme à l'époque où il était actif au sein du surréalisme. Son antimodernisme surréaliste est du type avant-gardiste étant donné que sa fonction est de lutter contre le modernisme d'après-guerre. Au moment de sa transformation, suite à sa rupture avec le surréalisme, son antimodernisme se transforme en anti-surréalisme, devenant une révolte au nom du nouveau réalisme. Sa meilleure illustration se trouve dans l'article programmatique-polémique « [Le silence éloquent] » où il nous donne un aperçu historique de la littérature serbe en partant de la thèse « que la créativité littéraire d'une époque reflète la réalité sociale de cette époque et, en plus de la refléter, elle influe intensément sur cette réalité sociale<sup>17</sup> », critiquant donc et le modernisme de la première et deuxième décennie (Dučić, Rakić) et le modernisme des années vingt (après la Première guerre mondiale) qui conteste ce premier modernisme.

Ces considérations, qui expriment la nouvelle conception gauchiste de l'art, mènent Jovanović à une conclusion qui correspond à sa revalorisation gnoséologique et critique, dans l'esprit du nouveau réalisme, de tout ce qui a été créé dans le climat des années vingt :

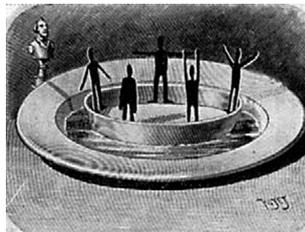
*Or, rien n'est plus faux que d'affirmer que ces luttes littéraires d'après-guerre étaient des conflits entre « anciens » et « modernes », des affrontements de « l'ancien » et du « moderne ». Ces luttes étaient assez éloignées des conflits sociaux ; le caractère de ces luttes était principalement formel et elles représentaient avant tout un écho des luttes similaires dans les pays occidentaux. La lutte entre d'un côté la littérature existante, calme et paisible, aux nuances diverses, et qui va du réalisme à l'artisme raffiné, et de l'autre les jeunes futurisme et expressionnisme, le dadaïsme nouvellement créé et le surréalisme encore un peu plus jeune, représentait en général les symptômes de l'effondrement de la lit-*

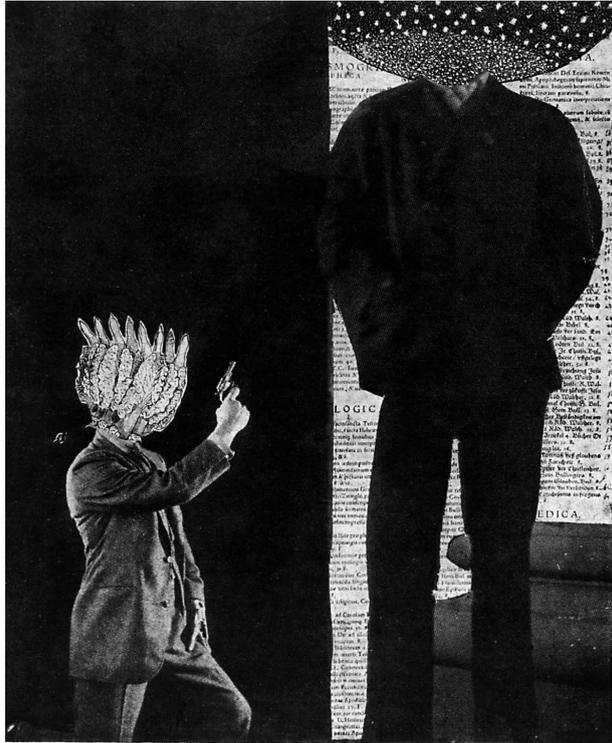
17. Djordje Jovanović : « Rečito ćutanje », *Naša stvarnost*, I/1-2, 1936, p. 103.

*térature européenne, et même si dans cet effondrement on pouvait percevoir les traces d'une certaine progression, toutes ces nouvelles écoles et sectes étaient tout de même le signe de l'assombrissement d'une culture. Nous, on a été effleuré par les ombres de cet assombrissement, les événements de notre quotidien ont été obscurcis ; nos poètes prétendaient un certain temps ne rien entendre et ne rien voir autour d'eux-mêmes. Durant les premières années de l'après-guerre, une forte vague de luttes est passée presque inaperçue par nos poètes. On suivit alors des années de stabilisation provisoire où la querelle entre « anciens » et « modernes » s'apaisait lentement, où il devenait évident que ce n'était pas un conflit entre quelque chose « d'ancien » et quelque chose de « moderne », mais plutôt des restes de quelque chose qui devient chaque jour un peu plus obsolète et qui ne parvient plus à suivre la nouvelle réalité<sup>18</sup>.*

Dans cette analyse sommaire des pamphlets de Djordje Jovanović nous n'avons pas abordé tous ses écrits sur l'avant-garde dans la littérature serbe des années vingt. Leur ton radicalement négatif (typiquement avant-gardiste !) montre son attitude radicalement négative envers les « avant-gardistes de Belgrade » et le paradoxe de la poétique de leur auteur, celui-ci étant peut-être le principal avant-gardiste anti-avant-gardiste dans la littérature serbe de l'entre-deux-guerres.

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE  
NOVI SAD  
Traduction Jelena Višacki





## RUPTURE, VIOLENCE

Djordjije VUKOVIĆ

Des exemples nombreux nous montrent qu'il existe une certaine topique du discours sur le surréalisme largement inspirée des manifestes et autres écrits des surréalistes eux-mêmes, qui d'emblée avaient défini leur activité, ses formes et ses objectifs, à l'aide de notions telles que révolte, subversion, destruction, rupture, violence, dont le sens se précisait d'un texte à l'autre. En outre, on trouverait facilement dans quelque dictionnaire portatif du surréalisme toute une suite d'autres notions : rêve, inconscient, irrationnel, folie, désir, merveilleux, amour, humour ou liberté, cette dernière devant être dans tout cela le point de départ ou le point d'aboutissement. Pour les « spécialistes de la révolte », chaque acte ou chaque expression, l'éloge de l'amour ou de la folie, devenait facilement une subversion ou une rupture. La détermination, l'exclusivisme, l'état d'alerte permanent, les déclarations de guerre et un maximalisme sans précédent, alimentaient sans cesse l'éloquence hypnotique de leurs écrits polémiques, « lettres ouvertes » et tracts, injures et slogans, autant de formes de destruction verbale dont la violence peut encore nous fasciner, encore qu'un certain pathétique qui s'en dégage puisse nous paraître suranné, au point que le discours sur le surréalisme est souvent tenté d'imiter et de répéter le discours surréaliste lui-même, répétitif à son tour dans la mesure où il s'attachait à décrire de différentes façons une même passion ou un même état d'esprit que nous ne sommes pas certains de pouvoir nommer mieux ou avec plus d'exactitude.

Conçu comme un mouvement perpétuel, une activité totale, une manière de créer et de vivre, le surréalisme français est un projet utopique radical qui marque dans un certain sens l'aboutissement et le dépassement des aspirations d'avant-garde du début du siècle. Les autres « ismes » partageaient de conceptions semblables. Le futurisme italien, comme l'a si bien montré l'exposition de Venise en 1986, avait lui aussi la prétention d'être global, de recréer toute la culture et de marquer toute une vie, à quoi devaient concourir non seulement une littérature, une peinture et une architecture, mais encore une façon de s'habiller, de meubler son intérieur et même une cuisine « futuristes ». De son côté, l'avant-garde

russe accordait une grande attention à la vie quotidienne et à « l'art du jour » (tel est le titre d'un ouvrage de Taraboukin, paru dans les années vingt) qui englobait aussi bien la publicité que le façonnement d'objets d'utilité courante. Maïakovski, il est vrai, a senti à un moment donné toute la difficulté qu'il y a à vouloir recréer la vie, mais cela ne l'a pas empêché d'y travailler jusqu'à son échec final. Est possible même ce qui est impossible. Telle est la logique paradoxale d'une façon de penser radicale et d'un espoir qui, à la différence de l'espoir chrétien, avait l'ambition de se réaliser dans le présent, ici et maintenant. Attachés à élargir le champ de leur activité et leurs objectifs généraux, les mouvements d'avant-garde, tout comme le surréalisme, croisaient sans cesse sur leur chemin des mouvements purement politiques, révolutionnaires, qui aspiraient à changer la vie et le monde.

La plupart des mouvements d'avant-garde ne devaient pas durer longtemps, à peine une décennie ou deux, alors que le surréalisme en France est resté sur scène pendant plus de quarante ans, réussissant à attirer ou du moins à intéresser des novateurs et des figures de proue dans différents domaines, de la littérature jusqu'à la peinture, le cinéma, le théâtre, la radio, la photographie, la publicité ou les sciences humaines. On ne peut pas ne pas rappeler ici, encore que la chose soit connue, l'ampleur, la durée, le dynamisme de ce mouvement, tout ce qui fait en quelque sorte son histoire extérieure, mais si caractéristique, sa présence continue, ses livres, revues, bulletins et brochures, expositions, conférences, scandales, promenades masquées, qui ne manquaient pas de susciter des réactions opposées, l'admiration et la haine.

En tant que mouvement impliquant un certain comportement, le surréalisme était un spectacle, une théâtralisation de la vie publique. Il n'a cessé d'être le théâtre de forces centrifuges et centripètes. On y entrait et on en sortait. Les uns s'attachaient à le développer et à lui donner une signification plus large, alors même que d'autres, comme Breton, veillaient jalousement à préserver « la ligne générale », la pureté de la doctrine et un certain esprit de chapelle et d'orthodoxie, d'où des excommunications et des dissidences quasi permanentes. Tout cela, il faut le dire, n'a fait qu'aviver l'intérêt pour le surréalisme à l'étranger, et, sous cet aspect, il est peut-être une des dernières formes de la domination littéraire française dans le monde.

Cette évolution du surréalisme était favorisée par certaines circonstances extérieures, plus propices en France qu'ailleurs en Europe. Et nous voici au début des années trente qui voient la fin brusque et définitive de nombreux mouvements d'avant-garde. Les uns s'étaient éteints d'eux-

mêmes, les autres étaient brutalement liquidés par le pouvoir politique, comme en Union soviétique et en Allemagne. La politique culturelle de Staline et celle d'Hitler attisaient la même haine de l'art moderne. Rares étaient dans les années trente les pays d'Europe où le pouvoir tolérait l'art moderne comme en France et en Tchécoslovaquie. Mais il n'était pas seulement question d'hostilité purement politique. Les années trente en Europe sont marquées par le règne de la propagande omniprésente, par le populisme, le réalisme, le retour aux traditions littéraires, mais aussi par l'avènement de la culture de masse, les mass media (la radio, la bande dessinée), qui amorcent leur ascension. Plus d'un artiste d'avant-garde, se voyant confronté aux dilemmes qu'il ne pouvait résoudre, s'est senti de trop, comme dépassé, car le nouvel esprit populiste et la conception tout utilitaire du rôle social de l'art qui partout gagnaient du terrain, tendaient à le marginaliser, à le confiner dans un sentiment d'impuissance. Dans une telle situation les uns choisissent le mutisme, alors que les autres se mettent en devoir de répondre aux revendications de l'heure. Des politiques culturelles puissantes prescrivent les modèles à suivre et assurent leur domination. La peinture officielle russe et celle de l'Allemagne présentent bien des ressemblances. Des deux côtés nous trouvons des figures exemplaires et des emblèmes de la nouvelle iconographie. D'un côté, l'ouvrier avec le marteau et la faucille se tenant près d'un tracteur ou d'une machine, le sourire aux lèvres et le visage resplendissant de bonheur, figure puissante et musclée incarnant l'optimisme historique et la santé physique et mentale, poupée aux mouvements figés. De l'autre, la figure tout aussi exemplaire du laboureur derrière sa charrue, incarnant l'union originelle avec le sol, sur un arrière fond de paysage idyllique, avec maison, arbres et fleurs.

Qu'aurait pu faire un surréaliste à Berlin ou à Moscou dans les années trente, à condition même que son activité y fût tolérée ? Il y aurait trouvé sans doute de puissants stimulants pour son activité destructrice des fausses valeurs. Mais encore, à quoi aurait ressemblé la folie surréaliste dans la folie politique générale de l'époque ?

Quoi qu'il en soit, il existait en France, comme en Tchécoslovaquie et en Serbie, et cela malgré la marée basse du goût artistique qui se faisait sentir ici comme ailleurs, une tradition culturelle qui assurait les conditions indispensables et garantissait les règles du « jeu surréaliste », qui était tolérante envers son intolérance. Cette même tradition, avec son rationalisme et ses idéaux de clarté, était la cible principale de la révolte surréaliste et était en quelque sorte le grand ennemi qui travaillait pour son adversaire.

À la différence des autres « ismes » qui se contentaient de déclarations univoques, de démarcations entre soi et ses prédécesseurs, le surréalisme aspirait à se donner des fondements théoriques plus profonds et des définitions claires, dans l'esprit précisément de la tradition qu'il contestait. Son influence, sa durée et son expansion en sont sans doute largement tributaires. Si nous laissons de côté ce qui dans le surréalisme est pur pamphlet ou ce qui le rapproche des formes de satire traditionnelles, il reste une critique radicale de la culture et de la société, critique d'autant plus attrayante qu'elle se propose de libérer l'homme et de faire éclater à la surface tout ce qui en lui est resté irréalisé. Parallèlement à cette critique de la position de l'homme dans le monde contemporain, le surréalisme a exploré les sources mêmes de sa puissance créatrice, de la poésie surtout, qu'il séparait de la « littérature ». L'écriture automatique, toute spécifique qu'elle fût du surréalisme, n'aurait pas suffi à lui assurer l'importance qu'il a encore. Par sa critique sans merci des modèles courants de la pensée et de la création, le surréalisme a mis en question certains schémas dualistes (esprit-matière, par exemple), et bien d'autres idées considérées comme des postulats de la création spirituelle. Mais, ce faisant, il ne s'est pas borné à la pure négation ; il a cherché un « nouvel ordre idéal », des rapports nouveaux, une nouvelle image du monde qui aurait uni l'art, la science, l'occultisme et les différentes expressions spontanées de l'homme. Breton avait une véritable passion du système. C'est probablement cela qui l'a attiré chez Hegel, et peut-être a-t-il songé à écrire un jour une œuvre comme la *Phénoménologie de l'esprit*, dans laquelle l'esprit se serait révélé différemment, dans des formes jadis négligées, comme il se manifeste dans la folie ou l'occultisme, la poésie et la psychanalyse, si prisées par les surréalistes. Mais Breton était suffisamment prudent pour éviter de présenter son « nouvel ordre idéal » sous une forme systématique et dogmatique. Il en faisait plutôt un but, la direction à suivre dans les recherches devant aboutir à de nouvelles découvertes sur la nature humaine et ses possibilités.

\*\*\*

À la différence des autres milieux yougoslaves où il n'a laissé que peu de traces, exception faite de l'œuvre de deux poètes croates, Ivanišević et Ivšić (ce dernier fut admis dans les années cinquante dans le cercle par Breton lui-même), le surréalisme était présent dans la littérature serbe dès le début, dès 1924 lorsque Marko Ristić présenta le premier *Manifeste* de Breton et traduisit un fragment de son poème « Poisson soluble » dans la revue *Svedočanstva* [*Témoignages*]. C'est le début de l'évolution de plusieurs

écrivains (Ristić, Vučo, Dedinac, Matic) qui se déclarent surréalistes en 1930. Jusqu'en 1930, les futurs surréalistes participent à la mêlée avant-gardiste avec d'autres écrivains, dont quelques-uns étaient proches de leurs vues. C'étaient Rastko Petrovic, que son ami Etiemble appelle surréaliste dans son livre sur Supervielle, Dragan Aleksić, qui éditait des publications dadaïstes : *Dada-Yok*, *Dada-Jazę* et *Dada-Tank*, et dans un certain sens Micic, Poljanski et les zénithistes, réunis autour de la revue d'avant-garde radicale *Zénith*, et surtout Monny de Bouilly, auteur de plusieurs textes surréalistes authentiques, qui fera partie du groupe Le Grand jeu (avec Daumal) et sera un de ceux qui s'opposeront à Breton. Mais plus l'avant-garde se calme, sombrant dans la crise, plus les futurs surréalistes se démarquent d'elle et, sous l'influence de Breton, d'Aragon, de Soupault et des autres figures de proue du surréalisme, adoptent une attitude critique envers elle. En 1930 ils forment un groupe et éditent leur première publication commune *Nemoguće-L'Impossible*, dans laquelle ils présentent tout un programme d'activités. Le groupe ne compte que treize membres. Ljubiša Jocić n'y adhère pas, mais suit le travail du groupe et fait œuvre de surréaliste indépendant. Outre *L'Impossible* et [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] (1931-1932), le groupe a ses « éditions surréalistes » où paraissent des recueils de poésies, des débats et des brochures polémiques. Parmi celles-ci il faut mentionner *l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* de Koča Popović et Marko Ristić, ainsi que [*l'Humour endormi*] d'Aleksandar Vučo. L'élan des treize ne devait pas durer longtemps : en 1933 ils n'étaient déjà plus ensemble.

Lorsqu'on parle du surréalisme serbe, on pense surtout à l'activité de ce groupe, encore qu'il faille reculer ses limites chronologiques : elles commencent plus exactement en 1928 lorsque paraissent [*La Racine de la vue*] d'Aleksandar Vučo et *Sans mesure* de Marko Ristić, les romans surréalistes à l'instar du *Paysan de paris* et *Nadja*, et dure jusqu'en 1934, lorsque paraît [*L'Amour et la liberté*] de Jocić, livre mélange, livre de la révolte la plus radicale vécue par un surréaliste serbe.

Dans [*L'Impossible*] et [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] étaient publiés un grand nombre de textes des surréalistes français (Breton, Aragon, Éluard, Crevel, Soupault, Char et autres), soit dans l'original soit en traduction. Certains de ces textes étaient spécialement écrits pour ces revues. Les surréalistes serbes se sentaient comme faisant partie du surréalisme français, ce qui explique le caractère bilingue de certaines de leurs publications. D'autre part ils collaboraient au *Surréalisme au service de la Révolution*. Ils n'étaient pas des épigones, mais des disciples fidèles d'une doctrine

dont ils tenaient à préserver la pureté. Pendant un certain temps, ils se sont efforcés de ne pas être en retard, d'en faire autant que Paris.

Ce petit groupe fermé, composé de douze écrivains et d'un peintre, qui lui-aussi cultivait un certain esprit de chapelle, s'imposait une discipline rigoureuse et une unité à toute épreuve, s'est efforcé de réaliser la rupture absolue, professant un radicalisme idéologique, une pensée subversive, qui s'appuyaient sur la psychanalyse et le marxisme. Le « sens moral et social » de toute leur activité était même fortement accentué. Tout y portait l'empreinte surréaliste, aussi bien leurs récits de rêves, textes automatiques, enquêtes, poèmes, slogans, injures, boutades, photomontages, collages, articles polémiques et satiriques, que leur rhétorique guerrière et leur agressivité verbale. Certains articles et débats ont un ton sérieux, professoral, abondent en citations et dénotent un certain penchant pour l'érudition. Dans d'autres, plus nettement polémiques, on reconnaît quelque chose qui ne diffère pas beaucoup du pamphlet traditionnel tel que cultivé en Serbie. L'enquête « [La Mâchoire de la dialectique] » est une sorte de dialogue surréaliste et de quiproquo, en même temps qu'une tentative d'écriture collective. Une importance particulière était accordée à l'humour. Ristić s'en était fait le théoricien, cependant que Vučo en faisait le meilleur usage dans la poésie. Plusieurs poèmes caractéristiques de l'époque, tel « La chasse trouble dans l'eau claire » de Matić, étaient écrits selon le même modèle : on y trouve des jeux de mots et des déformations lexicales.

Lorsque le groupe se désintègre, chacun de ses membres suit son propre chemin. Djordje Jovanović et Davičo se retrouvent au bain, Koča Popović en Espagne. La plupart avaient adhéré au Front populaire, suivant la directive du Komintern. Certains abandonnent le surréalisme et la littérature, d'autres, comme Jovanović, vont jusqu'à le renier et font leur autocritique. Vučo et Matić écrivent des poèmes engagés, de circonstance, et un roman réaliste, chronique locale, à l'instar de Louis Gouilloux. Après [*L'Anatomie*] (1930), exercice d'écriture automatique, Davičo se met à écrire des sonnets, alors que Dedinac revient à la tradition lyrique romantique. Dans son dévouement au surréalisme, Ristić devait rester le plus longtemps en faction. En 1938 il publie [*Turpitude*], poème « didactico-paranoïaque » et, à cause de ses liens avec Breton, se fait taxer de « trotskyste » par le Parti, ce qui n'était pas sans danger, bien que le Parti ne fût pas encore au pouvoir.

Après la guerre, la situation change complètement. Pendant plusieurs années, le réalisme socialiste était la doctrine officielle et le surréalisme était rejeté comme un art de « la décadence bourgeoise ». Les anciens

surréalistes occupent de hauts postes dans le nouvel ordre politique. En 1945, Ristić est nommé ambassadeur en France ; Koča Popović, commandant légendaire et général, est pendant de longues années ministre des affaires étrangères (il a du reste renoncé à la littérature) ; un peu plus tard, Matic enseigne, cependant que Vučo et Dedinac dirigent des institutions culturelles. Pendant un certain temps, ils semblent avoir oublié leur jeunesse surréaliste, dont les péchés leur ont été pardonnés sous certaines conditions. Autour de 1950, nouveau revirement. S'opposant à Staline, la Yougoslavie abandonne la politique culturelle pratiquée jusque là. Les surréalistes peuvent désormais se rappeler leur passé glorieux, rééditer ou citer certains de leurs textes d'avant-guerre, qui très certainement jouent un rôle positif dans la libération des dogmes socialistes.

Pour les anciens « spécialistes de la révolte », le surréalisme devient essentiellement un sujet d'essais et de mémoires. Certains d'entre eux reviennent périodiquement aux modèles de la poésie et de la prose qu'ils écrivaient à l'époque de [*L'Impossible*]. Tel est notamment le cas de Davičo, de Vučo et de Jocić. Pour ce dernier, qui s'est toujours efforcé de rester indépendant, le surréalisme était, plus que pour tout autre surréaliste serbe, aussi et surtout une manière de vivre.

Bien que les surréalistes, ceux du moins qui continuent à écrire, soient considérés comme des gens de confiance et des écrivains « sérieux », leur position est pendant assez longtemps entachée d'ambiguïté. Eux-mêmes hésitent entre le non-conformisme intellectuel et l'obéissance aux règles de la politique courante. Ils ont des adversaires qui les obligent à rester sur leurs gardes. Les représentants du réalisme socialiste les attaquent comme ils le faisaient avant la guerre. Les populistes ne les supportent pas à cause de leur « élitisme », les gardiens de la tradition à cause de leur anti-traditionalisme, cependant que nombre de jeunes écrivains considèrent tout simplement le surréalisme comme dépassé.

Au cours des années cinquante, l'intérêt pour le surréalisme grandit. Dans ses débuts, Vasko Popa s'appuie sur le surréalisme, serbe et français. Miljković et certains poètes moins connus en font autant, de même que certains critiques désireux d'affirmer l'art moderne. Le surréalisme exerce une influence certaine sur la peinture. En 1958 se forme le groupe *Mediala* qui, s'opposant à l'art abstrait, se tourne vers le surréalisme. En font partie notamment Dado Djurić et Ljuba Popović, dont l'aventure parisienne postérieure est suffisamment connue.

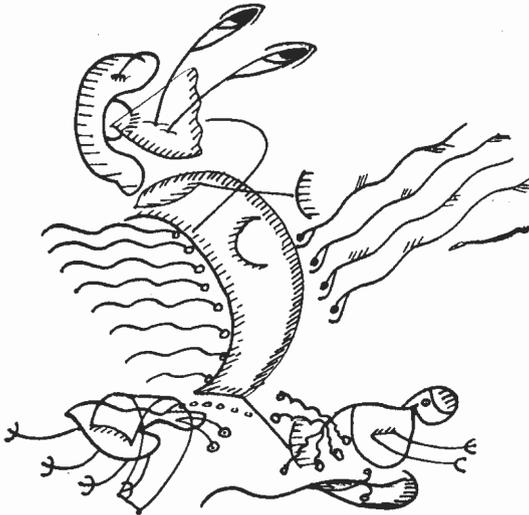
\*\*\*

Considérant le surréalisme comme un mouvement déjà arrêté, comme un passé proche, je ne peux pas ne pas éprouver un sentiment ambivalent envers lui, envers certaines de ses aspirations. Il ne fait pas de doute que le surréalisme a aiguisé notre regard sur « les forces ténébreuses » dans l'homme et dans la vie, dont un certain rationalisme refuse sans cesse de tenir compte : sur l'irrationnel, le merveilleux, l'amour et la liberté, sur cette « beauté convulsive » qui peut encore nous bouleverser. D'aucuns diront aujourd'hui que le subjectivisme des surréalistes est une fiction poétique qui ne passe pas l'examen des nouvelles connaissances que nous ont apportées les sciences humaines. Nous sommes peut-être en droit de dire aujourd'hui que la folie est moins profonde que ne le pensaient jadis ses défenseurs et plus tard leurs disciples, qu'il est difficile de trouver dans la folie, quelle qu'en soit la définition, cette source vive de la créativité. Nous pensons toujours qu'il faut changer le monde. Mais comment ? Le sens de la formule magique « changer la vie » nous paraît de moins en moins clair. Nombreux sont ceux qui ont voulu changer le monde et la vie et n'ont réussi qu'à les rendre insupportables. On peut se demander aussi : pourquoi cette incessante subordination de l'esthétique à l'idéologique et quelle justification donner à une éloquence agressive qui nous fatigue plus qu'elle ne nous bouleverse. Si l'on voulait s'amuser à faire des comparaisons, on dirait que le surréalisme ressemble à un boulanger qui mettrait dans son pain plus de sel que de farine. Et enfin l'écriture automatique. N'est-ce là une réponse trop simple à la question : comment écrire ? Il faut dire que sur bien des points les surréalistes étaient des écrivains comme les autres. Dans leur poésie on trouve aussi une rhétorique fort ordinaire : des énumérations, des anaphores et d'autres figures répétitives, autant de procédés employés consciemment pour ne pas dire de manière scolaire.

La formule « le surréalisme au service de la révolution » renvoie à un problème qui se posait souvent au siècle dernier. Hugo disait que le romantisme dans la littérature était ce que la révolution est dans la société. Mandelstam estimait pour sa part que la poésie de la révolution est forcément classiciste, cependant que Marinetti avait son équation bien connue : le style futuriste = style fasciste. Les conceptions sur les correspondances pouvant exister entre les formations littéraires et politiques d'une période donnée sont donc différentes. L'option révolutionnaire des surréalistes n'a pas manqué de soulever certains dilemmes. Benjamin Péret estimait que la lutte du poète pour une cause commune ne devait être que physique, mais la question n'était pas là. La question était de savoir comment la poésie peut être « au service ». Les uns, comme

Aragon, pensaient que le poète doit chanter les idées révolutionnaires, ce qui conduisait à une sorte de poésie de circonstance, à un journalisme versifié. D'autres, comme Breton, étaient persuadés que la poésie doit être une création libre, qu'elle sert comme telle à la libération de l'homme et comme telle présente des analogies avec la révolution. Chez les surréalistes serbes nous retrouvons, à tel ou tel autre moment de leur évolution, les deux points de vue. Ces dilemmes, qui à l'époque suscitaient tellement de litiges, de discordes et de ruptures au sein du surréalisme et ailleurs, nous paraissent aujourd'hui comme rayés de l'ordre du jour, encore que nous ne puissions être certains qu'ils ne réapparaîtront pas demain sous une forme identique ou quelque peu modifiée.

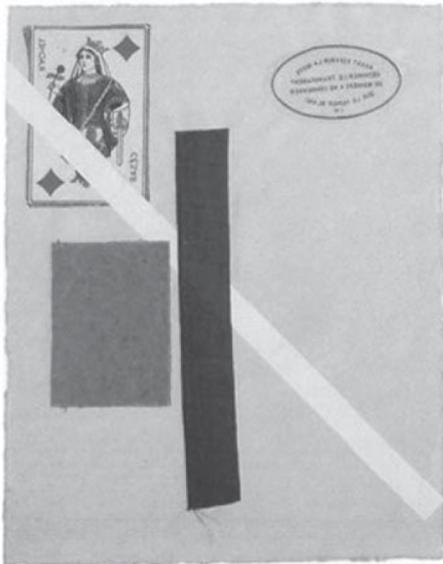
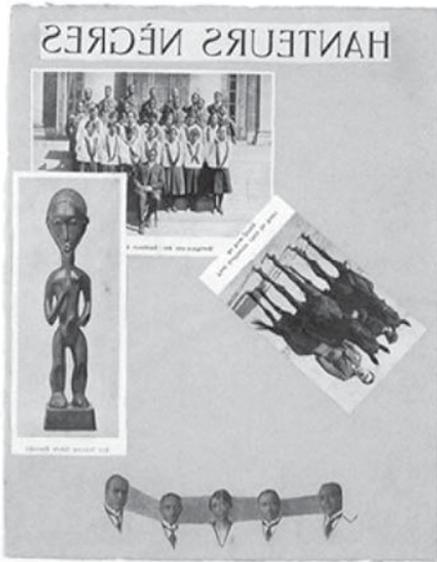
*UNIVERSITÉ DE BELGRADE*



Đorđe Kostić



# **ANTHOLOGIE**



Marko Ristić, *La vie mobile*, 1926

# HUMOUR ET POÉSIE

Marko RISTIĆ

## Note introductive

*L'article « Humour et poésie » [Humor i poezija], publié dans le quotidien belgradois Politika des 6, 7, 8, 9 janvier 1930<sup>1</sup>, et qui n'a jamais été traduit en français jusqu'à présent, est le premier des trois textes de Marko Ristić sur l'humour. Le second, sous le titre « Humour 1932 », est sa réponse à l'enquête sur l'humour, engagée en 1932 dans [Le Surréalisme aujourd'hui et ici]<sup>2</sup>, et le troisième, « L'Humour, attitude morale », est publié en 1933 dans le n° 6 du Surréalisme au service de la révolution.*

*Ces trois textes expriment la conception surréaliste de l'humour, une des grandes préoccupations des membres du groupe belgradois, qui se réfèrent, eux aussi, à Jacques Vaché dont la mort apparaît, aux yeux de Breton, comme « une dernière fourberie drôle<sup>3</sup> ». Par un jeu du hasard et de la nécessité, que signale Koča Popović<sup>4</sup>, ce caractère « noir » de l'humour trouve une confirmation dans la langue serbe où la suppression du « h » dans le mot humor (humour) donne le mot umor, ce qui est le commencement du verbe umoriti qui signifie « tuer ». Ristić trouve l'expression de cet humour dans le film Un Chien andalou de Buñuel et Dali, dans les fétiches et les masques des tribus d'Afrique et d'Océanie, dans le poème L'Oiseau public de Milan Dedinac, dans les œuvres de Swift, Carol, Gogol, Carlyle, Jarry, Lautréamont, ainsi que dans les tableaux de Bosch et de Breughel, en anticipant en quelque sorte l'Anthologie de l'humour noir de Breton, où figurent beaucoup de ces auteurs.*

1. Politika, 6, 7, 8, 9 janvier 1930, repris dans *Od istog pisca. Umesto estetike* [Du même auteur. Au lieu d'une esthétique], Novi Sad, 1957, p. 146-151.

2. L'introduction et les réponses à cette enquête, publiées dans les numéros 1 et 2 de cette revue (celle de Ristić dans le n° 2), ont été traduites en français par B. Aleksić et Valérie Thouard et publiées dans *Méhusine* n° X (pp. 187-205), avec l'article de Branko Aleksić « Le sphynx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932 » (pp. 173-185).

3. *Les Pas perdus*, Gallimard, 1924, pp. 21-22.

4. Réponse à l'enquête sur l'humour, [Le Surréalisme aujourd'hui et ici], n° 2, p. 18.

Cette conception de l'humour est appliquée dans la rubrique « Le Réveille-matin » dans l'almanach L'Impossible, qui commence et se termine par les citations de Vaché et du Petit Larousse et qui contient un collage de M. Ristić, un texte de B. Péret et quelques poèmes des surréalistes serbes, où les assemblages inattendus d'images et de mots et les déformations de la morphologie détruisent la réalité des choses représentées. L'humour fait partie d'une activité de subversion qui se réfère à Freud et à Hegel, dont Ristić et Breton citent les mêmes passages<sup>5</sup>, et qui se présente comme un triomphe du moi sur les circonstances extérieures. Mais les surréalistes sont conscients que ce triomphe n'est qu'illusoire, surtout ceux de Belgrade dont quelques-uns sont arrêtés et condamnés à la prison. Aussi considèrent-ils l'humour dans ses rapports avec la morale : « L'humour est-il une attitude morale ? » Les réponses à cette question, posée dans l'enquête sur l'humour, sont négatives : l'humour ne peut pas être une attitude morale parce qu'il signifie la non-participation à la vie, et l'attitude morale demande un engagement continu, et que, d'autre part, cette non-participation aboutit à l'autodestruction. « Sentir la vanité lamentable, l'irréalité absurde de tout, dit Ristić, c'est sentir sa propre inutilité, c'est être inutile. Alors, il faut ou bien s'anéantir ou bien se transformer, se dépasser par une négation substantielle : Vaché s'est tué, Dada est devenu le surréalisme<sup>6</sup> ». La négation humoristique doit céder la place à l'action révolutionnaire. – J.N.

Puisque j'ai mentionné l'humour à plusieurs reprises ici dans *Politika*, et cela non seulement comme « l'ennemi juré de la sentimentalité, du conventionnalisme et une sorte d'autocritique », mais aussi comme un « facteur primordial et condition de la poésie », je considère qu'il n'est pas superflu d'orienter, fût-ce brièvement et approximativement, cette manière un peu particulière dont ce terme est comprise, quand elle est mise en liaison aussi directement avec la création poétique.

Une nouvelle signification, et compréhension, que l'âge moderne donnerait au mot *humour*, cette notion qui nous vient d'Angleterre, ne représenterait aucun événement extraordinaire dans l'histoire aventureuse de ce mot aux sens multiples ; la célèbre *Encyclopédie britannique* parle déjà de son « destin bizarre ». Ne semble-t-il pas, par exemple, à première vue, incroyable que *humour* vienne du mot latin *humor*, qui signifie *le liquide* ? En effet, les anciens physiciens anglais utilisaient le mot *humour* au sens

5. Ristić dans sa réponse à l'enquête sur l'humour et Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* et l'*Anthologie de l'humour noir*.

6. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, p. 39.

de *liquide*. Les anciens « physiologistes » avaient déjà trouvé que les quatre substances fluides basiques dans l'homme sont : le sang, le mucus ou le flegme, la bile ou le fiel, et « la bile noire » (*mélancolie*, en grec) ; et considérant que le caractère et l'intellect de l'homme dépendent des fonctions et des rapports de ces fluides, ils ont construit leur doctrine sur l'existence de quatre tempéraments de base : sanguin, flegmatique, bilieux (colérique) et mélancolique. Il est ainsi facile de comprendre le passage de ce terme savant dans la langue ordinaire et son utilisation au sens figuré. (D'ailleurs, le mot français *humeur* a conservé les deux sens, littéral et figuratif).

Laisant de côté les modifications ultérieures de ce mot, je m'arrêterai sur le sens qu'il a aujourd'hui, du moins dans la plupart des cas de la langue courante. On définit habituellement aujourd'hui l'humour comme une « gaieté satirique, capricieuse », une « plaisanterie pleine de taquineries », ou comme une « gaieté qui se cache sous une gravité apparente et qui est pleine d'ironie ». Dans cette interprétation ou tout autre similaire, il paraît vraiment déplacé, et « humoristique », de parler d'humour à propos de la poésie, et de poésie à propos de l'humour. Cette relation, cette liaison profonde de la poésie et de l'humour ne seraient correctement éclaircies ni même en citant les traités classiques sur l'humour et sur l'esprit comique, ceux d'Addison, de Goldsmith, de William Hazlitt, ou Meredith. Par exemple, Goldsmith trouvait que l'écrivain doit mettre en position inférieure la chose dont il veut faire le sujet de son humour ; que le sujet de l'humour doit donc être bas (*low*), et que notre plaisir vient de la comparaison de l'absurdité de ce sujet avec notre bon sens. Comme sujet typique de l'humour, il cite l'homme sans nez qui se choisit soigneusement une tabatière. En réfutant cette conception de l'humour, quelqu'un a dit qu'il n'y a pas de plus mauvais exemple de ce que les contemporains appellent l'humour, et surtout l'humour du « vicair de Wakefield » de Goldsmith. Le critique anglais Hazlitt, en distinguant trait d'esprit, « plaisanterie », et humour, considérait que l'humour décrit l'absurdité, l'impropriété, la bêtise, le comique, tels qu'ils sont, qu'il les imite, tandis que le trait d'esprit les expose, compare, oppose. On a reproché à cette distinction de se rapporter exclusivement au spectateur, et de négliger l'humour qui est dans les choses mêmes. *Et cætera*. Comme on peut le voir, pareilles considérations des détails arbitraires ne nous permettraient pas de voir où l'humour commence soudainement à jouer un rôle aussi important dans certains drames qui se déroulent dans l'importance, l'éloquence, la grande portée de la poésie et de la compréhension du monde en général ; et dans quel habit l'humour joue ce rôle.

Dans ce rôle qui est le sien, l'humour est un concept tout à fait moderne, ce qui ne veut pas dire que ses traces ne peuvent se trouver dans les données les plus reculées de la création humaine. Puisque l'humour lui-même, comme nombre d'autres instincts et mécanismes primitifs, dont l'importance énorme et la force majestueuse, si longtemps négligées, ont commencé depuis peu à être reconnues et élevées aux plus hauts rangs de la lumière, puisque l'humour lui aussi appartient en premier lieu au subconscient, il faut avant tout noter ce qu'en dit le chercheur génial de ces continents psychiques oubliés et sombres, le professeur Sigmund Freud ; même si, plus tard, la mise en rapport de cette interprétation psychanalytique avec l'apologie poétique de l'humour a rencontré de grandes difficultés, voire presque infranchissables. Freud trouve que l'essence d'humour réside dans l'accumulation de sentiments que provoquent certaines situations et dans la maîtrise de leur extériorisation affective, en fait dans la substitution à cette extériorisation affective d'un point de vue « humoristique », par exemple un mot d'esprit. De cette manière l'humour est un procédé par lequel le « moi » menacé se protège contre les offenses extérieures, tend à surmonter les blessures que le monde extérieur lui inflige, non seulement en refusant d'en souffrir, mais aussi en les considérant comme motifs de son plaisir humoristique, en prouvant ainsi sa prédominance grandiose sur la situation réelle, *en la défiant*. Ainsi l'humour n'a pas seulement le caractère de délivrance, comme l'esprit et le comique (v. l'étude de Freud *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905), mais aussi quelque chose de grandiose et de sublime qui lui appartient exclusivement. (Ici, ça se comprend, il n'est pas possible d'entrer dans l'interprétation experte de Freud selon laquelle ce caractère du sublime et de la dignité provient du fait que l'humour représente le triomphe du « narcissisme » et du « principe de plaisir » – *Lustprinzip* – ; encore moins dans son interprétation métapsychologique selon laquelle se sépare et s'affirme dans l'humour ce noyau psychique qu'il a nommé « le sur-moi ».)

Dès lors, il est clair qu'il ne faut nullement confondre l'humour avec l'esprit, la plaisanterie, le comique. Il est indiscutable que, dans sa nouvelle signification, changée et élargie, l'humour se rattache au comique, mais leur lien n'est pas ce qu'on doit souligner en le définissant. Au contraire, pour souligner le « grandiose » dans l'humour, il est nécessaire de rendre ce lien le plus inconstant possible. Freud a souligné la différence qui existe entre l'humour et le mot d'esprit, dans leur formation psychique ; cette différence est, néanmoins, encore plus évidente, d'un point de vue non scientifique, dans les domaines plus vastes et plus indéterminés que sont les conditions et les résultats de la poésie.

L'humour est, avant tout, comme le dit Aragon, « une condition négative de la poésie » qui permet la naissance de la poésie en effaçant, en détruisant, en écrasant au préalable l'antipoésie, c'est-à-dire tout ce qui est sentimental, ou paralysé par des habitudes mentales, ou usé par l'utilisation quotidienne, ou empêché de n'importe quelle façon, tout ce qui entrave le règne de la poésie, ou déforme sa figure. Par exemple, il est clair qu'un poète, qui possède le sens de l'humour, au moins au sens courant du mot, sera empêché par ce sentiment de gêner son art poétique en utilisant ces éléments antipoétiques que l'on peut si facilement reconnaître dans la lumière de l'humour ; il est clair, donc, que l'on peut appeler humour une sorte d'autocritique. Mais ce qui est moins clair, si on ne donne pas à l'humour un sens nouveau, tout à fait sérieux, c'est que certains éléments, soudain, dans la lumière de l'humour, prennent la couleur de la poésie, donc, que l'humour est aussi une condition positive de la poésie. Ce double fonctionnement de l'humour est, en fait, indivisible.

*L'humour est une critique instinctive et authentique de l'ordre conventionnel mental et émotif.* Cette critique peut, mais ne doit pas être satirique. *Sans accepter un ordre endurci de la logique et des émotions, l'humour illumine brusquement la réalité d'une lumière si inattendue, si étonnante, si prompte à métamorphoser que son apparence quotidienne est radicalement changée, et que ses composantes sont amenées à des relations neuves, inattendues, surréelles.* Dans ces nouvelles relations, certaines données de la réalité montrent un grotesque indiscutable, mais caché jusque-là, tandis que les autres obtiennent une nouvelle signification, une soudaine expression poétique. *Ainsi l'humour mélange réel et fantastique. Et ainsi chaque manifestation de l'humour est, en fait, une métaphore.* Il faudrait maintenant expliquer en détail que la métaphore n'est pas du tout un ornement littéraire, quelque chose de fleuri et d'ajouté, de rattaché, sans lequel une pensée peut s'exprimer, etc. Pour le moment, il suffit de remarquer que la métaphore est, non seulement en littérature, une manière concrète et irremplaçable de s'exprimer, un procédé de création inséparable de ceux de la poésie. La nouveauté d'une métaphore lui donne, en général, sa puissance, *et l'humour est le facteur capital et la condition de cette nouveauté.* Et comme cela, donc, le facteur capital et la condition de la poésie. Par son comportement libre et sans scrupule envers les gens et les choses, l'humour les met dans une position telle, leur donne un sens tel qu'ils deviennent uniquement des parties et des morceaux d'une irrésistible surréalité.

Car la source de l'humour est aussi « ce sentiment de vanité théâtrale de tout », dont parlait un jeune homme, dont l'apparition météorique avait une importance funeste pour la formation d'un état spirituel entier, bien

qu'il n'ait laissé, avant de disparaître, que quelques lettres de guerre. C'est à lui, qui n'était pas écrivain, qu'il faut en faire l'honneur en ne révélant pas son nom. C'est lui qui a pressenti le premier cette conception pénétrante et dangereuse de l'humour, qui n'est pas l'ironie, qui est même dépourvu du très connu « lyrisme satanique » romantique, mais qui est pourtant peut-être une formulation de cette puissance « décevante, un peu ironique, mais en tout cas effroyable ». Qui ne s'est pas débridée.

Tandis que de nombreuses légendes se désagrègent et perdent leur sens à la lumière de l'humour, certains mythes des temps modernes obtiennent, au contraire, cette valeur pleine, et ils sont plus proches que jamais de la vérité bien que, plus que tout au monde, privés de probabilité. Car l'humour est contre la probabilité. Et contre la psychologie. Si l'on pense, en dehors de toutes ses caractéristiques susdites, à celle-ci aussi, il sera évident qu'au cinéma, par exemple, de nombreuses « comédies psychologiques fines », spirituelles ou non, ainsi que divers vaudevilles, si plaisants soient-ils, qui reposent sur le « comique de situation » etc., ne peuvent être considérés comme des manifestations de l'humour. Cependant, celui-ci trouve son affirmation extraordinaire dans des films où, derrière le comique extérieur, se trouve un immense arrière-plan de « sentiments accumulés » dont parle Freud, un monde entier d'inadaptation convulsive morale (les films de Charlie Chaplin ou de Buster Keaton), ou dans des films où son libre jeu mène jusqu'à une invraisemblance absurde et métaphorique, qui appartient absolument à la poésie (ceux de Mac Sennet, certains « dessins vivants », etc.). Mais, le comique n'est qu'un masque de l'humour, un masque qu'il met afin de sortir face au public... Ces jours-ci j'ai lu le scénario et vu les clichés du film de Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*, le film à travers lequel transparaît le visage nu de l'humour dans son tragique émouvant et non sentimental. Le visage de l'humour. Néanmoins, ceux qui rient devant ce film ne prouvent que leur scepticisme stupide.

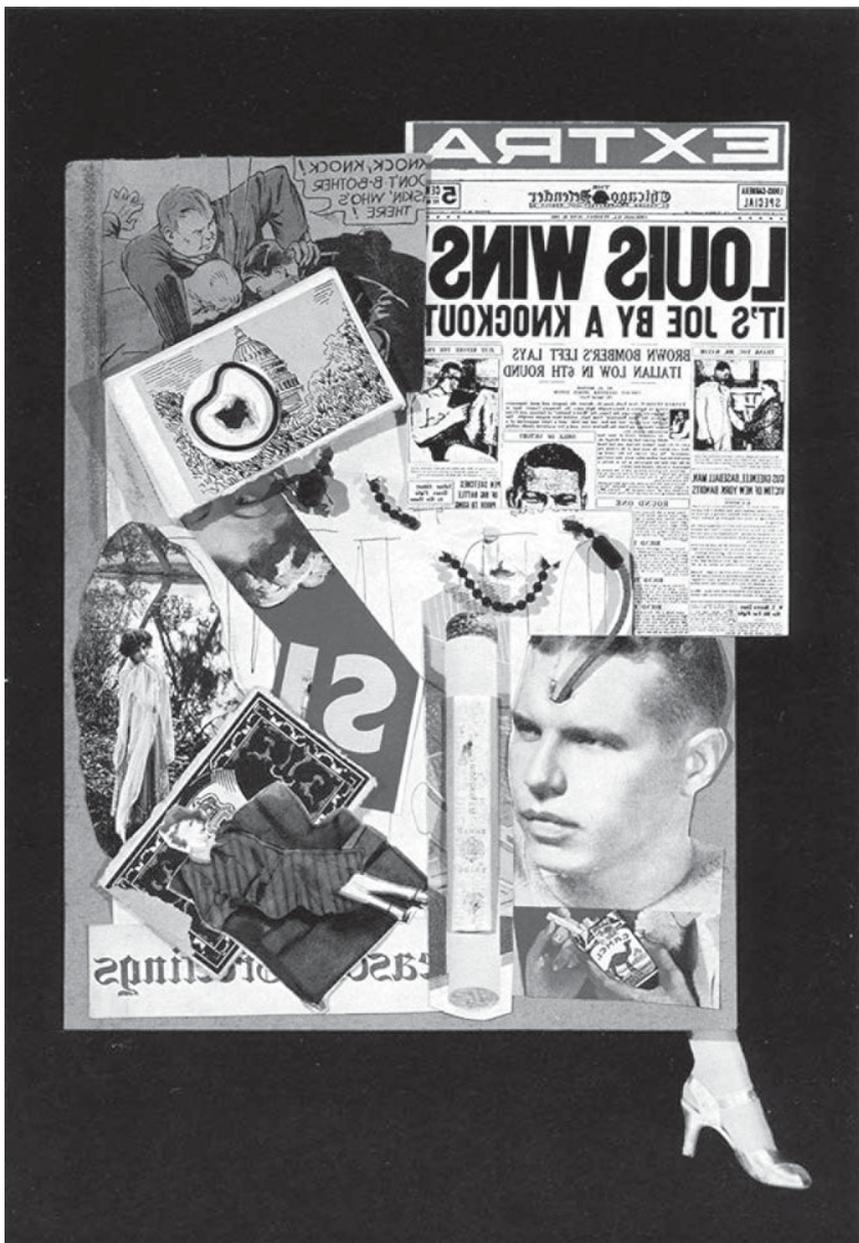
De même, il est vain de chercher cet humour, cette imagination « humoristique » qui place les choses dans de nouvelles relations, chez Molière, chez Sterija ou chez Nušić<sup>7</sup>. Rien n'est plus éloigné de cet humour que l'ironie malsaine d'un Anatole France. Il n'existe ni chez Dickens, bien que l'on parle souvent de son « humour léger ». Cet humour dont on parle ne peut nullement être léger ; glacé ou incandescent, il représente l'expression extrême d'une réaction, spirituelle ou émotionnelle, d'une

7. Deux dramaturges : Jovan Sterija Popović (1806-1856), ancien ministre de l'éducation de la Principauté de Serbie, et Branislav Nušić (1864-1936), satiriste et auteur de théâtre de Boulevard, genre Feydeau. Le *Roman sans roman* de Sterija est la source du nom du héros « Roman » de l'ouvrage surréaliste de Marko Ristic *Sans mesure* (1928).

révolte à laquelle sa réserve donne d'autant plus de force. C'est pourquoi, n'importe quel nouveau sens, avec plus d'élan, serait donné à ce mot, on peut parler encore de plein droit de l'humour swiftien, dont la portée dépasse de beaucoup le domaine du sarcasme sec, intellectuel, de même que la notion d'humour va au-delà de la satire. Voyez donc comment l'humour apparaît déguisé dans un livre pour les enfants comme *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, traduit par Stanislav Vinaver... Cependant, l'ingéniosité, la perspicacité de Vinaver, le mot d'esprit qui éclate dans ses parodies, ne sont pas ce que j'appelle ici l'humour. On entend la voix de l'humour chez Gogol, chez Carlyle (*Sartor Resartus*), le sifflement de l'humour bruit à travers toutes les œuvres d'Alfred Jarry, le tonnerre de l'humour gronde d'un bout à l'autre chez Lautréamont, la foudre de l'humour éclaire *L'Oiseau public* de Milan Dedinac, mais sa lumière extraterrestre éclairait, il y a quatre siècles, les tableaux illuminés d'Hieronymus Bosch et de Pieter Bruegel. Et, qui sait depuis quand, les merveilleux fétiches et masques des tribus de l'Afrique et de l'Océanie<sup>8</sup>.

*Traduction Nikola Bjelić*  
*Relecture : Alain Cappon*

8. Dans l'almanach *Nemoguće-L'Impossible*, 1930.



Marko Ristić, *Assemblage*, 1939

## LES CHARMES DE L'AUTOMATISME OU SEPT MINUTES DE GÉNIE

Aleksandar VUČO, Vane ŽIVADINOVIĆ,  
Slobodan KUŠIĆ, Dušan MATIĆ, Marko RISTIĆ

*Nous citons ici un exemple de l'écriture collective automatique, à laquelle ont participé Aleksandar Vučo, Vane Živadinović-Bor, Slobodan Kušić, Dušan Matić et Marko Ristić. Les six paragraphes suivants ont été écrits sur six feuilles séparées. Ces six feuilles ont circulé en même temps de l'un à l'autre des participants dans le sens de rotation de la terre autour de son axe, chacun y inscrivant plusieurs lignes en tenant compte ou sans tenir compte de ce que son voisin venait d'écrire. Ainsi, en effet l'écriture de ces six feuillets n'a pas pris plus de temps que l'écriture normale à vitesse rapide d'une seule feuille. Par conséquent nous proposons le titre suivant pour cette « composition » : les Charms de l'automatisme ou, plus prosaïquement, sept minutes de génie. Profitons de cette occasion pour régler définitivement son compte au caractère irréfutable et exclusif de l'inspiration poétique, d'une part à l'immunité et à l'imperméabilité de la pensée individuelle et d'autre part aux minauderies des scrupules psychologiques rétrospectifs ainsi qu'à la psychologie en général.*

L'Ouest ébranlé est trahi par sa propre faiblesse comme l'affreux moribond face à l'aile pourprée de l'Est. C'est mieux que le rhum. Et ces quelques gouttes de sang qui déjà s'écoulent comme le rêve, se consomment sur ces yeux qui, malgré toutes les berceuses rassasiées acquiesçant par approbation, s'éveillent ou ne s'éveillent pas, ne trouvent pas de place dans cette petite ombre de ce qui est déjà éveillé, brûlant d'une ardente chaleur. Une armée après l'autre. Personne ne sera plus grand que l'autre. Les os les uns à côté des autres. Tous les ventres sont vides. Mais toi, je t'embrasserai et cette fois sans approbation, sans interruption. Et qu'à l'Est naisse d'un nuage à l'autre comme une cape rouge – une bannière de mort. Oui, et elle ressemblait à la bannière, et j'espère que ces jours prochains, elle mourrait. Dans le dernier rêve dont je me souviens, était-ce

Split<sup>1</sup> ? Etait-ce l'archevêque apaisé, ventru et repu qui nous spolie ? D'ailleurs... je me suis enveloppé dans une serviette où je venais de m'essuyer le nez et ces bottes que je ne porterai jamais plus parce qu'avec elles, mas pas sont : deux fois rien dans l sable, trois fois rien dans l'herbe, mille fois rien dans la baie où j'ai dormi ma vie. Maintenant pourtant il est temps d'être l'autre : je veux dire l'autre chien. Comment es-tu sorti de cette congélation ? Car ici déjà, la vie et la mort ont baissé avec nonchalance et mesure leurs éventails vers leurs cuisses nues où le troisième chien garde ses cruautés qui nous sont chères, chères comme toutes les Maries. Les corbeaux, les corbeaux.

Si les conversations vont et viennent comme les trains entre ces stations dont on ne se souvient pas, cette nuit passera rapidement ou lentement. La nuit comme la nuit : jusqu'ici aucune d'elles n'a dépassé ou atteint le but. Ah, quels buts ! Qu'ils pissent sur les chemins. Qu'ils pissent sur les chemins et sur les gens qui marchent dessus ou en dessous ou sur les arbres ou sur les corps étrangers. Les fauves, oui les fauves ont seulement ici acquis leur signification, quand j'ai pleuré ou ri aux éclats de ces toits qui n'étaient que de la dentelle, de la boue, des cochons, de la, de la. Qui se réveillait ici, les matins, qui a tant sommeil dès qu'à travers le rêve surviennent des chocs, quand les cheminées sont les cheminées. Les fauves de la conversation, les fauves affolées des trains, les trains des conversations, les enchaînements des conversations des fauves, les entrechocs des dents ensanglantés, ai-je osé sauter dans ce train même si je n'étais pas ce fauve, devenir ce fauve même si je n'étais pas détruit. Déchire même ces quelques nuits, déchirées les cadres les mains les paupières du mur les éclairs brisés arrachés au ciel par-delà la fente lumineuse un drap. Néanmoins, à ce moment-là ce drap ne conquiert pas la plaine résolue qui disparaît. Chemins de conversation, de fer chauffé à blanc, sont encore plus durs. Le roc est leur plus belle enseigne. Pour l'autre il n'y a pas [assez] de temps. « De temps ! De temps ! », criait Olympia, serrant ses mains l'une contre l'autre, mais le marquis de Je-Me-Tais commença à se déshabiller lentement. (La suite au prochain numéro.)

1. Nom d'une ville croate dans l'ancien Royaume de Yougoslavie, dont l'équivalent italien est Spoleto. L'empereur Dioclétien y naquit, ce qui lui a valu la construction d'un magnifique amphithéâtre romain. L'auteur de la phrase qui suit [Slobodan Kušić ?], a joué en serbe sur la paronomase entre les termes « Split » et « sit » (en serbe, rassasié), ce que nous avons rendu dans la traduction par l'adjonction du verbe « spolier » à la rime, non sans exacerber le sens anticlérical de la phrase.

À quel rêve de résurrection les plaines ont-elles bu, les plaines qui dans son rêve attendaient cet homme qui m'était et semblable et autre comme un couteau. J'ai joué avec trois voix et deux ombres avant que ne viennent les chamelles du matin. Elles ont apporté leur réserve de lumière et de matin, d'eau et de courage devant le désert. Elles ont apporté ce qu'elles ont rapporté des rêves<sup>2</sup>, pour peu qu'elles aient émergé des rêves. Des plaines des rêves, dont elles rêvent dans le désert ! Quand lui et moi sommes devenus égaux ! Oui, ainsi les dernières convulsions de cette écorce qui commence à s'étendre afin de se justifier au moins dans une certaine mesure devant ce qui s'éteint sous les paupières avec frissonnements sur les paysages indissociables de cette brèche précipitée. Ici les justifications ne sont pas nécessaires. L'immortalité est une confession minimale, même si elle venait de ces bulles blanches, lointaines, de naufrages en mers lointaines ou de gorges de victimes innocentes. Métaphysique, quand as-tu perdu ta virginité ? Et pour ce qui a trait aux associations que nous allons conduire dans l'inattendue circulation du sang d'un mot, pour ce qui a trait à la visqueuse coquille pareille au sexe féminin, je vous rappellerai ma fièvre intestinale flétrie. Cette fièvre jaunait à travers des côtes où on ne voit plus la circulation du sang, mais juste une danse pâle, le flux de la lumière. J'ai enfoncé l'aiguille entre les côtés pour extraire au moins une trace : une aiguille rouge. Alors de mes mains, toutes les boules tombaient comme des anges blancs, comme des rats blancs. Savez-vous comment ça a au Paradis ?

J'étais au bal sous une galerie entière de clairs de lune, et pourtant ce n'était pas une exposition. J'ai pris dans ma poche plusieurs Pôle du Nord, au cas où, et aussi à cause d'elle. Elle, c'était une ombre coincée dans la forêt des cheveux de ce monstre étrange et toutes les églises, toutes les idées aquatiques, les mères de cette couleur incapable de me raconter son rêve. Elle m'a couvert de ses yeux en sortant de cette église de erre où virevoltaient les prêtres en bois et leurs ombres. Quand ils lui ont tendu la bague, elle a crié : Aïe, et s'est évanouie. Non, ce n'est pas au septième ciel qu'elle est montée, mais sur la Lune. Et quand la Lune a ouvert la porte de cuisine de Mme A., soudain se sont ouvertes les portes de mines de sel où on a trouvé les mots d'un poème sur les remords, sur l'herbivore<sup>3</sup>, comme ce crayon, qui doit avoir un lien avec mes futurs cheveux ou avec la petite guêpe prise dans la fenêtre de la cuisine de la méta-

2. En serbe, jeu sur les termes *Donele* (du verbe *doneti* : apporter) et *Ponele* (du verbe *poneti*, porter).

3. En serbe, jeu sur les sonorités des mots *Jed* (remords) et *Travojed* (herbivore).

physique. Ensuite, je suis entré dans la chambre à coucher où le lit était fait pour la plus sereine de mes nuits d'amour. Je suis passé à côté de cette chaise où, la nuit dernière, Elle avait permis que naisse de ma tête et de sa veille un rêve qui flotterait jusqu'à la fin des temps au-dessus du rêve. À cet instant, soudain, je suis précipité dans cette fente qui pour la énième fois apparaît dans ce discours identique aux affiches jaunies des rues. L'aurore s'est fait définitive dans toute cette affreuse précipitation consumée. Tout à coup une voix s'élève.

Je commence déjà à les baisser, juste ces quelques baisers qui s'éteignent sur le mur qui me sépare de plus en plus de cette ombre où je ne parle désormais pas par une vision. Continue comme ça ! Aie du courage ! Et de l'audace ! Il y a des dagues pour lesquelles le sang ordinaire ne signifie rien, pour lesquelles un saut par-dessus des glaciers, au-dessus des mers grises ne signifie rien, rien qu'une chaîne de falaises. Ah oui, cette nuit son armure est venue, et il s'était oublié sur un pont pendant qu'il contemplait l'eau, contemplait son impossible volonté, en attendant qu'elle apparaisse dans la flamme phosphorescente d'un poisson perdu. Les nageoires rayonnaient alors et les yeux de cette bête flottante que je voulais arracher aux vagues noires. Je n'ai pas pu car mes mains se sont mises à flotter, puis ont sombré dans l'eau et ont disparu dans les profondeurs. Les crabes m'ont étouffé jusqu'à ce que le soleil apparaisse au bout d'un arbre décharné et nouveau. O hystérie des branches ou hystérie de la fougère. Ici finit une naissance, à moi tous les pièges longs comme les jours, des branches sont comme les reptations animales, ou de la rivière. Parce que je te raconte toujours une histoire. Les armes ont été rangées dans une boîte de laque noire. Au fond la dague brillait comme la larme d'un plongeur qui se meurt au fond de la mer, au fond de cette boîte de laque. La grande porte avait la forme d'un sabre de samourai.

Que m'importent les pastèques ou les événements étranges dans la constellation dont je viens d'inventer le nom ? Allez-y et dites-lui que son petit déjeuner a encore débordé. Que pensez-vous des ours blancs et du destin ? Ainsi, ces icebergs auront passé dans les profondeurs en gelant jusqu'où montent les collines. Cette fierté des eaux vierges. Comment ça, vierges, puisqu'elles ont gelé à force d'attouchements ? N'importe, n'importe, n'importe sur une porte qui ne se ferme pas. Je rêve de neige, les filles sont pieds nus. Les destins sont gelés quand l'incendie nous dédouble. Mais ici commence une nouvelle histoire : deux alphabets et quatre moutons. Les prêtres sont les rochers ou les ventres, les bambous ont parlé dans les livres d'un jugement qui n'est pas né. Oui, le rougissement.

La neige exigeait de plus en plus neigeusement, ô Matic, d'être révélée à sa propre blancheur, comme le seul honnête, le seul immaculé champ de bataille des étoiles – cristaux gelés d'infinie perfection. Son entre est encore chaud sur cette neige et elle attend ma chaleur. Enthousiaste, saisi, vous vous arrêtez pourtant devant ce qui se passe pendant que vous regardez cet imprévisible visage. Si vous réussissez d'abord à vous arracher à cet oiseau qui pour l'instant vous lie de plus en plus par sa présence, demandez à voir le visage de ma volonté. Toute tire à sa fin qui est plus loin que jamais. Les chaînes vont frapper, cogner, hurler, d'un cliquetis qui ne sera jamais assez connu. Pour cela, ne pardonnez jamais<sup>4</sup>.

*Traduit du serbe par Sarah Ducet et Branko Aleksić*

### **Note de Dušan Matic (1973)**

*En annexe à la traduction de ce cadavre exquis de 1930, ajoutons un commentaire postérieur de Matic sur l'importance d'une communauté dans l'écriture automatique, écrit en 1973 pour Nova Anina balska haljina (le titre du livre qui fait allusion à la nouvelle robe de bal d'Anna Karénine, ironisant sur la littérature réaliste). Matic y explore les commentaires consignés par Breton « En marge des Champs magnétiques » - en 1930, soit au moment même où les surréalistes serbes composent leurs « Sept minutes de Génie ». L'exemplaire de tête annoté par Breton n'a été rendu public qu'au début des années 1970, dans la revue Change n° 7, du dossier « Groupe/Rupture ».*

*Dans son livre André Breton oblique, composé de lettres belgradoises adressées entre 1971 et 1973 au poète Alain Jouffroy et à Bruno Roy, éditeur de Fata Morgana, paru en 1974, Matic juge que les anciennes explications de Breton étaient composées « avec la précision d'un scientifique » (lettre du 23-1-1972). Il fixe surtout son attention sur la question de la rapidité de la plume, voire de l'écriture, soulevée dès le Manifeste du surréalisme (1924) et reprise dans cet « En marge », pour poser la question de savoir si elle ne peut avoir aussi des « ralentis », l'écriture restant notre tâche terrestre ? Le message automatique ne peut-il être identifié à la voix à peine audible dont Breton parle dans le Second manifeste du surréalisme (dont Marko Ristic était l'un des co-signataires parmi les surréalistes fidèles dans le tract de 1930) ? Utilisant habilement le*

4. Ce cadavre exquis collectif a été cité en annexe de l'article théorique écrit par Dušan Matic et Marko Ristic, « Uzgred budi rečeno » [Soit dit en passant], dans l'almanach *Nemoguće – L'Impossible*, Belgrade, 1930, p. 127-129. Dušan Matic l'a repris dans son recueil de textes *Nova Anina balska haljina* [La nouvelle robe de bal d'Anna Karénine], Belgrade, éd. Nolit, 1973, p. 101-107.

titre du traité sur le « Message automatique » du Point du jour, Matić pose alors la question suivante : l'écriture automatique ne représente-t-elle pas « l'ascèse » de la voix de l'Inconscient, dans ce message ? (lettre du 31-01-1972). Ce qui semble surtout l'intéresser, c'est que le surréalisme offre un nouvel outil au travail « surindividuel » avec l'écriture dite automatique. Les passages de la troisième partie de *L'Amour fou*, où Breton décrit la trouvaille commune — en l'occurrence celle d'un objet surréaliste construit en collaboration avec Alberto Giacometti — comme une sorte de « pont de la sympathie et de la compréhension totales », sont cités in extenso dans la note et dans les lettres de 1973.

Observons enfin que ce dernier aspect collectif d'ordre émotionnel était aussi le plus susceptible de modifications pathétiques dans le temps. Nous en avons parlé à l'époque dans notre critique de Nova Anina balska haljina, publié à Belgrade en 1974 dans la revue Critique littéraire, à propos précisément des trois points de suspension par lesquels Matić a remplacé les noms de ses anciens commensaux des « Sept minutes de Génie », et à propos de sa dissociation des anciens textes, tel « Uzgred budi rečeno » [Soit dit en passant], écrits jadis en collaboration étroite avec Marko Ristić. Dans sa lettre à Jouffroy, Matić insiste sur le fait qu'avant sa lettre à propos de l'expérience pionnière d'André Breton et Philippe Soupault dans *Les Champs magnétiques* (Belgrade, 4 mars 1972), il faut lire la phrase suivante : « Nous, qui nous nommons quelquefois je, quelquefois le silence » (il traduit cette phrase du manifeste intitulé « Soit dit en passant », signé dans l'almanach *Nemoguće-L'Impossible* en 1930, en collaboration avec Ristić précisément). Breton a manifesté le même désir de se dissocier a posteriori de sa formulation à propos de Giacometti. Mais peut-on le faire d'une manière partielle qui semble toujours pâtir de l'affectif qui au départ, tel un principe premier, en a été le moteur ? Les notes accompagnant le deuxième tome des Œuvres complètes de Breton dans la Bibliothèque de la Pléiade (1992, pp. 1714-1715), se bornent à indiquer le passage « très chaleureux pour Giacometti » supprimé dans la nouvelle édition de *L'Amour fou* en 1957, précisant que cette suppression « peut s'expliquer par la raison qu'en 1937 ce dernier ne fait plus partie du groupe surréaliste dont il a été exclu en février 1935 » (id., p. 1715). Reste que Breton, et Matić à sa suite, insistent sur l'importance pour la trouvaille d'une communauté d'expérience et de sentiment, qui ne cessera de les concerner, eux-mêmes comme leurs commensaux ineffaçables pour ne pas écrire ineffables. — B.A.

## NOTE SUR LES « SEPT MINUTES DE GÉNIE » EN 1973

Quand le texte ci-dessus, composé de six paragraphes, a été publié en 1930, il est apparu en note de bas de page. Aujourd'hui, après quarante-trois ans, – ce 11 juillet 1973 – il me paraît nécessaire de réinsérer ces six paragraphes involontairement dévalorisés, dans le texte courant dont ils sont la partie intégrante, car vraiment « le signe et l'aptitude de mettre *en mouvement et en acte cette définition*, qui pour nous autrefois – et pour moi encore aujourd'hui – reste la seule définition possible ». En cette année 1930, le texte était précédé par la notice introductive suivante :

« Nous citons ici un exemple de l'écriture collective automatique [...] »

Cette notice introductive d'un bas de page, en 1930, se trouve transplantée ici<sup>5</sup>, elle est sous-entendue, sans aucune modification ; et les trois points ..., signifient que seuls ont été omis les six noms de ceux qui avaient participé à ce travail écrit « surréel » ou qualifié de « surindividuel ». Dans une nuit « où personne ne voit », comme dirait Milan Rakić<sup>6</sup>, dans cette nuit du 11 juillet 1973 déjà mentionnée, après tant de guerres et de révolutions, de mort et d'oublis, de souvenirs nouveaux aussitôt oubliés, ces six noms me sont apparus complètement sans importance [en serbe : *irelevantni*], pour utiliser ce mot qui pourtant n'est pas trop beau. Il est vrai que ces six paragraphes ont été écrits par Toi et Toi<sup>7</sup>, mais ils ont pu être écrits aussi par Eux et Eux, Ceux et Ceux, et par toutes les variantes de groupes des ceux. Les textes auraient été certainement différents et divers (à quelles évidences veux-tu en venir ?), mais je sais également que eux, ces textes, auraient dépassé les *idiosyncrasies* de ceux qui ont participé à la leur écriture. J'ai eu le désir – ce qui m'arrive parfois, à moi aussi, l'envie de m'abandonner aux désirs fous, jamais assouvis – qu'au moins un lecteur prétentieux lise sans préjugés ce texte « surréaliste » ou « surindividuel », qu'il lise ces six paragraphes comme il aurait lu, comme il lit, en effet, les six productions poétiques anonymes, par exemple : *La mort de la mère Jugović*, *Le petit Radojica*, *La cène du prince*,

5. Dans le livre de Matić, *Nova Anina balska haljina* [La nouvelle robe de bal d'Anna Karénina], Belgrade, éditions « Nolit », 1973, p. 101-107.

6. Poète patriote serbe, diplomate (1876-1938). Dans le panorama critique « A travers la nouvelle littérature serbe » (1929), Marko Ristić juge que « la poésie de Rakić, par exemple, si récente et déjà si passée, jadis en première place, ne montre pas dans quel courant vivant il portait en effet une semence de survie, ni par quel vent d'une véritable poésie cette semence était portée. »

7. On est impressionné par la façon dont Matić essaie ici de maquiller les noms de ses anciens compagnons. Il faut savoir qu'à l'époque, il est fâché avec Marko Ristić ; leurs différends rappellent ceux d'Aragon et de Breton.

*Hasanaginica* <sup>(8)</sup>, *Cendrillon*, voire l'histoire sur *Saint-Sava et les paresseux autour du feu*. Il ne faut pas oublier que ces textes anonymes étaient également écrits ou récités par *quelqu'un* ou par *plusieurs*, parce qu'ils étaient aussi de production humaine et sans être nés comme Athéna, entière et déjà armée, du cerveau de Zeus. Ils étaient nés du cerveau d'un Génie Anonyme.

Et après tant d'années, dans tout ce long manifeste « Soit dit en passant », et peut être dans *L'Impossible* entier, ces six paragraphes ont encore une fois tout de suite attiré mon attention. Comme c'était d'ailleurs le cas antérieurement, quand il m'arrivait de mettre la main sur l'un des exemplaires de cet almanach de 1930. Ceci probablement du fait que dans cette année charnière, *unique*, pour ne pas dire année irremplaçable, le problème du « surindividuel » dans l'acte inventif de la pensée, mode d'expression de l'homme, m'apparaît comme la possibilité exclusive de donner au terme de « surréel » un contenu plus essentiel, plus concret. On trouve déjà les traces de cela dans la première question et réponse, ou plus exactement les réponses, à l'enquête « [La Mâchoire de la dialectique] ». Il est vrai que la question « Croyez-vous en l'existence d'une pensée surindividuelle » ?<sup>9</sup> était maladroitement posée, et qu'en conséquence les réponses étaient confuses, voir ma réponse, que je ne diluerai pas dans un « nous » égalitaire qui justifie tout et jette tout dans le même panier, mais dont j'assume, aujourd'hui encore, la responsabilité de jadis. La phrase un peu paradoxale dans ma réponse : « *Moi* », *la virgule dans l'éternité...*, une métaphore pas tout à fait spirituelle, a voulu néanmoins signaler que la conscience individuelle est incapable d'expliquer l'inventivité de *l'entière* pensée d'une personne. « Nos fameuses circonstances<sup>10</sup> », qui veulent expliquer de manière légère et élégante toutes nos défaites et excuser tous nos insuccès, ont fait que nous n'avons pas avancé très loin dans la recherche de la réponse à ces questions cruciales. Pourtant, André

8. Poèmes populaires serbes composés par les aèdes pendant l'occupation ottomane. Les surréalistes serbes maintiennent un rapport très vif avec cette tradition orale, qui a fait la gloire de la poésie serbe au temps du romantisme (les frères Grimm ; Goethe ; les romantiques français). Louis Gonzague de Frique le souligne dans son entretien avec Solomon Buli dit Monny de Bouilly, « surréaliste yougoslave ambitieux », dans *Comoedia*, en 1925 (cf. B. Aleksić, « Paris 1925 : Première annonce du groupe surréaliste belgradois », *Opus International*, spécial « André Breton et le surréalisme international », éd. par Alain Jouffroy, n° 123-124, avril-mai 1991, p. 164-168.).

9. Enquête collective des surréalistes serbes en tête de l'almanach *Nemoguće* – *L'Impossible*, Belgrade, mai 1930 (p. 2-46) ; p. 2-4.

10. Les surréalistes serbes vivent et travaillent sous la dictature royale en Yougoslavie ; cf. l'article de René Crevel, « Des surréalistes yougoslaves sont au bagne », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 15 mai 1933, p. 36-39.

Breton, plus tard, dans *L'Amour fou*, me semble-t-il, avait pressenti, pénétré et déchiré, repoussé les ténèbres qui entouraient la question de « la voix d'autrui », des « autres » dans notre contexte personnel. Voilà quelques fragments des analyses lucides et profondes de ces pages inspirées de Breton :

J'observe en passant que ces deux trouvailles que Giacometti et moi nous faisons ensemble répondent à un désir qui n'est pas un désir quelconque de l'un de nous mais bien un désir de l'un de nous auquel l'autre, en raison de circonstances particulières, se trouve associé...

Je serais tenté de dire que les deux individus qui marchent l'un près de l'autre constituent une seule machine à influence amorcée. La trouvaille me paraît équilibrer tout à coup deux niveaux de réflexion très différents, à la façon de ces brusques condensation atmosphérique dont l'effet est de rendre conductrices des régions qui ne l'étaient point et de produire les éclairs...

La sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres semble bien les mettre sur la voie de solutions qu'ils poursuivraient séparément en vain.

Sur le plan individuel l'amitié et l'amour, comme sur le plan social les liens créés par la communauté des souffrances et la convergence des revendications, sont seuls capables de favoriser cette combinaison brusque, éclatante de phénomènes qui appartiennent à des séries causales indépendantes. Notre chance est éparse dans le monde, qui sait, en pouvoir de s'épanouir sur tout, mais chiffonnée comme un coquelicot en bouton. Dès que nous sommes seuls à sa recherche elle repousse contre nous la grille de l'univers, elle joue pour nous duper sur la triste ressemblance des feuilles de tous les arbres, elle vêt le long des routes des robes de cailoux<sup>11</sup>.

*Traduction et commentaire par Branko Aleksić*

11. Ces mêmes fragments de *L'Amour fou*, IIIe partie (1937 ; OC II, 701 et 705) sont ensuite commentés de manière approfondie dans l'une des lettres que Matić écrit de Belgrade à son éditeur français Bruno Roy le 21 août 1973, et qui sera intégrée dans son livre : *André Breton oblique* (éditions Fata Morgana, 1974, avec une illustration de Joan Miró).



Vane Bor, *Boules aux algues à l'horizon apparent*, 1928

## ESQUISSE D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE L'IRRATIONNEL<sup>1</sup> (FRAGMENT, 1931)

Koča POPOVIĆ et Marko RISTIĆ

Le concept d'art est un fétiche choyé de la pensée européenne. Mais, en revanche, un tableau, ou un poème, en tant que réalisation, résolution du concept d'art, et donc justement en tant que symbole de cette fameuse tendance de diverses façons mise en lumière ou voilée, la tendance à l'art pour l'art, un produit artistique donc n'est point contaminé par le fétichisme du concept, ce n'est pas un fétiche. Ni un simulacre. Car la création d'une œuvre d'art, telle que l'explique et l'entend le rationalisme de la pensée européenne, n'est ni une simulation, ni un acte magique, mais une imitation plus ou moins camouflée.

Car, en art, la question de douter ou de ne pas douter du témoignage des sens, de même que celle de douter de la sincérité du sentiment, ne se pose même pas. L'art impressionniste et l'art dit expressionniste, sont l'un et l'autre incurablement, platement réalistes. Et le cubisme l'est tout autant. Dans toutes ces conceptions artistiques, dans l'attitude théorique et critique qui correspond à leurs idéaux, nous trouvons la même indignation contre l'introduction dans l'œuvre d'art de toute donnée réelle qui, comme expression d'un profond contenu mental, comme empreinte non retouchée mais seulement sublimée du désir, en frappant profondément l'inconscient et en profitant de sa façon spécifique d'agir, dépasserait et nierait les données des sens et l'ondulation superficielle des sensations et des idées qui ne sont qu'une réaction à ces données des sens. En peinture surréaliste, par exemple, d'aucuns appellent cela « littérature », au sens péjoratif du mot<sup>2</sup>. C'est une indignation devant tout ce qui dépasse et nie, par exemple, l'idée d'harmonie, cet idéal enraciné et coriace de l'art européen, auquel tend aussi l'expressionnisme. Car la déformation expressionniste de la réalité dépend directement des données des sens, c'est-à-dire d'une conception réaliste de la réalité (ou selon l'expression de Vane Bor, du

1. Fragment établi d'après le manuscrit de la traduction française de Marko Ristić par Sarah Ducet et Branko Aleksić.

2. Cette dernière phrase se trouve en bas de page dans l'ouvrage original.

monde du moi, du monde de la conscience)<sup>3</sup> ; cette déformation est conséquemment tout extérieure, harmonieuse, loin d'approfondir la réalité en créant la possibilité d'un renouvellement incessant de son sens, elle ne fait au contraire que la trahir en altérant sa forme et en se tenant à une conception statique et rationaliste de son contenu. L'image expressionniste de la réalité est une image morte, et par sa déformation superficielle et de surface prétend donner le change quant à la carence d'une transformation véritable. La réalité est trahie par une image expressionniste de la même manière que par une image réaliste : dans les deux cas n'agissent pas des facteurs qui seraient en dehors d'un état statique psychosensoriel miroitant et qui permettraient à la dialectique vivante de cette complicité mystérieuse entre la matière et l'inconscient, de s'extérioriser. L'image expressionniste dissimule simplement cette trahison sous une déformation extérieure en bordure, en ourlet pourrait-on dire, c'est-à-dire sous le signe du miroir. Cette déformation extérieure s'accomplit sur la base des éléments de l'image déjà donnés, et auxquels elle reste attachée ; ces éléments sont déformés sous l'influence de la même mentalité des sens qui préside aux lois de leur disposition, et cette disposition donc, aussi bouleversée qu'elle paraisse, demeure statique, ce qui revient à dire que ces éléments sont déformés d'après leurs propres lois (lois déterminées par avance par la codification des impressions psychosensorielles, c'est-à-dire par une conception réaliste de la réalité) et non pas sous l'influence d'une pression intenable du contenu psychique de l'artiste, de son véritable désir dominant qui pourrait réellement transformer ces éléments, mais les transformer justement en accord avec leur dialectique latente. Ce profond contenu moral de l'artiste étant censuré, l'artiste en réalité ne participe pas – l'individualité concrète de son désir n'y jouant aucun rôle – à la création de l'œuvre d'art, comme c'est le cas chez l'homme dit primitif, pour qui la création de l'œuvre d'art, du fétiche, et le fétiche même font partie intégrante de la participation.

Car en art, le plus souvent et en général, la réalité n'est pas soumise à un processus actif de l'inconscient, en particulier celui de la pensée paranoïaque, qui de l'objet fait un simulacre, ce qui signifie qu'elle le découvre tel qu'il est, portant en germe l'inépuisable jeu dialectique de la multiplicité de ses aspects. Et de même, le sentiment de l'artiste, pour autant qu'il se trouve transposé dans l'œuvre d'art, le plus souvent n'est pas soumis à un pareil processus, ne devient pas un objet de la simulation, un simulacre, mais se trouve être simplement copié, c'est-à-dire, malgré tous les miroitements trompeurs des déplacements et des déformations superfi-

3. Parenthèse ajoutée dans la version française par M. Ristić.

cielles, trahi par l'état statique de l'image. Un tel sentiment, définitivement marqué par le prisme de la conscience, fait que l'artiste s'en approche, l'envisage, de même que l'objet extérieur, en tant qu'objet, avec un parti pris paralysant. Avec un sentiment par avance systématisé, l'artiste s'approche de l'objet, et le sentiment reste inerte, mort, l'objet auquel le sentiment adhère superficiellement sans lui communiquer l'impulsion paranoïaque susceptible de réveiller le mystère concret, la dialectique latente, embryonnaire, ne peut agir réciproquement sur le sentiment, n'a rien à lui rendre. Il n'y a pas d'opposition, d'interpénétration dialectique de l'objet et du sentiment. L'objet, dès lors qu'on l'approche uniquement comme objectif nécessaire, dès lors que malgré les pirouettes vainement irrationnelles on reste dans le domaine du rationnel, n'influence le sentiment que par sa stricte objectivité, et rend ainsi impossible tout sentiment réel et accompli. Et l'œuvre artistique ne peut se dépasser elle-même, c'est-à-dire se nier en tant que strictement nécessaire (et c'est un strict nécessaire en tant que résolution, réalisation du concept d'art), ne peut se dépasser, se nier elle-même en tant qu'image morte, ne peut devenir une concrétisation de l'irrationnel, un fétiche, une simulation, un acte magique.

Car tout cet art, classique et moderne, considéré dans son ensemble, a été dans ses principaux idéaux et réalisations typiques, soumis à une certaine disposition de lois et de certaines lois de la disposition. Et la loi est ici, déjà dans le sens hégélien, et plus encore d'un point de vue tenant compte des exigences subversives de l'inconscient, une chose particulièrement condamnable qu'on ne peut que rejeter. Ce dont il s'est toujours agi, c'est d'une harmonie, du reste très précaire et épidermique, extérieure et pourtant abstraite, et qui est le résultat d'une mécanisation des rapports spatiaux. C'était d'ailleurs naturel : il s'agissait toujours en général des sens en tant que témoins au service de la conscience (de la systématisation du monde de la conscience)<sup>4</sup>. L'impressionnisme, l'expressionnisme et le cubisme ne se fourvoyèrent pas moins l'un que l'autre, tant qu'ils se limitèrent à un vulgaire phénoménalisme : le cancer du phénoménalisme s'avère être une maladie tenace. Toujours est-il qu'il ne s'agissait que des sens, de Manet à Kandinsky, de Cézanne à Chagall, et s'il pouvait être question d'une destruction véritablement créatrice, et subversive en ce qu'elle révèle la vérité passionnelle de l'homme, d'une destruction de la réalité établie par le rationalisme et ferrée des barres du rationalisme, il ne

4. Exception faite toutefois des hallucinations en tant qu'elles sous-entendent une participation réelle de la personnalité, et pas uniquement l'intervention du Moi muni de la conscience. [Phrase figurant seulement dans la version française, en note de bas de page.]

s'agissait encore en réalité que d'un décalage sans importance entre la représentation globale d'une telle réalité et le soupçon de non-équivalence des impressions reçues par la voie des sens. Le critère restait psychosensoriel.

Quand, pourtant, il s'agit du grand problème de l'expression de l'homme, de l'expression de son contenu intégral, ce critérium est plus que tout autre arbitraire et insuffisant. Quand il s'agit du signalement, de l'indication, de la notation de l'idée, non pas d'une impression poétique, ou d'une pensée spéculative, mais d'une idée ouverte et vivante, saturée de profonds désirs inconscients, incarnée par un approfondissement critique-paranoïaque d'une idée ouverte, qui, en se libérant, permettrait aussi aux choses d'agir dans toute leur indomptabilité inattendue, c'est justement cette ouverture, ce déploiement de l'idée qui est le point de départ le plus saillant, le critérium le plus décisif. Dès que cette ouverture de l'idée est devenue active, dès qu'elle n'est plus un point de départ mais commence à agir, à influencer, un mouvement de va-et-vient s'établit de l'idée à la chose et de la chose à l'idée, un incessant conflit et une pénétration réciproque de la personne et de l'objet, dont le développement est infini et provoque des réactions toujours nouvelles, et où l'opposition entre le sujet et l'objet disparaît dans une synthèse. En embrassant toute la responsabilité morale du créateur, la conflagration dialectique et la synthèse du processus dialectique de la matière et du processus dialectique de l'esprit humain (de l'inconscient donc aussi bien que du conscient), font apparaître la question des rapports de l'homme et de l'œuvre, telle que cette question fut jusqu'à ce jour ordinairement posée, comme parfaitement illusoire et ridicule. Si la poésie est l'inscription de cette idée ouverte, et elle ne peut être rien d'autre, c'est sans retour qu'elle « engage l'homme dans sa vie<sup>5</sup> ».

À la réalisation de ce principe créateur, subversif et moral d'une disharmonie de l'inconscient correspond, entre autres, tout particulièrement, la faculté paranoïaque de l'esprit. On pourrait citer, en exemple de cette aptitude, maint texte surréaliste (*L'immaculée conception* de Breton et d'Éluard en serait un assez frappant, surtout au vu du rapport qui s'établit du rapprochement des essais de simulation avec les autres textes, rapport d'ailleurs prévu par les auteurs), ou encore un des tableaux de Dali même, ou plus modestement de Živanović-Noé. Si c'est par la simulation que ces résultats sont atteints, il est clair que la simulation de la faculté paranoïaque de l'esprit donne des résultats de la même valeur que l'action incons-

5. Aragon, « Préface à *Une saison en Enfer* », *L'Impossible*, Belgrade, 1930. [Note ajoutée dans la version française.]

ciente d'une telle faculté, car, en tant que simulation, elle sous-entend, elle suppose et ne fait que révéler l'existence réelle de la faculté paranoïaque. Elle découvre et révèle quelque chose qui était latent, et dont l'extériorisation a été rendue possible par un déclic conscient, ce qui n'empêche pas pour le moins que cette extériorisation soit un déroulement inconscient.

Le délire d'interprétation paranoïaque, selon Dali<sup>6</sup>, est en état de devenir cette « physique qui doit créer toute la nouvelle géométrie de la pensée », particulièrement de la pensée poétique. Cette nouvelle géométrie physique de la pensée poétique « exige une révision et une accommodation physique dans l'ordre de celles auxquelles la physique einsteinienne soumet toute mesure » ; elle doit remplacer par d'autres tous les critères abstraits, abstraits bien que, ou justement parce que, basés sur des réactions psychosensorielles [sur une systématisation de ces réactions]. À la lumière de cette nouvelle physique, ce qui est aujourd'hui appelé « la réalité » se montrera uniquement comme « un simple état de dépression de la pensée, et par conséquent, comme une suite d'instantanés d'absence en état de veille », comme un « trouble » sans importance de la pensée : « une amnésie qui surgit du rêve au moment où celui-ci devient conscient ». L'état statique et défini, limité, de la réalité dépend d'une systématisation des impressions sensorielles reliées rationnellement et interprétées par la conscience, et dépend donc du détournement et de la négligence des éléments inconscients irrationnels, qui sont subversifs et destructeurs pour les constructions conscientes, justifiées par une interprétation uniforme des témoignages sensoriels ; mais, remarque Dali, à l'heure actuelle, « le fait de douter du témoignage de nos sens prend la forme systématique d'un processus rigoureux dont on ne peut attendre que la capitulation sans condition de la réalité ».

« L'histoire naturelle, dit encore Dali tout à la fin de son article *La chèvre sanitaire*<sup>7</sup>, peut être considérée, en passant par un état particulier d'intuition, comme un film de dimensions colossales, dans lequel notre perception serait uniquement capable de nous procurer la connaissance fragmentaire et statique de divers instantanés : c'est grâce à cet état spécial de l'intuition, auquel je viens de me référer, qu'il est possible à notre connaissance d'acquérir une notion de l'ensemble dynamique et de la conception poétique des êtres, d'après laquelle chacun d'entre eux correspond à l'image d'un devenir organique, dénué de traumatismes. Ce seul exemple peut nous aider à découvrir l'origine poétique d'une théorie, telle

6. Salvador Dali, « La chèvre sanitaire », *La Femme visible*. [Note de M.R. et K.P.]

7. *La Femme visible*, Paris, Éditions surréalistes, p. 33-34.

que l'évolutionnisme de Darwin. Je crois qu'il sera tout à fait éclatant que dans sa conception évolutionniste que je viens d'exposer, il suffit d'établir la succession, le rythme des images de l'histoire naturelle pour que ces images deviennent harmonieuses. Je répète pour la dernière fois que c'est précisément cette harmonie que nous avons juré de détruire. Cette harmonie à laquelle, nous le savons, nous ne participons pas. Tout notre effort tiendra à annuler cette impression (impression encore) des faits poétiques que nous semblons ressentir, ressentir au fond de notre intimité ; il tendra à annuler, je le répète, tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, peut nous sembler familier, vu que c'est précisément et uniquement ainsi que nous réussirons à nous sentir absolument en dehors de ces impressions et même hostilement étrangers à elles, et que nous pourrons attendre, de la pensée, une efficacité révolutionnaire et réellement destructive. »

Les impressions disparates qu'elle reçoit par la voie des sens sont interprétées par la conscience selon la logique qui lui est propre, et soigneusement, par l'application de ses catégories logiques et de ses manières causales, assemblées dans un tout systématique, à savoir l'image de la réalité. Ce tout, où sont ultérieurement coordonnés tous les instantanés, cette image est harmonieuse, bâtie selon un principe unilatéral d'harmonie forcée mais commode, lequel principe est un nonchaloir et un alibi pour la conscience. La conscience n'envisage, ne peut envisager qu'un seul aspect de la réalité telle qu'elle est dialectiquement réelle, l'aspect d'une coupe statique, l'aspect d'un système, l'aspect du strict nécessaire, en s'arrêtant à une répartition rationnelle des rapports strictement nécessaires. Elle identifie cet aspect unique de la réalité et la réalité. Mais sa « réalité » à elle n'est qu'une coupe dans le devenir de la matière, celle qui, saisie et ordonnée par une conception réaliste du monde, se montre à la pensée réactionnaire et aussi à la pensée pratique active moderne, pour autant que celle-ci, comme négation de la première, est inévitablement contaminée par son unilatéralité, c'est-à-dire par son rationalisme. Car pour pouvoir lutter avec des armes adéquates contre la pensée réactionnaire, pour être efficace, la pensée pratique active se voit obligée de se développer tout d'abord sur le même plan, sur le plan de la conscience. Et, pour la conscience, la matière en devenir, le devenir en général, est impensable.

### **Brève notice sur l'Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel**

Ce texte, publié aux Éditions surréalistes, à Belgrade, en mai 1931, écrit en collaboration par Marko Ristić et Koča Popović, élabore pour la première fois sur l'horizon du surréalisme international le concept

d'irrationnel. Écrit théorique le plus ambitieux du surréalisme serbe, il tente d'appliquer la méthode paranoïa-critique de Salvador Dalí à la poétique surréaliste. La méthode paranoïa-critique et la notion d'« irrationnel concret » que Dalí a formulées dès 1930 dans les pages du *Surréalisme au service de la Révolution* n° 1 et dans son livre *La Femme visible*, y jouent un rôle prédominant. Ristić et Popović approfondissent, par une analyse « hégélienne », l'esprit de la méthode paranoïaque-critique de Dalí. Trois sections importantes de l'*Esquisse* (éd. 1931, p. 50-85) commentent explicitement sa paranoïa-critique, avec les citations de *La Femme visible* (1930). D'une part, cette analyse rappelle les origines de l'inspiration artistique : la magie, le simulacre, l'objet-fétiche, et de l'autre, elle pose les éléments socio-éthiques d'une « morale moderne ». Par ailleurs, Salvador Dalí publiera quatre ans plus tard, en 1935, sa *Conquête de l'irrationnel*, puis Marko Ristić écrira en 1938 le poème *Turpituda* [*Turpitude*] qu'il présentera comme « un poème paranoïa-didactique ».

Marko Ristić avait entrepris une traduction partielle de l'*Esquisse* en français dès 1932. Dans les Archives Ristić de Belgrade, le manuscrit est conservé sous une forme lacunaire, amputé d'une partie (cinquante premières pages) qu'il avait envoyée à Paris en pensant le faire publier par l'intermédiaire de Koča Popović et d'André Thirion, dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* (où enfin paraîtra un autre essai de Ristić, seul, « L'humour, attitude morale »)... Nous en donnons ici un fragment, en respectant tous les néologismes (« défavorisation », « disharmonie », « indomptabilité », « synthétisation »), et la tentative pour introduire des concepts nouveaux, tel « l'ultraconscient ».

Auparavant, trois fragments de l'*Esquisse*... concernant la paranoïa-critique de Dalí (restés hors de la traduction partielle de Ristić), ont été traduits par Valérie Thouard et Branko Aleksić dans le dossier « Marko Ristić et ses peintres », *Pleine marge*, n° 19, décembre 1992 (p. 65-90) ; p. 77-87.



Milan Dedinac, *Oiseau public*, 1926

# LE SURREALISME AUJOURD'HUI (INTRODUCTION À UNE ANALYSE GÉNÉRALE DU SURREALISME)<sup>1</sup>

Djordje JOVANOVIĆ  
Vane BOR

## Note introductive

L'article « Nadrealizam danas. (Uvod u jednu generalnu analizu nadrealizma) » [Le surréalisme aujourd'hui. (Introduction à une analyse générale du surréalisme)] de Djordje Jovanović et Vane Bor, publié dans la rubrique « L'autocritique du surréalisme », dans le numéro 2 de la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] (1932), fait partie de l'effort des surréalistes belgradois, exposés aux critiques de gauche, de sauvegarder le surréalisme par une « autocritique » qui accorderait les investigations de l'inconscient avec un engagement révolutionnaire concret, marqué par l'idéologie communiste, comme l'annonce déjà la première phrase du texte : « Il faut interpréter le surréalisme à la lumière du matérialisme dialectique ». Cette « autocritique », qui n'a pas pour but de nier le surréalisme dans son essence, mais qui se rapporte surtout à certaines de ses interprétations, est en fin de compte, « la condamnation du surréalisme en tant que mouvement et sa survivance en tant qu'apport intellectuel et artistique le plus ardent de cette époque. La situation générale de l'ancienne Yougoslavie a été le facteur extérieur mais impérieux, qui a déterminé, hâté et parachevé ce processus<sup>2</sup> ». – J.N.

Il faut interpréter le surréalisme à la lumière du matérialisme dialectique. Le surréalisme, bien qu'il opère avec des faits qui sont restés, à ce jour, ignorés par le matérialisme dialectique (ce qui ne veut pas dire qu'ils lui soient étrangers par nature), développe une activité propre qui s'accorde nécessairement avec les thèses du matérialisme dialectique. Car les faits sur lesquels il repose s'inscrivent implicitement dans le matériau à partir duquel les conclusions du matérialisme historique ont été tirées (qu'il s'agisse de vérités incontestables ou, en partie du moins, de simples

1. *Nadrealizam danas i ovde*, n° 2, 1932.

2. Hanifa Kapidžic-Osmanagić, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Société des belles lettres, 1968, p. 214.

hypothèses). Néanmoins, ces faits n'ont pas été pris en compte : non qu'on les ait jugés sans intérêt, mais parce que des problèmes plus urgents à résoudre se posaient, au cours du siècle dernier et au début du nôtre, aux créateurs du matérialisme historique ; parce que ces derniers travaillaient dans des conditions peu enviables ; et parce que les faits eux-mêmes n'ont pas été traités de manière suffisamment scientifique.

Le matérialisme historique – tel que Engels l'a conçu et exposé dans *Anti-Dühring* et *Ludwig Feuerbach* – est une science qui s'élargit et s'approfondit incessamment sans pourtant épuiser jamais son objet, ce qui est d'ailleurs le signe distinctif de toute véritable science. Cependant, tout un ensemble de faits, d'une importance capitale pour qui veut approfondir le matérialisme historique et en tirer des conséquences pratiques, a été mis au jour par des gens qui, non seulement n'étaient pas des théoriciens du marxisme, mais n'étaient même pas au courant, ou peu s'en faut, des résultats que les recherches matérialistes avaient atteints dans le domaine de l'histoire. Cet ensemble de faits, qui constitue la base du mouvement surréaliste d'aujourd'hui, a relativement vite amené ses découvreurs aux conclusions du matérialisme historique. Les faits en question, ainsi que les conséquences qui en découlent nécessairement, ne réduisent nullement mais au contraire élargissent le champ du matérialisme historique ; ils n'affaiblissent pas mais au contraire renforcent les conclusions pratiques que la thèse matérialiste permet de déduire ; ils ne remettent pas en cause mais au contraire confirment les conclusions optimistes du marxisme concernant l'avenir.

Le surréalisme est une contribution à l'élaboration du matérialisme dialectique et à la réalisation des conclusions historiques de celui-ci. En tant que mouvement indépendant, le surréalisme est un phénomène passager : son rôle s'achèvera dès que les faits dont il procède seront devenus aussi indiscutables que l'est, par exemple, la théorie de la plus-value de Marx. La longévité du mouvement surréaliste est donc inversement proportionnelle à la vitesse de son expansion, et son triomphe final se confond avec sa propre fin, à savoir la fin du surréalisme en tant que mouvement indépendant.

Que le surréalisme existe sous la forme d'un mouvement indépendant est donc le signe de son échec relatif ; mais que ce mouvement prenne la forme d'un groupe, c'est là un signe de faiblesse du mouvement lui-même. Un groupe, cela veut dire établir un monopole de l'action : dans une seule direction, au nom d'une seule idée, sous une seule signature. Un groupe, cela veut dire un mouvement fermé. Le groupe a pour objectif d'imposer une certaine discipline morale à tous ses membres. Cette fonction du groupe est ici tout à fait justifiée : en effet, dès ses débuts, le sur-

réalisme menaçait de n'être qu'une voie royale conduisant d'ambitieux intellectuels carriéristes au succès. D'un autre côté, le groupe doit exercer un certain contrôle idéologique. Aujourd'hui, le groupe s'appuie sur le postulat suivant : le surréalisme doit être interprété en fonction du matérialisme dialectique<sup>3</sup>. Tout développement à partir de ce postulat, tout approfondissement des rapports entre le surréalisme et le matérialisme est une prérogative interne du groupe. En tant que formation historique, le groupe est encore plus éphémère que le mouvement. Son but est de permettre au mouvement fermé d'évoluer jusqu'au point où, dépassant ses propres cadres, il se fait mouvement ouvert, c'est-à-dire dans lequel chacun, du moins théoriquement, a le droit de participer selon son gré, quelles que soient ses qualifications morales. Mais cela présuppose une base théorique solide permettant de tracer une vraie voie surréaliste et de contrer tous les intrus, partisans autoproclamés du surréalisme<sup>4</sup>.

Une fois constatés la nécessité et l'intérêt d'un travail théorique, il faut en tirer les conséquences. En premier lieu, la formulation idéologique du surréalisme exige la plus grande rigueur : il convient d'éviter toute équivoque, toute imprécision, toute approximation. (Vu la complexité intrinsèque des questions que la théorie du surréalisme doit résoudre, ou au moins poser, il est tout à fait injustifié d'en redouter la vulgarisation.) Ensuite, il faut faire le bilan du travail accompli sur le plan théorique et réviser entièrement l'interprétation admise jusqu'à présent. Pour nous, cette révision, qui n'en est qu'à ses balbutiements, est aujourd'hui la pierre angulaire de l'autocritique déjà mentionnée du surréalisme ; par là même, elle est l'une des étapes décisives dans la création et la formulation de la base idéologique du surréalisme<sup>5</sup>. C'est pourquoi nous considérons

3. Cette interprétation du surréalisme en fonction du matérialisme dialectique serait erronée si son acception se limitait à la soumission d'une notion plus étroite à une autre plus large ; en effet, cette interprétation comprend aussi l'action surréaliste, à savoir une *série spécifique d'actes* dont certains moments, faut-il souligner, ne coïncident pas exactement – sans pourtant leur devenir contraires – avec tous les segments de l'action menée par les partisans du matérialisme historique.

4. On parle de la finitude du groupe dans les cas suivants : si le groupe est créé dans le but de défendre les particularismes au moment où la discipline morale de tous les membres du mouvement surréaliste est indispensable pour l'efficacité de son action ; si le groupe prend une attitude monopoliste dans le cadre des activités surréalistes ; si le groupe traduit les faiblesses du surréalisme. Certes, le groupe ne se réduit pas à ses côtés négatifs ; il représente également, même aujourd'hui, une force du surréalisme incarné dans les individus, de sorte que rien ne s'oppose au fait de garder ou de créer dans son sein certains groupements de personnalités.

5. Or cette formulation ne se limite pas à une description ou à un système ; elle est l'un des éléments d'action permettant à l'individu de se tourner vers la bonne direction quand il se trouve au carrefour des chemins de la liberté et de l'esclavage. Cette formulation dépasse

que cette révision autocritique doit être faite avec une extrême rigueur et sans le moindre ménagement à l'égard des individus.

Cette révision, qui est à la fois interprétation et action, ne remet pas en cause les fondements du surréalisme ; elle ne vise que certaines interprétations avancées par les surréalistes eux-mêmes. Il va sans dire qu'on n'y fait aucune distinction entre le groupe de Paris et celui de Belgrade, car il ne s'agit pas ici pour l'un quelconque des groupes de critiquer l'autre en tant que tel. La critique du travail théorique est indépendante de la notion de groupe, comme en est indépendant le travail théorique lui-même. Que la critique vise principalement l'activité du groupe parisien s'explique par le fait que celui-ci s'est formé plus tôt et qu'il a donc produit un plus grand nombre de travaux théoriques.

Nous n'insisterons pas sur le fait que, dans ce milieu restreint qui compte pourtant d'autres individus capables et dotés de sens moral, nous sommes les seuls à entreprendre une autocritique. Quant à ceux qui sont enclins aux simplifications inexactes et non dialectiques, qu'ils sachent que nous ne prétendons nullement remettre sur ses pieds un mouvement qui marcherait sur la tête. Le surréalisme a toujours été bien campé sur ses jambes, mais on a voulu croire qu'il pouvait aussi marcher sur la tête. Certes, il en est « vraiment » capable, mais en ce moment précis, il doit et il veut se tenir sur ses pieds, et avancer.

Parmi les interprétations erronées du surréalisme, on peut clairement identifier deux classes d'erreurs, en remontant à l'origine, à la cause de ces erreurs ; bien que celles-ci ne se manifestent pas séparément ni indépendamment les unes des autres, et bien qu'une même erreur puisse souvent ressortir indifféremment à l'une ou l'autre classe, la distinction reste aisée. D'un côté, on trouve les erreurs commises par incompetence, par manque d'analyse, c'est-à-dire en un mot les *insuffisances* de la théorie du surréalisme. De l'autre, on trouve des erreurs sans aucun lien organique avec le fondement du surréalisme et dont la définition inévitablement graduelle, par étapes, du surréalisme n'est pas la cause : ce sont des éléments qui, du point de vue méthodologique, ont été injectés arbitrairement dans cette définition. Les premières ne sont véritablement des erreurs que dans la mesure où on les généralise, où on les présente comme des conclu-

la simple « théorie », elle est aussi une « pratique » ; elle n'est pas que le projet pour un seul acte, elle est l'action même. On ne se lasse pas de répéter que le surréalisme, à notre sens, doit être interprété et pratiqué en fonction des vérités incontestables du matérialisme dialectique. C'est que le surréalisme, s'il se veut conséquent à lui-même, doit réagir de manière la plus concrète possible à son milieu et à son époque. Nous devons, à notre tour, accorder beaucoup plus d'importance à l'efficacité des moyens employés qu'à leur perfectionnement en dehors de l'utilisation pratique.

sions définitives, tandis que les secondes sont des erreurs dans l'absolu, sans condition.

Le plus souvent, néanmoins, ces deux types d'erreurs se combinent pour dissimuler certaines insuffisances sous des circonlocutions philosophiques incorrectes.

Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton donne la définition suivante : « Surréalisme, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Cette définition n'est pas erronée, elle est insuffisante. Elle devient erronée si on la généralise pour n'en tirer que des conclusions logiques : « Encycl. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. » (*loc. cit.*)

Les cas où les erreurs sont totalement indépendantes et peuvent être rejetées sans la moindre interprétation sont relativement rares : « *Que l'on utilise des matériaux pour fabriquer des meubles, des dynamos, le papier sur lequel j'écris, cela n'est nullement une preuve que ces matériaux ne sont pas illusoires. La fabrication d'un verre, son emploi quotidien, le bruit qu'il fait quand il se brise, le sang qui coule à l'endroit où je me suis coupé, le mal que cela me fait... et je ne suis toujours pas convaincu que le verre existe !* » (Marko Ristić : *Sans Mesure*).

De tels éléments, qu'ils soient de nature métaphysique et idéaliste ou d'une autre nature, se rencontrent généralement là où une conclusion véritablement surréaliste ne peut pas encore trouver son expression adéquate, faute d'une élaboration suffisante : « *Je crois à 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 dire.* » (A. Breton : *Manifeste du surréalisme*, Paris, 1924). À l'époque où ces mots ont été écrits, une définition objective du rêve n'était pas possible, car nous ne disposons pas des informations que nous possédons aujourd'hui.

Dans l'incapacité de fonctionner, isolé de son milieu d'origine, empêché de mener son travail expérimental, le surréalisme ne pouvait manquer de réagir, fût-ce dans l'impréparation, à ce qui se passait autour de lui. Pour qui connaît bien le surréalisme et tout ce à quoi il n'a cessé de s'opposer, ces réactions concrètes semblent justes ; surtout, elles surprennent par leur richesse, leurs promesses, leur substance. Toutefois, cette

impression tend à s'effacer si l'on considère le surréalisme à travers l'unique prisme de ses publications, sans tenir compte des relations qu'il entretenait avec le milieu où il agissait. Il suffit de choisir arbitrairement l'une de ces publications et de la soumettre à l'analyse pour que s'évanouisse intégralement le sens concret de l'*acte* que, dans des circonstances données, cette publication a pu représenter. On le comprend facilement : à ses débuts, le surréalisme défendait des valeurs et non des théories ; il s'en prenait aux systèmes de valeurs, aux fausses valeurs, et non aux théories de ces fausses valeurs. (Aujourd'hui encore, alors que les démarches théoriques ont gagné du terrain, ces réactions spontanées dès qu'il est question de valeurs prédominent dans le surréalisme.)

Le surréalisme a son caractère spécifique : il doit aussi bénéficier d'une critique spécifique. À cet égard, on ne doit faire aucune concession aux observateurs superficiels, seraient-ils ceux dont l'opinion nous importe le plus.

La critique doit d'abord s'arrêter sur certaines notions reflétant soit une façon de penser erronée, soit une position erronée. De manière implicite ou explicite, ces notions sont inscrites dans les interprétations du surréalisme. La première tâche de l'autocritique, c'est de les identifier, d'en trouver la cause, d'établir dans quelle mesure elles sont erronées, d'isoler ce qui, dans leur emploi, relève d'une pensée juste ; en bref, c'est de remettre en cause leur contenu.

La définition idéologique du surréalisme a été jusqu'à présent d'une telle imprécision qu'on a pu se laisser aller à l'*idéalisme*, tantôt très subtil, tantôt franchement bon marché ; se référer à la *métaphysique* ; exprimer un *pessimisme* absolu, qui n'était pas fondé sur la pleine connaissance des relations de l'homme avec le monde extérieur, un pessimisme abstrait qui se suffisait à lui-même ; manifester un *individualisme* anarchiste ; invoquer le *merveilleux* ; prêcher l'*occulte*.

Si la critique parvient à trouver les causes et les raisons de ces travers, si elle parvient à mettre en évidence leur rôle spécifique dans le surréalisme, elle aura apporté plus de choses qu'elle n'en aura remis en cause.

C'est la critique de l'idéalisme qui, nous semble-t-il, serait aujourd'hui la plus intéressante et, en même temps, la plus productive. Bien que l'idéalisme, à notre connaissance, n'ait été nulle part adopté délibérément, il reste une forme endémique du surréalisme. Il n'y a pratiquement aucun écrit surréaliste qui ne soit marqué par l'idéalisme, ne fût-ce que formellement. Cette présence récurrente de l'idéalisme dans le surréalisme est due avant tout aux lacunes dans l'élaboration de la théorie surréaliste. Dans ce cas de figure, seul le détour de la phrase est idéaliste, la pensée elle-même n'étant inexacte que dans la mesure où ses conséquences réel-

les sont idéalistes ; c'est dans de tels cas que la critique s'avère la plus féconde. Une deuxième cause de la présence récurrente de l'idéalisme dans le surréalisme, c'est la faiblesse affective de celui qui s'en sert, car il s'en sert pour prouver des choses qui ne peuvent s'étayer par de véritables arguments. Ici, la critique ne porterait ses fruits qu'à condition de se livrer à l'analyse de celui qui écrit. De fait, ce type d'idéalisme résulte d'une confiance exagérée dans l'efficacité des moyens surréalistes, d'une confusion des notions de valeur et d'efficacité. La critique se devrait de vérifier la validité de tous ces faits, fondements de nos actes présents et futurs. Une troisième cause enfin, c'est le passé des surréalistes : les écoles qu'ils ont fréquentées, les livres qu'ils ont lus, le milieu dans lequel ils ont évolué. La critique dépasserait ici le cadre strict du surréalisme ; elle devrait user de moyens créés par d'autres que les surréalistes ; elle élargirait encore le concept du surréalisme. La critique a donc une lourde tâche. Dès le début, elle s'avère une importante méthode d'investigation.

Nous ne sommes pas à même, dans ce bref article, de traiter plus en détail tous ces problèmes. Il nous faut toutefois revenir sur la question du *merveilleux* et de l'*occulte*.

Il semble que beaucoup assimilent l'occulte à l'occultisme et y voient donc quelque chose de parfaitement réactionnaire. Mais l'occulte relève surtout de la politique surréaliste. Quant au merveilleux, les surréalistes l'ont adopté en rejetant il y a longtemps déjà la notion de miracle. Ce merveilleux n'a rien à voir avec les noces de Cana, la résurrection de Lazare, les tables tournantes, l'anthroposophie de Steiner ou la théosophie de Besant-Krishnamurti et autres Schwarzkünstlerei. L'apparition du merveilleux ne suppose l'intervention d'aucune autre force que celle des hommes. (On pourrait assimiler le merveilleux à ce que la psychologie contemporaine appelle les phénomènes parapsychiques, si seulement elle était capable de leur laisser toute leur consistance. Or il est bien connu que la psychologie contemporaine est réactionnaire.) Le merveilleux ne s'oppose pas au principe dialectique de causalité.

Tout opposés que nous soyons à la notion de miracle et à toute conception qui prétendrait mettre le merveilleux au-dessus des lois historiques, nous ne considérons pas pour autant que la télépathie, le pressentiment et la prédiction de l'avenir sont des phénomènes expliqués. Sans vouloir anticiper en quoi que ce soit leur développement futur, nous devons néanmoins souligner que les conditions matérielles de la vie d'aujourd'hui semblent freiner l'évolution de ces facultés humaines qu'on appelle merveilleuses.

En tout cas, il n'y a selon nous aucune urgence à traiter la question du merveilleux ; bien que cela puisse être utile, cela ne saurait avoir une influence décisive sur l'orientation des hommes.

Le surréalisme a devant lui un grand nombre de tâches à accomplir. Les conditions dans lesquelles il œuvre sont insupportables. Tout est contre lui. Son seul nom a largement contribué au malentendu : ceux qui sont peu ou mal informés y ont vu une conception de la réalité tout aussi idéaliste que les idées de Platon, l'Esprit Absolu ou les essences de Husserl. Il est d'autant plus nécessaire que le surréalisme soit intransigeant envers lui-même et qu'il s'interdise toute attitude déclamatoire, tout esprit révolutionnaire bon marché, toute promesse en l'air, en un mot – toute phraséologie.

Si aujourd'hui le moyen le plus efficace de notre action reste l'expression écrite de nos positions dans diverses publications (ce qui n'est pas à notre honneur), il faut faire tout notre possible pour que cette façon d'agir soit vraiment efficace, c'est-à-dire lucide et honnête.

Et la première chose à dire au nom de cette honnêteté, c'est qu'il ne s'agit pas ici d'accorder, de manière simpliste et schématique, le surréalisme avec les thèses contemporaines du matérialisme dialectique, mais d'élaborer une conscience, active et vivante, qui concoure à la transformation du monde.

*Traduction Ana A. Jovanović*

# CONTRIBUTION AUTOCRITIQUE À L'ÉTUDE DE LA MORALE ET DE LA POÉSIE (LE SURRÉALISME AUJOURD'HUI II)

Vane BOR

## Note introductive

L'article « Contribution autocritique à l'étude de la morale et de la poésie (Le Surréalisme aujourd'hui II) » [Autokritički prilog izučavanju morala i poezije (Nadrealizam danas II)], de Vane Bor, publié dans le n° 3 de la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] (1932), continue l'activité autocritique du numéro 2. Il ne s'agit plus d'interpréter le surréalisme à la lumière du matérialisme dialectique, mais de le défendre des critiques de gauche que son « autocritique » a suscitées et auxquelles les surréalistes répondent en accusant leurs auteurs de l'incompréhension de la dialectique. En se rattachant au texte « L'incompréhension de la dialectique », signé par Milan Dedinac, Koča Popović et Marko Ristić, qui ouvre le même numéro, cet article montre la crise dans laquelle se trouve le groupe surréaliste belgradois, confronté au dilemme : continuer ou abandonner les activités surréalistes au profit d'une action concrète, marquée par l'idéologie marxiste. – J. N.

L'autocritique du surréalisme commence à peine. Devra-t-on déjà faire l'autocritique de l'autocritique ? C'est un fait que l'autocritique n'a jamais obtenu les résultats attendus. En ce qui concerne les résultats externes, la manière dont elle a été reçue, comprise ou incomprise par ceux qui s'intéressent au surréalisme, je ne peux que renvoyer à l'article de Ristić, Dedinac et K. Popović, publié dans ce numéro. Pour les résultats internes, sur l'effet de l'autocritique sur quelques surréalistes, je pense qu'il faut laisser parler les choses. Dans un futur proche, on verra qui est à la hauteur des tâches imparties.

Dans la première application de l'autocritique (*NDIO*, n° 2), Đorđe Jovanović et moi-même avons amorcé une autocritique détaillée de l'idéalisme, de la métaphysique, du pessimisme abstrait et de l'individualisme anarchiste dans les interprétations surréalistes. Plus tard, en approfondissant la théorie surréaliste, il est apparu qu'une chose était beaucoup

plus pressante – l'autocritique de la compréhension surréaliste de la morale et de la poésie. À cette occasion, on procède automatiquement à une autocritique qui n'est pas le sujet de cet article. En effet, on retrouve dans les discussions sur les programmes d'action du surréalisme, plusieurs thèses. On a formulé l'avis que le temps était venu d'arrêter de faire et de publier les expériences surréalistes (textes automatiques, rêves, simulations, peintures, etc.) et de continuer, en principe, le travail théorique en se basant sur les expériences actuelles)<sup>1</sup>. Je dois admettre que cette thèse que j'ai aussi soutenue, s'est avérée complètement erronée puisque les dernières expériences ont fourni, semble-t-il, des données importantes dans l'étude de la méthode dialectique. Les expériences importantes ont été publiées, cette fois-ci, sous le titre suivant : « Essais de simulation ». Elles n'ont pas fourni toutes les données, mais ont donné les informations nécessaires à une série de découvertes (dont l'autocritique faite aujourd'hui est un des résultats), série qui commence à peine et est loin d'être épuisée.

Dès ses débuts, le surréalisme se pose comme la négation de la poésie comme art, don, talent, capacités, effort qui peut exprimer quelque chose dans une certaine forme harmonique (ou disharmonique). La première chose que l'on constate dans les textes automatiques est leur valeur poétique inattendue et infinie. La première conclusion serait que cette valeur poétique – le contenu que l'homme peut formuler sans effort de pensée – a été injustement repoussée, niée, évacuée de la vie quotidienne de l'homme au nom d'une rationalité logique posée tout aussi injustement comme le critère universel et à laquelle il faut accorder une importance totale en dépit de cette logique. L'observation la plus simple de la création artistique à travers les siècles a été suffisante pour former l'opinion que tout ce qui est valable en art, tout ce qui a un effet corrosif sur la morale et le sens philistin, tout ce qui peut épater les gens sans préjugés et avides de liberté, tout cela est le résultat d'une activité de réflexions appelée surréaliste.

C'est en fonction de ce sentiment de valeur infinie de cette activité inconsciente de la pensée que l'on a conçu la morale surréaliste, formulant ainsi le concept de la responsabilité poétique. L'homme, qui possède plusieurs facultés de communication, doit être responsable pour toute trahison de cette pulsion poétique spontanée dont il est le porteur. Il est facile de voir que la trahison de la pensée se fait par intérêt. La gloire, l'argent, la position, la vocation, la réputation, la foi, les responsabilités civiles, le

1. Il se fait automatiquement à cette occasion une autocritique de la technique des expériences surréalistes. Il faut faire de plus grands efforts pour améliorer ces techniques et organiser de nouvelles expériences spécifiques.

patriotisme, et avant tout, le bonheur, sont toujours des choses pour lesquelles on peut sacrifier ce qui a un intérêt immédiat pour l'homme. Et les surréalistes ont demandé que littéralement tout soit sacrifié pour la poésie. En fait, on ne pourrait exiger moins. Tout compromis était rejeté. Cette conception extrêmement sévère de la morale – morale sans dogmes, mais d'autant plus sévère, était la conséquence et l'expression de la confiance infinie en la poésie spontanée et libérée de l'inconscient. C'est ainsi que les surréalistes se sont trouvés encore plus opposés au mode de vie et de pensée actuel qu'à l'époque du dadaïsme, et la révolte, qui incarnait leur attitude morale, a acquis son plein sens.

Ne connaissant rien de la précarité d'une culture et d'un système, estimant que l'homme est toujours condamné à être soit l'esclave des intérêts les plus bas ou tout simplement à être détruit par un système impitoyable, ne connaissant pas l'économie politique, la révolte morale des surréalistes a atteint les limites des forces humaines. Ce pessimisme le plus absolu et sincère a duré jusqu'à ce que se forme lentement la conscience de la possibilité réelle d'une révolution.

Posons le problème. Si les faits sont vraiment tels que les surréalistes les ont découverts dans leur désinformation, la conception surréaliste de la morale et de la poésie aurait été complètement justifiée. Ou plus clairement : et la morale et la poésie ont été correctement comprises. Les surréalistes ont découvert et la morale et la poésie.<sup>2</sup> Mais les conclusions et l'attitude morale qui étaient les conséquences de cette conscience de la morale et de la poésie correspondaient seulement aux faits « à première vue », et non pas aux faits découverts lors d'une analyse approfondie qui tenait compte de leur enchaînement causal et de leur évolution. La question est quelle compréhension de la morale et de la poésie, *de cette* morale et *de cette* poésie, correspond aux faits tels que nous les connaissons aujourd'hui. Il faut établir, d'autre part, s'il existe chez les surréalistes une tendance à maintenir une conception inadéquate de la morale et de la poésie, malgré la connaissance des faits, et uniquement par faiblesse affective. Le poids affectif qui est le résultat de chaque progrès dans la connaissance de la réalité, de toute expérience professionnelle, acquiert

2. Cela ne veut pas dire qu'avant les surréalistes personne n'était moral ou n'avait même pas une conception de la morale, mais que dans le surréalisme, pour la première fois, la vraie morale était consciemment adoptée et qu'on lui donnait pour la première fois une valeur objective et une base expérimentale scientifique. On ne peut nullement égaliser la morale surréaliste et la morale de Nietzsche car celle-ci se base sur la déformation du désir tourné vers le moi de l'homme, donc sur le narcissisme de l'homme, et non vers la libération de l'homme. De là vient l'important rôle de la volonté chez Nietzsche, volonté que le surréalisme prend pour le dernier produit de la rationalisation de la morale dogmatique. (« Psihoanaliza volje », almanach *Nemoguće*).

des proportions exceptionnelles dans l'acquisition de l'expérience surréaliste, et représente le principal obstacle dans l'expansion du surréalisme et la pierre d'achoppement dans le surréalisme. Si paradoxal soit-il, une conception intransigeante de la morale et de la poésie aboutissant à un extrême pessimisme offre la possibilité de réconfort si elle est liée à une connaissance statique du monde. Le réconfort dans le pessimisme n'est rien de moins paradoxal que la jouissance dans l'autoflagellation des fanatiques religieux aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles (les flagellants). Dans notre cas, si réconfort il y a, il suffit de rendre cette morale absolue, d'en faire quelque chose de transcendant, et de nier, ne serait-ce que partiellement, la réalité. La faiblesse des gens à qui il est permis de vivre jusqu'à leur vingtième année, est telle que je ne pourrais affirmer que nul d'entre nous, moi-même inclus, n'ait jamais eu cette tentation.

Mais les choses sont plus complexes qu'il ne le semble<sup>3</sup>.

Dans l'évolution de l'espèce humaine, les débuts d'une organisation sociale sont basés sur un fort refoulement du désir de l'individu. Le résultat de cette répression est la nature totémique de la religion. Le passage de la horde à la tribu totémique n'a jamais été, jusqu'à présent, pris en considération. Il n'y a que des hypothèses à ce sujet. Mais ici peu importe ce passage par rapport au caractère moral et religieux de l'organisation de la tribu. Cette organisation est si sévère et si irrationnelle qu'elle est incompréhensible à l'homme d'aujourd'hui. Il n'y a peut-être pas de problèmes dans la science car on a proposé plusieurs hypothèses comme solution. Interpréter les clauses du totémisme a été une tâche inutile, entreprise par de nombreux scientifiques (Morgan, Mac Lennan, Spencer, J. Lubbock, Frazer – pour n'en citer que quelques-uns). Lévy-Bruhl a ce mérite d'avoir clairement montré que nous appliquons provisoirement notre mode rationaliste de pensée dans l'interprétation des résultats d'une pensée entièrement irrationnelle. Ce n'est que Freud qui a réussi à trouver la source réelle de cette irrationalité.

Que les clauses totémiques aient le caractère de l'impératif catégorique est le plus important pour nous. La culpabilité ressentie lors d'une infraction à cet impératif n'est guère proportionnelle à l'éventuelle punition. Le primitif (comme on nomme aujourd'hui le membre de la société totémique) meurt souvent en apprenant qu'il a enfreint ce tabou. Les clauses sont si sévères que la notion de responsabilité disparaît complètement ;

3. Faute d'espace, il est impossible dans cet article de faire part des faits sur lesquels il se base, et de l'argumentation. Il est même impossible d'exposer les résultats différemment que dans une forme simplifiée.

l'infraction à ce tabou est tout aussi terrible quand elle est accidentelle et involontaire que quand elle ne l'est pas.

Toutes les sociétés en vie aujourd'hui sont passées par l'organisation totémique. Le totémisme a été considéré comme une étape dans l'évolution de la société humaine, mais son évolution indépendante n'a jamais été analysée. En fait, la société totémique n'a pas évolué. L'organisation totémique est fondée sur un arrêt total du désir, elle est l'antithèse du désir (voir ma réponse dans l'enquête sur le désir). Le primitif, en refoulant ses désirs et en établissant une censure absolue et une conscience extrêmement sévère, a fait plus qu'il ne pouvait et ne peut plus faire de sacrifices. Autant le refoulement est immoral, autant l'attitude du primitif est morale. Ses désirs sont niés – il nie la réalité. Ainsi, la société totémique ne connaît aucun progrès matériel.

Mais s'il est impossible de parler de l'évolution de la société totémique en général, il est possible de parler de l'évolution de certaines tribus totémiques. Cette évolution a été possible seulement chez les gens dont les désirs sont moins impulsifs, et elle a eu lieu dans une ou plusieurs tribus dégénérées. Cette évolution n'est pas basée sur un *élargissement de la connaissance* qui est infime chez le primitif, mais sur *l'adaptation de la conscience* à la réalité. En d'autres termes, il y a, non pas une libération du désir (ce qui désignerait un élargissement de la connaissance), mais un refoulement des symptômes d'une psychose primitive (tout refoulement de désir est une psychose). Chaque nouveau refoulement s'effectue en fonction des exigences de la réalité, et donne ainsi une supériorité aux tribus capables de l'exécuter. Et vraiment, les tribus qui ont pendant leur évolution abandonné le totémisme ont repoussé, petit à petit, les tribus totémiques. Ces tribus qui sont parvenues à abandonner le stade totémique, ont eu l'avantage d'avoir la possibilité de changer les exigences de la réalité en des exigences de la conscience. C'est ainsi que l'évolution est devenue possible. Mais il faut bien comprendre que cette transformation ne s'est pas faite une fois pour toutes. Il y a eu un refoulement des symptômes à chaque nouvelle exigence de la réalité, c'est-à-dire, une nouvelle répression du refoulement primitif. Chaque nouveau refoulement représente un énorme sacrifice pour l'homme et seule la supériorité qui en découle le rend possible et certain.

Cela veut dire que sur la conscience de la morale première s'est greffée une conscience rationnelle, et sur la censure morale première, une censure rationnelle. La prétendue « éternelle lutte entre les vieux et les jeunes » revêt maintenant une toute nouvelle interprétation, laquelle se révèle n'être guère éternelle. L'évolution de l'individu reprend en gros les étapes de la phylogénèse : la fin de la jeunesse répète en fait le moment où, dans

la race humaine, la pulsion du désir a faibli, et correspond donc à l'établissement matériel d'une tribu dégénérée (mais pas uniquement cela). C'est la raison pour laquelle la jeunesse est si irrationnelle. Mais tout le conflit repose sur le degré et les sortes de refoulement et disparaîtra avec lui – quand seront réalisées les conditions matérielles pour une libération totale du désir, c'est-à-dire pour la réalisation d'une pleine conscience – et il n'est pas impossible alors que la jeunesse de l'homme se prolonge.

Ce que les jeunes représentent en général, les soi-disant idéaux de jeunesse, ne sont nullement des désirs, mais la conscience. Mais nous ne pouvons en aucun cas regarder la jeunesse comme étant révolutionnaire par soi. Les vrais représentants de ces désirs sont les enfants. Le conflit entre les vieux et les jeunes est, de règle, un conflit entre les deux consciences, la conscience morale et la conscience rationnelle.

Deux facteurs influencent le maintien de la censure rationnelle. Tout accroissement de la pulsion du désir et chaque faiblissement de la foi en la véridicité de la réalité rationnelle mène à la régression de la censure rationnelle. Ce n'est donc nullement un hasard que l'expansion de la religion chrétienne comme conscience complètement irrationnelle (*credo quia absurdum*) ait eu lieu à l'époque des invasions barbares, à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Âge. Tout comme on ne peut parler de hasard si Kant est parvenu à formuler l'absolu moral et l'impératif catégorique à partir de sa critique de la raison (non pas de l'entendement ! *Vernunft, raison*). Ainsi, aujourd'hui, les gens que les interprétations vulgaires du matérialisme ne satisfont pas, adoptent une morale étrangement sévère et irrationnelle.

Dans le surréalisme, la création de la conscience de la valeur du subconscient donne, bien entendu, une grande pulsion aux désirs. Comme la conscience ne se forme que progressivement, c'est la censure rationnelle qui est niée en premier sous la pulsion des désirs et à cause de la critique de la vie rationnelle (ce qui a été l'objet de la première critique surréaliste). La morale justement comprise a d'abord eu une forme absolue et transcendantale, et donc, *une forme* statique. La morale de l'attitude, que les surréalistes avaient acceptée au début, tout en étant fondamentalement différente de la morale de la conscience absolue et irrationnelle, de l'impératif catégorique de la morale du *moi* idéal, avait les caractéristiques *externes* d'une telle morale : l'orgueil, une élégance figée, la dignité (la dignité humaine<sup>4</sup>).

4. En français dans le texte (ndt).

Ce qui était insuffisant et passager dans la conception surréaliste de la morale, ce n'étaient pas ces *caractéristiques*, mais ce qui rapprochait cette conception de la morale d'un impératif catégorique kantien – et c'était *la compréhension* de ces caractéristiques, *la valeur* qui leur était donnée. Selon la règle, c'est la conséquence du retard inévitable de la connaissance par rapport aux faits. Il y a par contre une tendance dans le surréalisme à prolonger ce retard sur un temps indéfini. Il serait plus vrai d'appeler inertie cette tendance que l'on retrouve, malheureusement, chez certains d'entre nous (Matić, Kostić et Davičo), tendance à garder à la morale sa forme transcendantale, le caractère abstrait de l'impératif catégorique. Ne pouvant accepter une analyse consciente et scientifique de la morale, comprenant, à tort, que la clarification de la science matérialiste sur ce point comme une nouvelle rationalisation de la morale ; ne pouvant donc faire la différence entre la *connaissance* et la *raison*, sans aucune expérience de la dialectique, ils se tiennent crispés à une morale cette fois-ci plus insuffisante que fausse<sup>5</sup>.

Cette critique serait involontairement en faveur de ceux qui ne savent pas et ne peuvent pas se libérer de leur propre censure rationnelle si elle s'arrêtait là. Il faut abandonner tout espoir que le surréalisme devienne raisonnable (attention au mot !). Je pense que rien n'a changé dans la conception surréaliste de la morale du point de vue de l'homme *raisonnable*, et du point de vue de sa psychose civilisée, la dialectique ne l'a pas rendue moins moins folle. Mais il n'y a pas ici de secours. La vraie morale n'est, certes, ni irrationnelle ni abstraite en tant qu'impératif catégorique, mais elle n'est certainement pas *rationnelle* (et pseudo-concrète, c'est-à-dire abstraite à nouveau), en tant que morale modeste, raisonnée et modérée de l'homme d'aujourd'hui. La vraie morale est *a-rationnelle*.

Grâce aux essais de simulation et à leur interrogation (Breton, Éluard, Ristić, Koča Popović, Đorđe Jovanović), nous avons pu connaître la nature du désir *après* sa libération. La libération du désir ne signifie pas l'établissement du désir primitif. Le désir libéré est la *synthèse dialectique* du refoulement (et des symptômes qu'il présente) et du désir primitif. Il ne s'agit donc pas de changement du *contenu* de la morale dans la conception surréaliste (à part le cas que nous avons critiqué et dans lequel le changement qualitatif de ce *contenu* est suivi d'un changement qualitatif de *l'attitude morale* elle-même), mais de *la conscience* de ce contenu et de la

5. En critiquant l'attitude morale des sus-mentionnés, je n'ai pas pris en considération leur livre *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* [*Position du surréalisme dans le processus social*], puisqu'il n'a été publié qu'après la rédaction de cet article. La critique ci-dessus est basée principalement sur l'article « Deklanširanje morala » « [Le déclanchement de la morale] », *NDIO*, n° 1, juin 1931.

possibilité que ce contenu, qui n'a pas été donné à jamais, se forme en accord avec les faits. Tout ce qui fut une déformation du désir devient, *d'une certaine manière*, une part intégrante du désir. Le désir de l'homme de revivre par la simulation toutes les déformations de ses désirs est un des plus compréhensibles désirs pour nous. Nous affirmons que PAS UN SEUL GRAMME DE FOLIE, DE PERVERSION, DE PEUR, DE DÉLIRE PARANOÏAQUE, DE MORALE PATHÉTIQUE ET DE DÉCLAMATION N'A ÉTÉ PERDU ET NE PEUT SE PERDRE. CE QUI DOIT SE PERDRE ET CE QUI SE PERDRA, NOUS L'ESPÉONS, (ET NON SANS SACRIFICES), EST LEUR VALEUR RÉACTIONNAIRE ET IMMORALE<sup>6</sup>.

La question de la poésie est étroitement liée à ceci car on doit comprendre la poésie comme la seule compensation du refoulement, c'est-à-dire comme un symptôme particulier de la folie, de cette solution inadéquate du conflit entre les désirs de l'homme et le monde extérieur. Mais il est difficile, cette fois-ci, de continuer plus avant sans la connaissance d'une nouvelle apparition dans le surréalisme : *le rationalisme surréaliste*. À la suite de cet article, il en sera question plus précisément dans l'article de Tristan Tzara : « Essai sur la situation de la poésie ».

*Traduction Katarina Melić*

6. Il ne faut pourtant pas oublier que les surréalistes, conscients de l'impossibilité actuelle de réaliser *une vraie morale*, ont adopté comme critère de moralité, la valeur qu'a une chose dans la réalisation d'une vraie morale, c'est-à-dire des désirs spontanés de l'homme, et donc, dans la réalisation des conditions matérielles dont dépend la première. La morale est dans ce critère, le seul possible actuellement, justement appelée *morale moderne* dans *Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*. La morale moderne et la vraie morale peuvent être identifiées une fois que s'est formée la conscience de la nécessité de la morale moderne.

# ENQUÊTE SUR LE DÉSIR (1932)

## Note introductive

Le questionnaire d'« Anketa o želji » [Enquête sur le désir] a été présenté sous la forme de « Sept questions à tous et à chacun » dans le n° 2 de la revue *Nadrealizam Danas i Ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], publié à Belgrade, en janvier 1932.

L'ensemble des enquêtes surréalistes, mode d'investigation privilégié du groupe, qu'elles fussent menées à Bruxelles, à Paris ou à Belgrade – conçues et reproduites dans les publications du groupe *stricto sensu* –, portent sur l'un ou l'autre aspect de la condition humaine : suicide, amour, humour, rencontre, action révolutionnaire, désir<sup>1</sup>... Ainsi, après les enquêtes surréalistes de Breton sur le suicide (*La Révolution surréaliste*, Paris, 1925) ; de Breton et d'Éluard sur l'amour (*id.*, 1929, avec la réponse de Marko Ristić) ; des surréalistes belges dans « Le questionnaire du 12 février 1929 » du numéro spécial de la revue *Variétés* - « Le Surréalisme en 1929 » - sur la possibilité d'une action révolutionnaire ; après l'enquête de René Daumal sur le « Pacte avec le diable » (*Le Grand Jeu*, 1930) ; enfin l'enquête de Djordje Kostić, Djordje Jovanović et Koča Popović sur « l'Humour comme attitude morale » (*NDIO*, Belgrade, 1931)<sup>2</sup>, Marko Ristić et Stevan Živadinović dit Vane Bor ont posé en janvier 1932 les « Sept questions à tous et à chacun » sur le désir dans le deuxième cahier de la revue [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*]. Après les enquêtes énumérées, « c'est au fil du temps que le désir a émergé au premier plan des préoccupations surréalistes », résume Gérard Legrand<sup>3</sup>. Le désir, pour Spinoza, est la nature même ou l'essence de chacun (*Éthique* II, P 9 S) ; l'Enquête sur le désir condense l'impulsion de la libido et l'influence de la psychanalyse de Freud sur les surréalistes. Conçue et menée de l'étranger, elle

1. L'article « Enquêtes » de Michel Carassou les recense toutes et cite, en complément, les enquêtes extérieures au mouvement surréaliste, mais qui avaient aussi recueilli les réponses des membres du groupe, *Dictionnaire général du surréalisme*, sous la direction d'Adam Biro et René Passeron, Paris, P.U.F., 1983, p. 146.

2. Cf. Branko Aleksić, « Le Sphinx de l'humour noir soumis à la question, à Belgrade en 1932 » et « L'Humour est-il une attitude morale ? Textes de l'Enquête collective de Radojica Živanović-Noe, Koča Popović, Djordje Kostić, Djordje Jovanović et Marko Ristić de *Nadrealizam danas i ovde*, n° 1 et 2, Belgrade, 1931-32 », traduits du serbe avec Valérie Thouard., *Mélusine*, n° X, 1989, p. 173-206.

3. Gérard Legrand, article « Désir », *Dictionnaire général du surréalisme*, ouvrage cité, p. 126.

demeure la seule enquête surréaliste à laquelle Dalí, Éluard, Crevel et Breton ont participé ensemble, les trois surréalistes français, contrairement à Dalí, se montrant dans leur réponse fortement préoccupés par le contexte social. « Le désir, lui, s'il est vraiment vital, ne se refuse rien. », affirme Breton dans *Les Vases communicants* (1932).

Le n° 3 de *NDIO*, publiée en juin 1932 les *Réponses*, p. 26-37, précédées du questionnaire (bis). Parmi les 24 réponses choisies, celles reçues de « non-surréalistes », lecteurs divers de la revue – étudiants en droit, en théologie, employée privée et institutrice de langues étrangères, capitaine d'armée, et autres –, précèdent celles des écrivains modernes (Momčilo Nastasijević, Jovan Popović, Stanislav Vinaver), des surréalistes de l'étranger : de Cadaquès (le catalan Salvador Dalí) et de Paris : Paul Éluard, René Crevel, André Breton (pour les citer dans l'ordre où ils apparaissent dans l'Enquête), et enfin, les réponses de deux surréalistes de Belgrade, Vane Bor et Milan Dedinac (p. 31-33).

Toutes les réponses sont publiées en serbe uniquement, Marko Ristić ayant traduit celles de Dalí, Éluard, Crevel et Breton (ce dernier espérait que Ristić parviendrait « tout de même à [les] publier en français »).

Exposons ici très brièvement les rapports amicaux qui liaient Marko Ristić à ces quatre surréalistes invités.

Poète et essayiste, Marko Ristić est entré en correspondance avec André Breton dès 1923. Celui-ci l'a ensuite « tenu très spécialement au courant » des événements surréalistes à Paris (note de Breton à propos de Ristić, *Cahier du Bureau de recherches surréalistes*, le 1<sup>er</sup> décembre 1924, p. 28). Leur longue collaboration passe par *La Révolution surréaliste* (note de Breton sur l'activité de M. R. à Belgrade et à Zagreb ; un poème de M. R., et sa réponse à l'enquête sur l'amour de Breton et d'Éluard), par *Le Surréalisme au service de la Révolution* (essai de M. R. sur l'humour) et par *Minotaure* (réponse de M.R. à une nouvelle enquête de Breton et d'Éluard, cette fois-ci sur la rencontre capitale dans la vie), aussi bien que par les poèmes et textes de Breton publiés à Belgrade<sup>5</sup>.

4. Carte postale de Breton, Grimaud (Var), le 27 mars 1932, à Ristić à Belgrade. Voir Branko Aleksić : « Une carte inédite de Breton à Ristić de juin 1932 », *Les Lettres françaises*, n. s., n° 26, dossier « André Breton », p. 8. Paris, novembre 1992.

5. Contrairement à une idée reçue qui voudrait que leurs relations se soient interrompues lorsque Ristić devint ambassadeur de Yougoslavie en France, nous voyons Breton lui écrire à propos de l'affaire Elsa Triolet-Aragon en 1947. Plusieurs autres lettres des archives Breton (conservées à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet) témoignent que cette correspondance se prolonge jusque vers les années 1950. Ristić a témoigné de ses visites parisiennes à Breton et Elisa jusque dans les années 1960.

Le commentaire-fleuve qui résume le projet (*NDIO*, n° 3, juin 1932), signé par Vane Bor, et une vive correspondance entre Marko Ristić, Paul Éluard et André Breton autour des réponses à l'enquête des surréalistes français et de Salvador Dalí qui y répond depuis l'Espagne<sup>6</sup>, témoignent qu'elle a été menée à l'initiative de Bor et de Ristić. La carte postale de Breton envoyée à Ristić le 27 mars 1932 informe le leader du mouvement surréaliste en Yougoslavie qu'il a tardé à lui répondre pour l'enquête sur le désir en raison de son voyage en Espagne, chez Dalí précisément.

Les noms de Ristić et de Dalí sont réunis à Paris dans un tract collectif pour le lancement du périodique *Le Surréalisme au service de la Révolution* en 1930 (repris à la fin du *Second Manifeste du surréalisme* d'André Breton, la même année). À partir de 1931, comme Vane Bor, Ristić entre en correspondance personnelle avec Dalí. Son *Journal*, à la date du 17 octobre 1931, témoigne qu'il envoie ce jour-là une lettre à Dalí (*12 C. Nakanadni pariski dnevnik*, p. 548) ; elle a dû suivre l'envoi du livre *Nacrt za jednu Fenomenologiju Iracionalnog* (livre présent aussi dans la collection privée de Breton à Paris). Cette lettre a probablement informé Dalí de l'article sur le « Devenir actuel du surréalisme en France » que Ristić a publié dans la revue *Savremenik* (Année XXIV, Belgrade, octobre-novembre-décembre 1931) où il a décrit les étapes de l'adhésion de Dalí au groupe surréaliste. Pour le dernier cahier de *Nadrealizam Danas i Ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], n° 3, 1932, Ristić traduit en serbe les textes « Vive le surréalisme ! » et la « Réponse » de Dalí à l'enquête sur le désir. Cinq peintures de Dalí dans *NDIO*, n° 2 et 3 y sont reproduites pour la première fois en 1932.

Quant à René Crevel, « Un sage vieillard », la variante du manuscrit *Le Clavecin de Diderot*, publiée en français dans le *NDIO* n° 2/1932 (p. 26-27) avant la parution du livre à Paris, ensuite la traduction serbe de « La famille » (un second fragment du *Clavecin de Diderot* dans le n° 3, p. 43-45), ainsi que les deux lettres de la clinique Piestany en Tchécoslovaquie (Crevel avait envie de faire un saut à Belgrade), enfin l'envoi des livres dédiés de Crevel à Ristić en 1932-33, offrent plusieurs indications biographiques inconnues sur l'auteur des *Pieds dans le plat* et de *Êtes-vous fou ?*

6. Carte postale de Breton à Ristić, 27 mars 1932. « Je pense que vous avez reçu la réponse de Dalí à l'enquête. Bien qu'il soit trop tard, je crois pouvoir vous annoncer encore comme très prochaines celles de Crevel et d'Éluard. », écrit-il.

7. Marko Ristić en a fait état uniquement dans ses souvenirs publiés en serbe : *12 C. Nakanadni dnevnik* (« Le voyage à la 12<sup>e</sup> conférence de l'Unesco – Journal ultérieur »), Paris, 1962, édité scrupuleusement par Hanifa Kapidžić à Sarajevo, en 1989 (éd. « Oslobođenje »). L'iconographie est riche : p. 282 reproduction d'un dessin de René Crevel, « Mallarmé et son cygne » du Bulletin de la Galerie Frechtheim, Berlin et Düsseldorf, 1931 ; p. 288, dédicace sur un

L'examen des positions sociales engagées de Crevel, dans sa réponse à l'Enquête sur le désir, contribuera à élucider la pensée de l'auteur, à l'époque préoccupé par les rapports de *l'Individu et la Société*. Quant à ses amis de Belgrade, il les a encouragés par sa protestation, dans *Le Surréalisme au service de la révolution* (n° 6, 15 mai 1933), contre l'emprisonnement dont ont été victimes, sous la dictature royale, Oskar Davičo, Djordje Kostić et Koča Popović.

Le long essai de Marko Ristić sur la poésie d'Éluard (1954), dans *Prisustva* [Présences], à Belgrade, représente une archéologie de la pensée poétique arborescente peut-être foudroyée par les circonstances historiques, comme l'amitié d'Éluard qui se désolidarisa de Ristić au moment de l'attaque idéologique de Staline contre la nouvelle République Socialiste Fédérative de Yougoslavie en 1947-48... Pour attester de cet effondrement, je n'évoquerai que les deux dédicaces d'Éluard sur un unique exemplaire de son *Choix de Poèmes 1914-1941*, la première à son épouse Nusch, la deuxième au couple Ševa et Marko Ristić : (1°) « Nusch, petite Nusch, / Je m'émerveille de l'inconnue que tu deviens / Une inconnue semblable à toi / semblable à tout ce que j'aime / Qui est toujours nouveau. Paul », et après la mort de Nusch (le 28-XI-1946), dans l'intervalle futuriste qui va jusqu'à nos temps : « 1930-1941 / 1906-2006 / 1985-1995/ 1930-1995 et 1930-2006 », la 2° dédicace en bas de la page : « ...et à Ševa et Marko Ristić le 13 mars 1947 en souvenir de celle qui les/ aime tendrement, Paul Éluard<sup>8</sup> ».

Après la Deuxième Guerre mondiale, Ristić exhume de ses archives d'abord la réponse d'Éluard à l'Enquête sur le désir, pour les *Œuvres complètes* du poète dans la *Pléiade* (t. II, 1968), puis la réponse de Breton, après sa mort en septembre 1966, pour le numéro spécial de *La Nouvelle Revue Française* « André Breton 1896-1966 et le mouvement surréaliste<sup>9</sup> ».

Entre-temps, Marguerite Bonnet et Marie-Claire Dumas ont publié, dans le rapport de leur séjour d'études à Belgrade en novembre 1975, une re-traduction, du serbe en français, des réponses de Dali et de Crevel<sup>10</sup>.

exemplaire *Les Pieds dans le plat* (« Bonjour mon cher Marko Ristić. Je pense à vous, à nos amis de Yougoslavie, de tout cœur R. Crevel ») ; p. 298 photographie : René Crevel, Mops et Paul Éluard en Suisse, « 1928 ou 1929 », se demande Ristić ; p. 299 un portrait de Crevel, etc.

8. Fac-similé de la dédicace reproduit par Ristić dans *Prisustva* (Belgrade, éd. Nolit, 1966, face à la page 361).

9. « Réponse d'André Breton au questionnaire de l'enquête sur le désir, publiée dans le n° 3 de la revue yougoslave : [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*], Belgrade, juin 1932 ». NRF, n° 172, Paris, 1<sup>er</sup> avril 1967, fac-similé en frontispice de la revue, plus tard transcrit dans les OC II, p. 504-506 et notes, p.1612-1616, qui reproduisent aussi le questionnaire de l'enquête.

10. Cf. M. Bonnet et M.-C. Dumas, *Le Surréalisme et la Yougoslavie*, CNRS, 1980.

Dans l'annexe du catalogue de la « Rétrospective Dali 1920-1980 » au Centre Georges Pompidou, la réponse de Dali a été traduite, de nouveau, du serbe en français<sup>11</sup>. Marko Ristić nous ayant confié une copie du texte original de Dali, nous l'avons présenté pour la première fois dans l'ouvrage : *Dali : Inédits de Belgrade (1932)*<sup>12</sup>.

Nous publions ici, pour la première fois réunis, les textes de Breton, Crevel, Dali et Éluard, et traduisons du serbe les deux réponses de Vane Bor et de Milan Dedinac.

Le questionnaire est cité dans la traduction française de Marko Ristić, envoyée aux surréalistes français<sup>13</sup>.

B. A.

## Questionnaire de l'enquête

*Au moment de composer ces questions, que nous posons à tout le monde, nous avons volontairement adopté le rôle d'un observateur non initié, pour permettre à notre enquête de rendre compte, avec le plus de fidélité, de diverses opinions et attitudes existantes, et de rendre possible leur confrontation réelle. Ainsi nous n'avons pas désiré exprimer notre vraie attitude dans nos questions, mais nous nous proposons de la marquer dans nos réponses*<sup>14</sup>.

1) *Quelle valeur donnez-vous aux désirs de l'homme et à ses exigences les plus immédiates, et particulièrement à vos propres désirs et à vos exigences ?*

2) *Considérez-vous que vos désirs et vos exigences peuvent entrer en conflit avec votre vocation et vos devoirs (dans les sens les plus divers de ces mots) ? Si oui, dites quelles sont ces exigences, quels désirs, et quels devoirs ? Comment résolvez-vous ce conflit en théorie et comment dans les situations pratiques ?*

3) *Avez-vous des désirs secrets, que l'on considère comme coupables, immoraux, bas, ou bien ceux que vous trouvez, personnellement, vils, infâmes, crapuleux ? Si oui, quel comportement adoptez-vous ? Luttezz-vous contre eux, ou bien les*

11. Cf. *La Vie publique de Salvador Dali*, Centre Pompidou, 1980, p. 28.

12. Branko Aleksić, *Dali : Inédits de Belgrade (1932)*, une étude suivie de deux manuscrits originaux en français dont la traduction a été uniquement publiée dans une revue yougoslave. *Change International / Équivalences*, juin 1987 (66 p.). Les deux pages de fac-similé sont de la main de Paul Éluard, qui a mis au point le texte dalien. La brochure reproduit le 2<sup>e</sup> texte de Dali : « Fragment d'un roman surréaliste ».

13. Le questionnaire de Ristić en français a été reproduit pour la première fois dans Éluard, OC, Pléiade, 1968. C'est Ristić qui en a envoyé une copie à Lucien Scheler, éditeur de ces deux volumes posthumes, comme celui-ci l'explique dans sa notice (p. 1267-1268).

14. Questionnaire composé par Marko Ristić et Stevan Živadinović-Bor. Parmi les réponses, il manque celle de Marko Ristić. En somme, des treize membres du groupe surréaliste belgradois, Milan Dedinac et Vane Bor sont les seuls à donner leurs réponses !

*satisfaites-vous dans votre imagination ? Ou bien même dans la réalité ? Quel rôle donnez-vous à votre volonté dans tel cas ? Et à votre conscience ?*

*4) Avez-vous des désirs élevés ? Que faites-vous pour les réaliser ? Quels sont les désirs que vous trouvez les plus nobles ?*

*5) Trouvez-vous que le nom même du « désir » soit justifié dans les cas où il est habituellement employé ? Trouvez-vous qu'il faudrait peut-être faire une distinction entre divers besoins que l'on appelle ordinairement désirs ? Trouvez-vous, par exemple, qu'il existe une différence essentielle entre les besoins sensoriels (besoin d'écouter la musique) ? Quelle valeur et quel rôle donnez-vous aux uns et aux autres ?*

*6) Trouvez-vous, au contraire, que certaines distinctions sont mal établies, qu'il faudrait les effacer et donner à la notion même du désir une signification plus large et en même temps plus précise ? Considérez-vous, par exemple, que la passion ou l'ambition diffère du désir ?*

*7) Quel est le rôle que vous attribuez aux parents et aux éducateurs des jeunes par rapport au désir ? Quels dangers voyez-vous dans de mauvaises méthodes d'éducation, s'il y en a, et quelle est l'utilité des bonnes dans ce cas-là ? Quelle est votre opinion sur les méthodes d'éducation qui sont en usage ou l'ont été dans divers pays et époques, par rapport à des désirs effrénés de la jeunesse ?*

## Réponses

### Réponse de Salvador Dali

1° Je donne une très grande valeur aux désirs des hommes, la plus grande valeur à mes propres désirs.

2° Je ne puis concevoir ma vocation (!) ni mes devoirs en dehors de mes propres désirs, car ma vocation et mes devoirs sont la réalisation de mes désirs.

3° Je n'éprouve aucun inconvénient à rendre publics mes désirs considérés comme les plus honteux, ce qui ne veut pas dire que je l'ai déjà fait de façon intégrale, malgré mes tendances exhibitionnistes très larges. J'ai des désirs cachés, secrets pour moi-même, puisque je m'en découvre constamment. Je pense que *les désirs secrets représentent le véritable devenir, et aussi que la véritable culture spirituelle ne peut être autre que celle des désirs*. Aucun désir n'est coupable, il y a faute uniquement dans leur refoulement. Tous mes désirs sont, pour faire usage de la terminologie courante, vils, infâmes, crapuleux, etc. J'accorde une grande importance à la volonté, poussant le mécanisme de celle-ci jusqu'au « délire paranoïaque » mis au service de la réalisation des désirs.

4° Je n'ai pas de désirs dits « élevés ». Ceux que je tiens pour les plus nobles sont ceux que je considère comme les plus humains, c'est-à-dire

les plus pervers.

5° Le terme « désir » me paraît justifié dans tous les cas érotisables, autrement dit/dans tous les cas habituels. Pas de différence fondamentale (voir « sublimation »).

6° Au même titre que tous les concepts en général.

7° Éveiller le plus grand nombre de désirs ; fortifier le principe du plaisir (aspiration la plus légitime de l'homme) contre le principe de réalité. La conséquence de la méthode contraire<sup>15</sup> - renforcement du principe de réalité contre le principe de plaisir - étant la dégradation morale.

Sade : seul éducateur parfait pour les désirs effrénés de la jeunesse.

Salvador Dali

### Réponse de Paul Éluard<sup>16</sup>

1-2-3-4-5. Le principal désir des hommes, dans la société où je vis, est de posséder. Négligeant la réaction passive de ceux qui recherchent la pauvreté, je suis solidaire de la classe d'hommes qui veut abolir la propriété individuelle et je la crois seule capable de donner toute sa valeur aux désirs élevés qui sont les miens.

Le plus noble des désirs est celui de combattre tous les obstacles posés par la société bourgeoise à la réalisation des désirs vitaux de l'homme, aussi bien à ceux de son corps qu'à ceux de son imagination, — ces deux catégories étant d'ailleurs presque toujours étroitement confondues et se déterminant l'une l'autre.

6. La passion représente justement pour moi une telle somme de désirs, aussi bien dans la qualité que dans la quantité, qu'il m'est très souvent difficile de l'identifier au concept simple de désir. Désir d'être heureux, d'être malheureux, d'identifier un autre individu à soi-même, de perdre sa personnalité, de se survivre, de mourir, etc. ; tout ce qui la compose fait que je la surestime trop pour en avoir une idée claire.

7. L'homme ne peut jamais complètement détruire les murs qui lui ont été imposés pendant son enfance. Pour qu'il se développe librement, il faudrait qu'enfant, il soit élevé par des enfants.

Paul ÉLUARD

15. Biffé : « qui entraîne la dégradation morale. » [B. A.]

16. « Voici, pour vous distraire, la copie de ma réponse à l'enquête de Ristitch... », dit la note dans la suite du manuscrit d'Éluard. Elle est reproduite dans ses *OC II*, p. 836, sans résoudre l'identité du destinataire. L'édition des *Lettres à Gala* d'Éluard (Gallimard, 1984) laisse comprendre qu'il envoya la copie de sa réponse à Gala.

## Réponse de René Crevel<sup>17</sup>

La valeur des désirs, des exigences les plus immédiates de l'homme (de l'homme que je suis car, de même que selon Aristote on ne peut imaginer une MAISON sans penser en même temps à l'une de celles que l'on a habitée, de même on ne peut concevoir l'HOMME que par le biais d'un homme en particulier ; seul un individualiste dressé à jouer les humbles chiens savants se hasarderait à affirmer qu'il l'a trouvé en dehors de lui-même, cependant que sa vanité ne verra dans les autres qu'une foule de miroirs qui le reflètent, lui et son hypocrisie), donc la valeur de mes désirs et de mes exigences les plus immédiates ne m'est pas indiquée par la petite partie de ces désirs que ma conscience consent à me laisser entrevoir.

Mais leur violence n'en est pas moins l'essence même de mon destin : je veux dire que leur jaillissement spontané m'entraîne, que je le veuille ou non.

Dans l'état actuel des êtres et du monde, la fatalité individuelle, l'évolution d'une créature est en discordance avec le monde extérieur et son mouvement ; et c'est dans les soubresauts, les heurts et les tourments qui en résultent que j'ai pris conscience de la quantité (sur le plan du nombre comme sur celui de la force) de mes désirs et de mes exigences les plus immédiates.

Mais de la quantité, on en vient toujours à la qualité.

C'est ce qui justifie votre enquête.

L'homme devrait être à la hauteur de ses désirs. L'organisation de la société rend cela impossible. La manie de l'analyse découpe, émiette cette matière fragile. La culture, aujourd'hui, ne doit aspirer à rien d'autre qu'à rétablir l'harmonie entre les différentes nécessités de l'homme, entre celles de l'homme lui-même et les autres, les Nécessités que l'axiome essentiel du matérialisme dialectique qualifie d'aveugles jusqu'au moment où on en prend connaissance.

L'aveuglement de l'homme, dans le domaine de la nécessité de ses désirs, est d'ailleurs l'un des résultats de ces religions dont les survivances et les adeptes, dans les pays capitalistes, continuent à empoisonner toute la morale, la morale qui se dit entièrement et parfaitement laïque .

Le vieux masochisme juif s'assaisonne tantôt de forfanterie romaine, tantôt d'avidité anglo-saxonne ou d'anémique sentimentalisme celte, pour donner un refoulement universel et éternel.

Donc, pour ce qui est de l'éducation, il faudrait supprimer les contraintes qui forcent les désirs à rester secrets, à être considérés comme sales, repoussants et dégoûtants. Il faudrait que le pécheur cesse d'adoucir

17. Texte en français publié dans *L'Esprit contre la raison*, Pauvert, 1986.

ses péchés. Que la très sainte honte de tous les obstacles qu'elle suscite n'agace plus la quasi-impuissance de nos raffinés.

En ce qui me concerne, chaque fois que la satisfaction d'un désir m'a été refusée, j'en ai conçu une telle rage que pas un instant je n'ai songé à m'enivrer de la tiédeur visqueuse du renoncement.

Mes désirs, lorsque j'étais en bonne santé et dans des circonstances favorables, n'ont jamais demandé qu'à suivre leur chemin, sans discours inutiles. Plus encore : si je prenais conscience de mes désirs, cela signifiait que je souffrais d'un obstacle (dans le sens le plus matériel du terme) auquel ils s'étaient heurtés. Peu aptes aux conflits moraux, ils n'ont jamais connu d'autre opposition que celle des faits.

Est-ce pour cette raison que rien de ce qu'on a coutume de nommer un vice ne m'a jamais empoisonné ni même arrêté ?

Contradictoires dans le temps, toutes mes soifs (soifs corporelles, soifs d'alcool, soifs de drogue, d'eau pure et d'encre) ont pourtant réussi à construire (davantage comme un tourbillon, il est vrai, que comme un temple grec) cette synthèse qu'est ma vie.

J'avoue que ces besoins que vous appelez immatériels, spirituels, se sont manifestés chez moi avec trop de violence pour rester passifs. Nous touchons ici aux secrets de l'inspiration. Si j'avais été musicien, je ne me serais pas contenté d'écouter toujours une musique composée et jouée par les autres. C'est ainsi que j'ai oublié (était-ce un moyen de compenser un manque d'assimilation intellectuelle ?) de lire les livres des autres pour écrire les miens. Ces livres ne m'ont pas fait oublier mes désirs, ils ne s'y sont pas opposés mais au contraire en sont nés et les ont continués. Et bien que je sois français comme l'affirme mon passeport, je néglige d'écouter les histoires de mes voisins afin de ne vivre que celles de mes désirs.

D'ailleurs, si l'on considère d'un côté les exigences les plus immédiates et de l'autre la position et les obligations d'un homme, on voit que même sans qu'elles puissent être désignées comme des causes ou des conséquences découlant les unes des autres, selon la loi de réciprocité universelle, elles sont pourtant si bien entrelacées que le fait de découper en petits morceaux le tissu qu'elles forment ainsi n'entraînerait nullement la séparation de leurs éléments.

Les littérateurs affirment volontiers avoir une vive Conscience des conflits qui se livrent entre les désirs et les devoirs. La vieille chanson sur le choix entre la volupté et la vertu.

En vérité, les professionnels de l'écriture tentent de meubler leur vide avec des arabesques et des subterfuges analytiques. Mais leurs

constructions s'écroulent parce qu'elles ne reposent sur rien. Ces destructions consécutives blessent la matière sensible de l'homme.

Le spectacle de ces ruines meurtrières a fait naître et croître en moi la volonté de mettre mes désirs en accord avec le monde extérieur. Et l'on ne peut parvenir à cet accord sous le signe du refoulement.

Je cherche donc la terre primordiale, la terre nourricière des désirs sous ces décombres qui la tuent et qui me tuent avec elle. Mes racines s'y enfoncent. Quel fruit en naîtra-t-il ? Peu m'importe. Un pommier ne mange pas ses propres pommes. Sans la ladrerie des intellectuels qui jouissent âprement de leur moindre saleté, les êtres et les choses seraient moins dévastatrices pour eux.

René CREVEL

### Réponse d'André Breton

I. Les désirs de l'homme me paraissent être le moyen dont use en général la nature pour se faire connaître de l'homme en l'affectant par rapport à ce qui est (concurrentement à ce qui n'est pas), pour se traduire spontanément à lui en tant que nécessité réalisée embrassant tous les êtres, réels ou possibles, à la fois. C'est par ses désirs et ses exigences les plus directes que tend à s'exercer chez l'homme la faculté de connaissance, ou plus exactement de médiation. Contre la surestimation délirante, à notre époque, des obstacles que rencontre toute pensée qui se veut vraiment spéculative et systématique, je suis enclin pour ma part à accorder la plus grande importance à mes désirs et à m'appliquer de toutes mes forces à leur réalisation, dans la mesure même où j'ai réussi à me convaincre que ces désirs sont  *finalement*  compatibles avec les exigences de toute une classe, la classe opprimée, au profit de laquelle la transformation du monde ne peut manquer de s'opérer un jour prochain.

II. La reconnaissance de la compatibilité de mes désirs et de mes exigences, d'une part, et de l'autre, de ma vocation et de mes devoirs, est le résultat d'une opération particulière de mon esprit, appelé par instants à se réfléchir sur lui-même. Ce ne peut être aucunement l'objet d'une vérification constante, qui aurait pour effet de ruiner en moi jusqu'au mécanisme du désir. Me faisant dans le temps mon propre observateur, je puis être frappé tout comme un autre de l'opposition apparente de ces désirs et de ces devoirs mais alors leur conflit m'apparaît pour moi comme vital, il me donne le sentiment concret de mon être. Du jour où je voudrais mettre fin à ce conflit (par le refoulement de mes désirs), l'issue de la partie ne m'intéressant plus directement, je serais voué à une activité machinale tout à fait inférieure à celle qui me requiert. La conscience que j'ai de ce péril fait que j'accepte pour déterminations, sans grande lutte intérieure, à

la fois le besoin d'extériorisation poétique qui m'est naturel et les obligations qu'entraîneraient les conclusions révolutionnaires auxquelles j'ai pu parvenir. J'évite de subordonner en moi l'une de ces choses à l'autre. Je les concilie d'abord en vivant, ensuite en ne renonçant en rien, pour vivre, à être moi.

III. J'ai certainement, aux yeux des tristes censeurs que peut se donner la société actuelle, des désirs « coupables, immoraux, bas » mais, bien entendu, je ne puis les suivre dans cette appréciation et si par impossible il m'arrivait de m'en découvrir moi-même de « vils, infâmes, crapuleux » (je manque de critérium), je m'efforcerais de ne les réprimer en rien. Je chercherais à leur donner libre cours dans la réalité, - pourvu que ceci ne m'expose pas à des sanctions disproportionnées avec l'intérêt qu'offre pour moi leur réalisation. Tant que les conditions sociales n'auront pas été bouleversées, je me refuserai à admettre l'intervention, ici, d'une « conscience morale » qui ne peut être valablement définie.

IV. Incapable d'établir une hiérarchie de mes propres désirs, naturellement je ne puis non plus me connaître de désirs « élevés ». Toutefois, ma sympathie, mon estime, mon admiration vont aux êtres chez qui se manifestent librement les désirs les plus originaux et cela parce que l'exercice de la plus grande liberté subjective dans ce domaine me paraît devoir engendrer les doutes les plus salutaires sur le principe de la liberté « rationnelle » telle qu'elle est entendue dans une société fondée sur l'inégalité ; parce qu'il me paraît être pour cette société un facteur puissant de dissolution.

V. Moniste matérialiste, je n'aperçois pas de différence essentielle entre les besoins sensoriels, matériels et les besoins spirituels. L'esprit n'ayant pas pour moi d'existence indépendante du corps, ne peut être tenu que pour une propriété de la matière organisée d'une certaine façon. Les besoins de l'esprit n'ont pas à être séparés des besoins du corps, ils n'ont pas davantage à être identifiés à ces besoins ou niés au bénéfice de ces besoins. On peut leur accorder la suprématie mais non, à coup sûr, la priorité sur ces besoins.

VI. L'extension du concept de désir à la passion ou à l'ambition, par exemple, me paraît être absolument justifiée. La passion est en effet la prise de conscience de l'unité de deux êtres en tant que fin substantielle et, quels que soient les oripeaux idéalistes dont elle se pare, elle repose sur le désir de fusion de ces deux êtres en une seule et même personne. Les complications actuelles de ce désir résultent de la contradiction qui existe entre le droit social arbitraire qui préside de nos jours aux rapports de ces deux êtres et le désir naturel qu'ils ont de s'unir. Ce conflit, qui ne pourra trouver à se résoudre que par l'abolition de la législation du mariage,

dispose lui aussi, à l'heure actuelle, d'un pouvoir d'agitation des moins négligeables qui me fait accorder une importance extrême à ses manifestations les plus nettement asociales, les plus caractéristiquement *paniques*.

VII. Les désirs de l'enfance, sous lesquels couve pour moi la notion de la vraie vie, mériteraient d'être sacrés pour ses éducateurs qui ne devraient avoir à charge que de la protéger et de l'aider dans la réalisation de ces désirs, sans se croire sous aucun prétexte autorisés à les enfreindre. - On entendait beaucoup parler, il y a quelque dix ans, de ces bandes d'enfants livrés à eux-mêmes en Russie soviétique. Je crois savoir que le plus grand nombre d'entre eux a été récupéré à la vie sociale mais, de l'action combinée de ceux-ci et des autres, dont la formation aura été si merveilleuse, j'attends personnellement qu'elle balaye les derniers miasmes d'hypocrisie et de mensonge et me signifie de la manière la plus éclatante que, succédant à la première Révolution sociale pleinement victorieuse, l'indispensable Révolution morale, dont il n'eût pu être question sans elle, vient d'avoir lieu.

André BRETON

## Réponse de Vane Bor

### 1. Totale.

L'expérience humaine complète, autant que je la connais, toutes les recherches scientifiques que j'ai pu connaître, enfin mes travaux personnels, m'ont convaincu *que pour la valeur du désir on ne peut trouver aucun autre critère en dehors de lui même*. Cette connaissance, je la dois, la science la doit, en premier lieu aux recherches surréalistes exposées dans le premier *Manifeste du surréalisme* de Breton. La constatation sur la valeur du désir est d'une énorme importance et constitue, selon moi, l'un des événements les plus importants pour la constitution de la conscience moderne, et par cela, pour « la création nouvelle du monde », sur laquelle on a commencé à travailler vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. La constatation que le désir spontané de l'homme possède la plus grande valeur pour lui, et la constatation que son propre désir spontané est refoulé dans les couches les plus profondes de son subconscient, exigent une large interprétation scientifique. Mais tout d'abord je vais répondre brièvement aux questions posées.

18. Plus qu'à la psychanalyse, Vane Bor pense ici à la « dialectisation de la pensée humaine » opérée par Karl Marx et par la théorie de l'évolution de Charles Darwin de 1859 (« [A l'occasion des 50 ans de la mort de Darwin] », *NDIO*, n° 3, juin 1932, p. 18-19). - La notice sur les activités théoriques de Stevan Živadinović accompagne la présentation de son texte « Surréalisme et Freudisme ».

## 2. Non.

Mes devoirs et ma vocation peuvent représenter uniquement l'expression de mes désirs, telles qu'elles se forment *spontanément* dans la pleine lumière de la conscience, dans la lumière de la connaissance claire de la nature des événements qui constituent le quotidien. Quand cette connaissance est réalisée, mes désirs peuvent être le critère unique pour la rectitude, pour la moralité de mes actions. Je n'ai, par conséquent, aucun conflit à résoudre.

3. Je n'ai pas de désirs secrets. Il est vrai que je n'exprime pas mes désirs toujours publiquement. Mais c'est seulement parce que je ne *désire* pas les dire à tous, et je ne le désire pas parce que je suis *conscient* de l'inutilité d'un tel comportement. Le conflit qui peut exister entre moi, c'est-à-dire mes désirs, et le monde extérieur, ne se transforme à aucun moment en conflit intérieur. Aucun conflit ne peut surgir entre moi en tant que personne consciente, et mes désirs. Il est possible entre moi et le monde extérieur. Ainsi j'ai des désirs « que l'on considère comme coupables, immoraux, bas », mais je ne peux considérer mes désirs mêmes comme tels, ni comme « vils, infâmes, crapuleux »<sup>19</sup>, en dépit du fait que je suis éduqué pour les juger tels. Sur la volonté et la conscience cela suffit à présent, si je dis que j'ai lutté systématiquement contre ma volonté et contre ma conscience, en les considérant comme ennemis les plus monstrueux de mes désirs.

4. Non. Un désir élevé, un désir noble, est un désir falsifié. Ce qu'on fait passer sous ces titres là, ce sont des éléments d'une conscience fabriquée artificiellement (par des coups, le plus souvent), et ce sont des éléments de l'instance psychique que les spécialistes appellent le sur-moi. Ce sont, surtout, les répercussions lointaines des coups que nous avons reçus en notre enfance, de sévérité parentale, de menaces, des prix qu'on nous donnait pour notre obéissance. Je dis surtout, car les choses ne sont pas aussi simples et aussi « concentrées » comme il paraît au premier regard.

5. Non, bien entendu. Tout ce qui se base sur l'opposition esprit-matière, est par cela même erroné. L'hypocrisie de l'humanité, et surtout de ceux qui règnent sur l'humanité, a systématiquement déformé la notion du désir. *Écouter* la musique, par exemple, peut être considéré comme réalisation d'un désir sexuel secondaire. La première musique du monde, le chant d'oiseaux, est nettement du caractère sexuel. Je laisse de côté, il est entendu, la mauvaise musique, qu'on écoute pour des raisons conventionnelles (Mahler, Benoit-Méchin, etc.). Je parle de la musique qui peut

19. Vane Bor cite directement les mots du questionnaire de l'Enquête. Son correspondant, Salvador Dalí, fera de même dans sa réponse.

vraiment signifier quelque chose pour l'homme (jazz, parfois Bach, Vivaldi)<sup>20</sup>.

Mais si tous les désirs sont matériels, cela ne signifie pas que tout effort de parvenir aux moyens « matériels » est expression du désir. On ne peut considérer comme désirs vrais, spontanés, la tendance à s'enrichir, la tendance au pouvoir, « l'instinct ( ! ) de supériorité ».

6. Certainement. Il faut tout faire pour que la notion du désir acquiert cette signification qu'il a véritablement dans le conflit avec la morale normative, avec les conventions sociales, dans le conflit des jeunes avec leurs parents, avec leurs éducateurs, avec la discipline à l'école et à la maison. (Le conflit de la jeunesse avec la discipline sociale est beaucoup moins adéquat pour déterminer la signification véritable de la notion du désir. Voir l'article *Le surréalisme aujourd'hui II*<sup>21</sup>. Il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas seulement du problème terminologique, mais d'une réalité et d'une connaissance de la vérité dont dépend la liberté de l'homme – dépend, ce qui ne veut pas dire qu'elle dépend uniquement de cette connaissance, ni que cette connaissance est une libération ; elle est uniquement la condition d'une libération.

Il faut tout faire pour créer la conscience d'une *valeur révolutionnaire du désir*<sup>22</sup>.

La question de la passion est encore très peu claire. Il semble que sous cette notion aussi l'on sous-entend les choses qui n'ont aucun lien entre eux. La passion amoureuse est sans doute un vrai désir, le désir le plus clair et le plus expressif. Au contraire, l'ambition est diamétralement opposée au désir. En effet, l'ambition est équivalente à la volonté, qui est l'élément principal de la morale individuelle contemporaine.

20. Le rôle de la musique dans l'histoire de l'humanité est très intéressant. Son succès relatif d'un côté, et son rôle secondaire dans l'évolution de la pensée de l'autre, doivent être attribués, surtout, au fait que la musique est abstraite, c'est ainsi qu'il ne peut lui arriver de venir en conflit avec la morale sociale, sans contenu anecdotique. Du point de vue de la morale normative, elle est amoralité. La loi ne s'intéresse pas non plus à la musique. La censure de la production musicale n'a jamais existé, autant que je sache, dans aucun pays, excepté dans le cas d'hymnes et de chants patriotiques (et après 10 heures de soir). [Note de Vane Bor]

21. Djordje Jovanović et Vane Bor, « Le Surréalisme aujourd'hui (Introduction à une analyse générale du surréalisme) » (*NDIO*, n° 2, Belgrade, janvier 1932, p. 6-9). Voir p. 177.

22. J'ai peur que la conception surréaliste du désir ne soit interprétée comme individualisme extrême. Pourtant, rien n'est moins vrai. La réalisation maximale des désirs suppose certains moyens matériels, un certain ordre, une certaine organisation. Qui veut réaliser ses désirs, doit désirer aussi tout ce qui rend possible cette réalisation. Le travail collectif, l'organisation sociale ferme, peuvent être basés sur un désir des plus simples. Cela est d'autant plus clair, que toutes expressions démontrent que les désirs des humains, et surtout les désirs matériels, sont basiquement identiques chez tous, et que la coloration individuelle qu'on peut observer aujourd'hui est précisément le résultat du refoulement des désirs. [Note de Vane Bor]

7. Au lieu de cette question, j'essayerai d'exposer les résultats généraux des recherches surréalistes dans ce domaine.

Il est probable que bientôt on ne pourrait écrire aucun livre sur l'histoire de la philosophie, sur la création de la pensée scientifique, sur la morale, sur la poésie, aucune étude historique qui ne prendrait pas en compte les résultats surréalistes dans les recherches sur le désir, tellement elles recoupent toutes les questions de la vie humaine. Cependant, le travail scientifique dans ce domaine rencontre de très grandes difficultés, difficultés de toute autre nature que celles que rencontre, par exemple, un physicien. À part des difficultés qui sont malheureusement connues de tous, le chercheur rencontre une difficulté inattendue, une grande résistance en lui-même. L'examen du désir exige la liberté affective complète du chercheur. La connaissance de la vérité sur le désir, présente un poids colossal pour un homme, un poids tel que les gens passent les yeux fermés à côté d'évidences, quand dans la vie l'occasion se présente qu'ils se familiarisent même un tout petit peu avec la réalité du désir. Combien faut-il d'objectivité et de persévérance pour juger correctement là où l'on travaille avec les traces pâles d'événements longtemps disparus. De ce point de vue, l'expérience surréaliste combative est d'une valeur irremplaçable. Mais cette liberté affective, tellement importante, ne suffit pas en elle-même pour la connaissance du désir. Il est nécessaire à connaître *les lois de la sélection naturelle et les lois de l'évolution de la société humaine*. Mais même cela ne suffit pas. Il est nécessaire de connaître les transformations des premières lois dans les secondes, et l'on manque de renseignements et de littérature sur ces transformations. Est nécessaire, encore, une pensée exercée dialectiquement au maximum.

L'examen du désir aujourd'hui donne, indubitablement, le plus de renseignements sur lui, mais, proportionnellement, très peu de possibilités qu'on puisse déduire de ces renseignements les conclusions. Dans la misère énorme matérielle et psychique du monde d'aujourd'hui, les désirs apparaissent partout déformés. En philosophie, les déformations servent de meilleur matériel pour l'examen de certaines fonctions de l'organisme. Le rôle de la glande thyroïde (déformation à l'examen physiologique), le rôle des sécrétions, par exemple d'adrénaline, est découvert principalement grâce aux cas pathologiques, aux dérèglements dans leur fonction, donc, grâce aux déformations. En psychologie restreinte, dans l'examen du fonctionnement du système nerveux, les déformations (épilepsie, tabès, amnésie etc.) offrent également un matériel précieux pour la recherche scientifique, mais dans une mesure moindre. Plus un examen s'éloigne de la physiologie pure, et plus il s'approche de la vie affective de l'homme, les déformations sont alors un matériel moins fiable et insuffisant. D'autre

part, dans les examens physiologiques et psychologiques, il existe toujours la possibilité de comparaison avec un prétendu *type normal*, qu'on peut objectivement très facilement différencier du pathologique<sup>23</sup>. On ne trouve rien de semblable quant au désir. Aucune des recherches menées jusqu'à présent n'a réussi à découvrir un type normal de désir, et cela certainement pour la raison très simple qu'un tel type n'existe pas.

Il faut bien comprendre ce que cela signifie. Il n'est pas impossible de distinguer entre *déformations* pathologiques du désir et *transformations* non pathologiques. Mais les désirs, en dehors d'une déformation, ne peuvent être exprimés par aucune *norme*. Au contraire, les déformations pathologiques peuvent être classifiées beaucoup plus facilement. Ainsi la formation du complexe d'Œdipe chez un enfant, peut être considérée comme type normal d'un événement pathologique. Quand on dit, donc, qu'il n'existe aucun type normal du désir, cela pourtant ne peut signifier en aucun cas, que chaque désir est quelque chose d'*anormal*<sup>24</sup>.

Mais, s'il n'existe aucun type normal de désir, et si, dans ce cas, le désir ne peut pas être décrit statiquement, cela ne signifie pas qu'il est quelque chose de chaotique, quelque chose de complètement arbitraire. Le désir se soumet, même quand il est complètement libre de toute pression extérieure, à sa propre nécessité.

Existe-t-il une possibilité de connaître cette nécessité de plus près ? Certainement. Par la libération affective elle-même (pour laquelle, selon l'expérience surréaliste, la thérapie psychanalytique n'est de loin pas suffisante), on parvient à connaître indubitablement cette nécessité. Mais il s'agit d'une connaissance systématique plus élaborée. Tout d'abord il faut déterminer le domaine du désir.

Dans la conception quotidienne, ce domaine est très restreint. Les soucis démesurés que l'homme a dans la vie d'aujourd'hui, ont fait que la notion du désir s'est formé dans chaque égard, et même quant à sa « spatialité » - pour ainsi dire -, selon la fonction de la rationalité de la propriété privée. Nous connaissons le désir principalement par sa valeur négative, commerciale. (Les marchands, bien entendu, le connaissent en tant que valeur commerciale positive.) La notion complète du désir se base sur la question : *combien ça coûte ?* Personne aujourd'hui ne remarque plus

23. Si mes informations sont exactes, il semble que dans la physiologie et dans la médecine, la compréhension non dialectique du normal a une influence néfaste. [Note de Vane Bor]

24. De là déjà provient l'incompatibilité entre désir et divers principes moraux et juridiques, et les normes auxquels on essaie de le soumettre. Cependant, cette incompatibilité n'est pas abstraite, et il est très facile d'imaginer que le désir, même de façon temporaire, se détermine des normes en propre, et cela avec beaucoup plus de rigueur que ceux avec lesquels il ne peut pas se réconcilier. [Note de Vane Bor]

qu'il réalise son désir quand il s'approche le matin de la fenêtre pour regarder dehors. Et, pourtant, c'est un des désirs les plus caractéristiques de l'homme : voir le monde extérieur.

Le désir est dialectiquement identique à l'entier rapport émotif de l'homme avec le monde extérieur. Cette identité dialectique est seulement *virtuelle*, elle aurait été *actuelle* si les déformations nombreuses n'avaient pas été imposées au désir<sup>25</sup>.

L'exposé de la théorie générale du désir, en tant que résultat de la recherche surréaliste, doit être nécessairement posé, d'une part, comme *critique* dialectique de la théorie de Freud, et d'autre part, comme *confrontation* des doctrines modernes matérialistes qui sont apparues indépendamment l'une de l'autre (darwinisme, matérialisme historique, psychanalyse, laissant ici à part la théorie de la relativité et toute la physique moderne). Il ne s'agit aucunement d'une question de « commodité ». Poser une thèse surréaliste comme critique d'une science marque la dialectisation de cette science, et marque le surréalisme comme *science*, comme science qui opère la critique et le passage *critique* (mais ici, critique est pris ici au sens de : *qui mène à la crise*) de la raison vers la conscience, du matérialisme vulgaire, rationnel, vers le matérialisme dialectique, le passage qui mène, encore une fois, à la crise de la pensée statique-logique. L'on peut observer ce passage dans chaque science, et dans chaque science il opère presque toujours *indépendamment*. Poser le surréalisme comme confrontation des doctrines matérialistes, marque la *spécificité* du surréalisme comme science. Cette confrontation s'opère entre les branches dialectisées des sciences ou, comme c'est le cas avec la psychanalyse, seulement après la dialectisation. (Il ne faut donc aucunement considérer que le surréalisme met la psychanalyse au même niveau que le matérialisme dialectique, pour décider ensuite, en *arbitre* supérieur, ce qui dans l'une et dans l'autre lui plaît. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici d'une position *historique* du surréalisme, d'un fait historique, comme l'indépendance de certaines branches des sciences est un fait historique. Il ne faut pas oublier que le surréalisme s'était déjà posé *dialectiquement* comme une branche du matérialisme historique<sup>26</sup>.)

25. Le sens du désir, son activité spécifique, serait néanmoins déformée si cette identité dialectique était transformée en logique. Chaque désir humain peut être exprimé comme fonction d'une émotion, chaque émotion comme fonction d'un désir, mais qui ne peuvent être logiquement identifiés. [Note de Vane Bor.]

26. Voir « [Introduction à une analyse générale du surréalisme] » [*Le Surréalisme Aujourd'hui et Ici*], n° 2. [Note de Vane Bor.]

Mais je pense qu'il est encore trop tôt pour poser une théorie surréaliste.

La doctrine de Freud peut être ainsi exposée brièvement, pour les besoins d'une critique : dans la société d'aujourd'hui, l'unité de l'individu humain est brisée. Le conflit entre les désirs instinctifs de l'homme et la société, se transfère sur l'individu. Concrètement, ce conflit se forme entre les parents qui représentent la morale sociale, entre les parents qui doivent éduquer leurs enfants, les éduquer en accord avec la morale sociale, et leurs enfants. Le conflit des enfants avec leurs parents n'est pas uniquement le conflit entre la morale des parents (notamment la morale du père) et les désirs des enfants, mais aussi entre les désirs des parents et les désirs des enfants. (Je suis en train d'exposer la théorie à rebours précisément. Le conflit est constaté tout d'abord dans cette dernière forme.)

Nous ne nous attarderons pas sur l'exposition détaillée de la formation du complexe d'Œdipe. Elle est connue de tous : sous la pression de la supériorité physique du père et la menace de perdre son amour, le fils refoule ses désirs sexuels dans le subconscient. Quant à la fille, c'est la mère qui, dans la formation de son complexe, joue le rôle similaire (mais non pas le même) que le père. Par cela se forment trois organisations psychiques : *moi*, *subconscient* et *sur-moi* (conscience). Dans la vie de l'homme, son moi joue un rôle secondaire et s'efforce de conserver l'équilibre entre trois forces : instinct, exigences de la conscience, et exigences de la réalité. Le *subconscient* est toute une partie de la personnalité de l'homme, complètement inconnu de lui, et dont les éléments – à la différence des éléments *préconscients* – ne peuvent pas parvenir jusqu'à la conscience ou, ce qui revient au même, jusqu'auxquels la conscience ne peut pas parvenir. Le *sur-moi*, la conscience de l'homme, est l'instance qui a pris le rôle des parents et leur autorité, mais en premier lieu l'autorité du père. Graduellement, il devient recueil de principes éthiques et moraux qui servent comme base de la vie sociale. Mais la pression des éléments de l'inconscient est tellement forte qu'elle ne peut pas être complètement refoulée. L'organisation de la censure morale correspond à ce besoin : on tient les éléments de l'inconscient refoulés autant qu'on le peut, mais on leur permet exceptionnellement le passage jusqu'à la conscience dans une forme camouflée et défigurée. Sur cette base Freud a donné ses explications géniales des rêves, des actes manqués (*Fehlleistungen* : lapsus, oublis, etc.), enfin de la folie. Sa théorie a énormément contri-

bué à la compréhension de la création artistique (sublimation). C'est, dans les traits les plus schématiques, la base de cette entière science, sa partie la plus positive<sup>27</sup>.

La thérapie freudienne est complètement analytique. Son but est d'expliquer au malade la genèse de sa folie, d'amener (par le *transfert*) à sa conscience les éléments refoulés du subconscient, et de le rendre capable, en prenant connaissance de ses désirs, de résoudre consciemment le conflit qui a été la cause de la folie. Avec tout cela, le médecin encourage le malade à choisir la solution la plus accessible à sa réalisation.

Dans la théorie comme dans la pratique, la psychanalyse prend en considération seulement l'instinct sexuel et l'instinct de conservation, qui lui suffisent pour interpréter la formation entière de la vie psychique et affective complexe de l'homme d'aujourd'hui. Toute cette science est posée donc sur une base scientifico-déterministe. Ce déterminisme se fonde sur la reconnaissance du *Lustprinzip*.

Mais, dans ses recherches plus tardives<sup>28</sup>, Freud a trouvé que certaines choses ne peuvent pas être interprétées sur cette simple base et, dans son essai *Jenseits des Lustprinzips*<sup>29</sup>, il en est arrivé à cette conclusion qu'il existe encore un instinct primaire : l'instinct d'agressivité, ou l'instinct de mort, opposé à l'instinct de vie, terme par lequel il sous-entend l'instinct de conservation et l'instinct sexuel.

Sur la base de ses découvertes, Freud a exposé une critique de l'éducation, de la vie familiale, de la religion et du chauvinisme. En plus de l'application critique et thérapeutique, Freud et ses adeptes ont essayé de voir comment la psychanalyse peut s'appliquer aux recherches sur l'art, la mythologie, le folklore, l'histoire, les problèmes sociaux, et même politiques (Fedor Vergin : *Das unbewusste Europa, Psychoanalyse der europäischen Politik*)<sup>30</sup>.

La psychanalyse fait aujourd'hui la même trajectoire que le darwinisme au milieu et à la fin de la deuxième moitié du Dix-neuvième siècle. A cette époque-là, tout était interprété par la sélection naturelle et la lutte pour la conservation. (C. Sterne a même affirmé que les idées de Darwin

27. Pour une connaissance plus proche de cette science, voir *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* - [Vane Bor renvoie à l'*Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel* de Marko Ristić et de Koča Popović, parue aux Éditions surréalistes à Belgrade, en 1931].

28. C'est-à-dire après la première topique.

29. « Au-delà du principe de plaisir » (1920).

30. F. Vergin, *L'Europe inconsciente. Psychoanalyse de la politique européenne*, Hess & Comp. Verlag, Vienne et Leipzig, 1931. L'ouvrage a bénéficié d'un compte-rendu d'Erich Fromm en 1932.

peuvent trouver leur application dans l'astronomie.) C'est l'étape des *généralisations* sans véritable base expérimentale ; l'étape où les rapports et les lois qu'on venait de découvrir sont appliqués en tant que *formules*. Cette étape a été celle de toutes les sciences où l'on a fait de grandes découvertes, et le matérialisme historique aujourd'hui encore s'applique toujours dans nombre de cas en tant que formule. La faute n'en est pas à *la science* mais *aux gens* qui s'en occupent.

À présent je laisserai de côté la critique de la psychanalyse appliquée hors du domaine dans lequel elle est créée.

La critique de la psychanalyse elle-même représentera, dans le cas présent, aussi bien *un instant de l'autocritique du surréalisme*, en dépit du fait que le surréalisme avait au départ compris correctement la psychanalyse.

L'élaboration scientifique directe d'expérimentations fondamentales et de découvertes, est dans la psychanalyse entièrement correcte. Poser l'analyse de la vie affective sur la base déterministe, donner une grande importance à l'instinct sexuel dans cette vie, analyser la formation de la conscience, théoriser le refoulement, interpréter les actes manqués et les rêves etc., tout cela est solide et représente les acquis scientifiques définitifs. Mais plus on avance dans ces élaborations scientifiques directes, plus les erreurs sont nombreuses.

Ces erreurs ne sont pas le résultat d'un hasard mais, autant que j'ai pu le constater, elles sont le résultat d'une conception rationnelle et matérialiste statique, sur laquelle a été construite cette science entière. Critiquer, donc, ces erreurs, ne relève pas uniquement d'un travail analytique, mais d'une dialectisation de la science elle-même.

N'ayant pas assez de place pour exposer aujourd'hui, même sommairement, comment cette dialectisation se pose dans une forme explicitement élaborée (depuis longtemps en cours dans le surréalisme), je tenterai d'exposer un cas particulier.

La doctrine entière de Freud opère sur une conception statique du désir. Freud imagine l'inconscient comme une sorte de cocotte bouillonnante sous la pression. La censure, comme un ventile, etc. En un mot, il imagine l'énergie et l'orientation de désirs instinctifs de base comme quelque chose de *donné* et d'*immuable*. Freud a entièrement fondé son pessimisme sceptique bourgeois sur cette conviction quant à l'*immuabilité*, surtout l'immuabilité de l'instinct d'agression.

*Dans le subconscient*, en vérité, les désirs se manifestent comme immuables, comme quelque chose qui ne se perd absolument pas, comme quelque chose qui se soumet à un principe semblable à celui qui touche la

conservation d'énergie. Mais le désir refoulé dans l'inconscient, est un désir isolé du monde extérieur. C'est un désir *fixé*.

Que se passe-t-il cependant dans la thérapie psychanalytique ? Elle, comme nous le verrons dans un article à suivre, ne se base pas sur une analyse *consciente*, mais sur une analyse *rationnelle*, ce qui est la cause même de l'impossibilité d'observer le désir dans son mouvement libre.

Le désir, pourtant, dans son mouvement libre se développe dialectiquement et incessamment. Le désir, refoulé puis libéré, se développe également dialectiquement mais dans la forme *ternaire*. Le désir se pose comme *thèse* ; le refoulement, comme *antithèse* ; et le désir libéré est la *synthèse* du refoulement et du désir initial. Djordje Jovanović l'a clairement marqué dans sa préface « [Essais de simulation] » (*NDIO*, n° 2, p. 14-15) ; la valeur scientifique de ces essais est passée sous silence<sup>31</sup>.

Afin de comprendre le développement du désir dans l'un et l'autre des cas, il suffit de regarder ce schème :

INSTANTS : 1 2 3

I) DESIR désir ≠ désir ≠ désir

---

(libre) (libre) (libre)

II) DESIR désir = désir ≠ désir

(refoulé) (refoulé) (libéré)

Le schéma montre le rapport de trois instants du désir : I) dans son mouvement libre, et II) dans l'état refoulé et libéré. Dans le premier cas, les trois instants sont liés par le signe de la non-équivalence (≠). Dans le second, nous avons un signe d'équivalence et un signe de la non-équivalence.

Le désir se forme dans la fonction des faits, et puisque le refoulement est aussi un fait, il influence le contenu du désir après et seulement après sa libération. Dit autrement, le développement ternaire du désir, dans le cas du refoulement – libération, représente l'expression d'un désir naturel concret.

31. Djordje Jovanović, publie avec Oskar Davičo et Djordje Kostić des textes automatiques dans l'almanach *Tragovi* [Traces]. Ils sont remarqués par Marko Ristić qui les coopte dans le groupe surréaliste belgradois en 1929. Participant à l'almanach *L'Impossible* (cf. la notice dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 1, p. 12, juillet 1930) et à la proclamation sur l'organisation du mouvement surréaliste en Yougoslavie (« Belgrade, 23 décembre 1930 », *SASDLR*, n° 3, décembre 1931, p. 30-32), Jovanović est nommé dans la protestation de Crevel à propos de l'arrestation de surréalistes yougoslaves sous la dictature royale (*SASDLR*, n° 6, 15-V-1933, p. 39). Il a été condamné à cinq ans de prison. Il entre dans l'histoire en « trouvant une mort héroïque, en 1943, en exerçant les fonctions de commissaire politique d'un réseau de résistance » (Hanifa Kapidžić-Osmanagić, notice dans le *Dictionnaire général du surréalisme*, p. 228).

De ce fait, nous ne connaissons pas seulement mieux la nature du désir, mais aussi la nature de la triade dialectique. Jusqu'à présent nous avons eu l'occasion d'observer le développement ternaire (histoire) et le développement incessant dialectique (corps en mouvement), mais toujours *indépendamment*. Pour la première fois probablement, s'offre maintenant l'occasion d'observer et l'un et l'autre développement dans *un même domaine*. D'ores et déjà nous pouvons facilement parler de ce qui détermine la transformation du développement dialectique incessant en développement ternaire. Dans le cas du désir, c'est le refoulement, donc la *fixation*. Nous pouvons alors formuler l'une des lois dialectiques fondamentales : *L'introduction d'éléments statiques transforme le développement incessant dialectique en développement dialectique ternaire*<sup>32</sup>.

Ces éléments statiques sont différents, selon leur domaine. Dans le domaine de l'expression humaine, ce sont des *mots*, des *notions*. Dans le domaine de l'évolution de la société, des *systèmes juridiques*, des *droits acquis*. Dans le domaine des sciences, ce sont des *schèmes*, des *principes*, des *formules* (le temps absolu et l'espace absolu). Dans le domaine du désir, nous le savons déjà, c'est le *refoulement*.

Un exemple de l'hydraulique peut nous servir pour illustrer cette loi. Imaginons une rivière, qui nous représentera le *développement dialectique incessant*. (Son cours est proprement tel. On peut se tenir debout pendant des heures au bord de rivière, sans comprendre logiquement son cours.) Imaginons qu'on construit un barrage sur cette rivière. Maintenant on a introduit un *élément statique* dans le cours de la rivière. C'est la *négation* du cours de la rivière. Mais qu'arrivera-t-il ? L'eau montera et dépassera le barrage. Maintenant ce sera la *négation* du barrage, mais cette *négation de la négation* ne sera pas le retour à l'*affirmation* ; le cours précédent de la rivière ne sera pas rétabli, mais deviendra la cascade. *Synthèse* de l'affirmation et de la négation, la cascade porte quelque chose de l'affirmation, du mouvement ; et aussi quelque chose du barrage, de la verticalité. Nous n'obtiendrons pourtant jamais cette synthèse si nous mélangeons l'eau et le ciment !

L'élaboration de la dialectique matérialiste est l'un des devoirs que le surréalisme s'est posé, depuis longtemps déjà. Nous verrons une prochaine fois qu'il y a beaucoup encore à dire.

(*À suivre*)

Vane BOR

32. En dépit du fait que cette loi représente le résultat d'un travail individuel, je n'affirme pas qu'elle soit formulée ici pour la première fois. [Note de Vane Bor]

## Réponse de Milan DEDINAC

Il en résulte que cette fois-ci encore je dois évoquer Rimbaud<sup>33</sup>, en dépit de son vocable :

« Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière *nature*.

... – et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*.

*Traduction Branko Aleksić*

33. Dedinac a cité Rimbaud dans l'enquête collective « [La Mâchoire de la dialectique] » (*Nemogućé – L'Impossible*, Belgrade, printemps 1930).



Milena Pavlović-Barili, *Rêve*, 1936

# CINQ POÈTES SURREALISTES SERBES : RADOJICA ŽIVANOVIĆ-NOE, STEVAN ŽIVADINOVIĆ- BOR, DJORDJE KOSTIĆ, MONNY DE BOULLY, MARKO RISTIĆ

Choix et présentation : Branko ALEKSIĆ

La poésie surréaliste des Serbes oscille entre l'onirisme (Risto Ratković, « Les Gants Morts »), le questionnement d'énigmes sur la condition humaine (Marko Ristić), l'écriture automatique (Oskar Davičo compose son cycle de textes automatiques « Flora » inspiré par une maison de passe, place Saint-Michel, en 1929 ; Monny de Bouilly compose ses « Exercices » sous le regard de Benjamin Péret, dans un café de la Place Blanche), et les inventions langagières (Dušan Matić décline les saisons selon une cabale linguistique, Djordje Kostić, spécialisé en linguistique, s'inspire d'anciennes formes du discours slave et Vane Bor d'anciennes fatrasies françaises). Les poèmes écrits en français par Monny de Bouilly et par Marko Ristić sont publiés par Breton dans *La Révolution surréaliste* (1925 et 1929), d'autres sont traduits par des poètes amis (Matić par Koča Popović dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* en 1933). Parmi ces poètes, trois voient leurs recueils paraître en français : Monny de Bouilly (*Accueil au Capitaine*, 1936 ; *Er l'Arménien*, éd. Librairie Tchann, 1938 ; *Au-delà de la mémoire*, EST-Samuel Tastet éditeur, 1991), Dušan Matić, après avoir été présenté par Aragon dans un dossier copieux des *Lettres françaises*, publie *Bagdala* (Paris, éd. de la Différence, 1984) et Marko Ristić de manière posthume, *Ville-Âge* (Thaon, éd. Amiot-Lenganey, 1991)<sup>1</sup>.

## Enquête collective sur la poésie<sup>2</sup>

Ne considérant pas la POÉSIE comme un genre littéraire, comment différenciez-vous ce concept des suivants : lyrique, lyrisme, poétique, versification, etc. ?

1. Les poèmes présentés pour la première fois ci-après sont à ajouter à notre anthologie *Poésie surréaliste de Yougoslavie* (Paris, coll. « Poésie bis », septembre 1985).

2. Almanach surréaliste *Nemoguće – L'Impossible*, Belgrade, 1930.

« *Qui veut troquer les vieilles lampes pour les nouvelles ?* » Aladin ou la lampe merveilleuse.

« *Le concret est le dernier moment de la pensée, et l'état de la pensée concrète est la poésie. Une vie poétique, creusez cette expression, je vous prie.* » Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926.

– Comme une expérience en dehors de la spéculation.

Djordje Kostić.

– Ne prenant pas un couteau pour un repas, comment différenciez-vous ce concept des concepts suivants : petits pois, saucissons, carottes, radis, etc. ?

Petar Popović.

– Sans réponse.

Djordje Jovanović.

– J'égalise la morale et la poésie dans un concept métaphysique. Par cela je la différencie du marché littéraire courant (monétaire ou non, pour la gloire ou pas). En comparaison avec la poésie, la morale possède quelque chose de négatif, et la poésie quelque chose de contingent. Mais ce sont des illusions (même si elles correspondent à un ordre établi des choses). Dans la réalité, la morale et la poésie s'égalisent *complètement*, et cette égalisation représente la solution du problème métaphysique.

Stevan Živadinović-Bor.

– La poésie est du bavardage, plus ou moins subtile que cette phrase avec le sujet et l'objet.

Oskar Davičo.

– J'ai glosé à propos de cela dans des revues et des journaux. Je ne pense pas qu'avoir sauvé la poésie sacro-sainte de la vulgarisation ait représenté une raison suffisante pour que j'écrive ici et de nouveau maintenant sur la poésie. Il y a plus urgent. Et quant à mes regrets : j'ai parlé de ce qui était nécessaire, mais là où je n'ai pas pu m'exprimer comme il aurait fallu.

Marko Ristić.

– Je réponds comme Marko Ristić. Je n'ai pas lu sa réponse. Celui qui veut, peut interpréter cela comme une confiance.

Aleksandar Vučo<sup>3</sup>.

3. Aleksandar Vučo n'écrivait ni ne publiait des critiques littéraires comme Marko Ristić. Dans ses mémoires sur le surréalisme, *Do Nemogućeg – [Jusqu'à l'Impossible]*, éd. Nolit, 1974, Djordje Kostić relèvera l'effet cocasse produit par cette réponse.

- Comment allez-vous ?
- Merci de votre question, très bien.
- Cela ne me concerne pas.
- Et pourquoi donc avez-vous demandé ?
- Regardez : Monsieur le Réveil-Matin vous salue de son chapeau !

Dušan Matić

*Traduit par B. Aleksić*

## Deux Poèmes

par Radojica Živanović-Noe (1903-1944), poète et peintre inspiré de Salvador Dali. Parmi les cosignataires de la proclamation du groupe surréaliste serbe traduite sous le titre : « Belgrade, 23 décembre 1930 » dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 3, Paris, décembre 1931 (orthographié : « Jivadinovitch-Noé »).

### Arène

(Fragment)

[Arena. Odlomak]

*Pourquoi nos yeux sont-ils ouverts  
je renonce à moi-même  
et si je revenais  
je reviendrais comme poupée, vent, obscurité.*

(Nemoguće-L'Impossible, Belgrade, 1930)

\* \* \*

*Il a dit  
dans le jour il fait jour et nuits et aubes  
la nacre des aubes  
dans les velours la douce dans les velours les lumières absorbées  
et svelte svelte  
invisible*

*Il a dit  
mais que vous ai-je dit  
éteignez ces lumières.*

*Traduit par B. Aleksić*

## Trois poèmes en français

par Stevan Živadinović-Bor (1909-1993), peintre, photographe et théoricien du surréalisme, cosignataire, comme Noé et Kostić, du manifeste du groupe serbe dans *SASDLR* n° 3/1931 (orthographié : « Jivadinoitch-Bor »). Nous avons inclus son poème « Deux Saisons » de l'almanach *Nemoguće-L'Impossible* (1930), dans l'anthologie *La Poésie surréaliste de Yougoslavie* (Paris, coll. « Poésie bis », 1985), et présenté un poème inédit, « Révolution », dans le dossier « Qu'est-ce que traduire la poésie surréaliste » (revue *Migrations littéraires*, n° 10-11, Paris, automne-hiver 1989-1990). Les trois poèmes ci-dessous, également inédits, écrits en français, nous ont été envoyés par l'auteur dans une lettre d'Oxford ; les dates sont aussi de sa main.

*(Poème écrit à Nice, en 1917)*

*Dans un creux,  
Pétillait un vieux  
Feu  
Depuis peu,  
Et peignait la grotte  
En couleur carotte.*

## Le Pâtre de Perse

*Par pattes,  
Pâtre Parthe  
De la patrie partit ?  
Patre ira, partira !  
(1923)*

## Les Grands Hêtres

*Ce qui broie les bords des grèves  
Et brise l'effroi des hautes balances,  
Ce qui longe les frontières du rêve :  
Dans une tour, les hêtres, la même cadence.  
(1927)*

## Un jour sans nuit [Dan bez noći, 1935]

par Djordje Kostić (1909-1995), peintre et poète, cosignataire de la proclamation des surréalistes serbes dans *SASDLR* n° 3/1931 (orthographié « Kostitch »). Il a exhumé son ancien poème de 1935 pour ne le publier qu'en 1974, moment où il revient au surréalisme dans ses mémoi-

res (éd. Nolit). Nous avons organisé son unique exposition parisienne en 1990 (« Passe-t-elle », Galerie Jeannie Thouard). Kostić a participé à une table ronde sur la poésie surréaliste et illustré la couverture de notre brochure *Surréalistes français et yougoslaves* éditée à cette occasion par le « Revue parlée » du Centre Georges Pompidou, le 23 avril 1990.

*(Assis à table, au crayon  
il esquisse le profil d'une tête humaine)*

*... l'horloge qui bat  
et quelques autres bruits  
Je vois un peu d'espace  
et quelques détails encore  
Cet îlot de réalité  
N'est qu'un faible support du silence  
Un grain de sensation du monde –  
Que dire d'autre ?*

*Ce dont je peux me rappeler  
est moins qu'un souvenir.  
(l'ombre, sur la table se meut lentement)*

*Je te parle en homme  
te dis la vérité pure et simple  
que tu connais bien.  
Elle est la subsistance et l'amour  
ses racines plongent dans chacun de nous.  
Elle est simple comme la respiration !  
(il dessine de légères ombres sur les tempes du dessin)*

*Ton œil plonge profondément en nous-mêmes.  
Ta tête est tombée comme de la cendre  
Mon être maléfique  
Le silence recèle l'ombre de notre entente  
Le jour s'ouvre en moi comme pour une étreinte*

*La natalité est ta puissance et ta fatigue  
Un sang centuple dans les replis de ta force ;  
Débute la nuit de notre marche, -  
Et sa force !*

*Cette tête portée par le vent par la campagne*

*C'est ma larme, qui s'est échappée dans l'espace  
Enceinte des os de mon crâne,*

*Comme une poignée de cerveau qui bat comme un cœur  
Comme un arbre qui porte des fruits,  
Comme une nuit qui transperce une vitre,  
– c'est ainsi que résonnent*

*Nos pas ;*

*Comme la rosée d'une forêt qu'on détruit  
comme les sauts bondissants  
qui s'écroulent à travers les femelles apeurées.  
(il se lève de sa chaise et regarde son dessin)*

*Dans les limites de ce champ*

*Réside donc le « sort »*

*De mon avenir.*

*Il est muet, le champ est plein d'eau*

*Et le ruisseau qui emporte ma vie déborde.*

*La terre commence à ressembler à l'homme*

*A ce corps qui s'échappe de lui*

*et je deviens sa nourriture*

*A ce corps dans lequel je m'incarne*

*Dans lequel à éclaté le tranchant de demain.*

*Elle est ce demain qui naît en moi, –*

*Ma nourriture et un nouvel amour,*

*La naissance sous le toit du foyer humain*

*(il s'approche de la fenêtre et de sa paume s'appuie contre la vitre)*

*C'est un faisceau de soleil, –*

*c'est la pluie dans les champs !*

*Ils ont disparu quand la clôture s'est écroulée,*

*Le bord cassé de notre esprit s'est écoulé...*

*C'est un faisceau de soleil tombé sur le champ*

*Comme la pluie qui se forme dans*

*Chaque recoin du ciel*

*Elle a posé champs de la route*

*Sa grande couche  
Elle a enfoui ses pieds dans les champs.*

*(il quitte la fenêtre et s'approche de sa table)*

*Où est maintenant ce microscope poétique ? ...  
En ai-je vraiment besoin ?  
Ce que je vois est taillé à mon intention  
Mais je me profile plus grand que ma taille  
Et me dresse sur des échasses.*

*C'est le monde que j'ai découvert, l'unique monde  
La nature serait déserte si l'homme n'existait pas.  
(il marche en long et en large de sa chambre)*

*Comme le minerai se profile dans le filon  
Je me suis replié dans le monde.  
J'en ai pris assez, les assises de ma maison sont pourries  
Eh oui ! – Elles sont solides  
Plus solides que la pierre !  
Quelle différence y a-t-il entre les religions  
Et les poètes qui désespèrent ?*

*Picasso est le champion du désespoir,  
Il est aussi chrétien.  
Contemporain ou archaïque  
comme Michelange.*

*Le chemin que suit la science moderne  
Me force à repenser à la poésie.*

*(Il se tait un moment, puis continue à voix basse.  
Sa voix est sèche et fatiguée)  
La nature de la pensée est secrète  
Je m'en aperçois que quelquefois.  
Combien y a-t-il de vérité dans les paroles les plus sincères  
Que l'on a prononcées ?*

*Les abîmes de la pensée sont secrets,  
Je n'ai jamais aperçu leur fond.*

*Tout ceci serait sentimental  
Si mon sang n'était pas en ébullition*

*Elle est blanche et fragile comme l'ombre,  
Elle est vivace et humide comme une blessure  
Elle est un grand bond, elle a l'odeur des champs et du matin*

*(Il se rassied à table et continue son dessin)  
La lumière m'a aujourd'hui accueilli plus chaleureusement  
Je la regardais de face ;  
Elle était jeune et douce comme le lait.  
C'était la jeunesse, mon petit agneau sourd,  
Qui a changé ton herbe ?*

*(De la main il frappe la table et écoute attentivement  
comme pour se rappeler quelque chose)*

*Même si je posais mes mains sur la terre,  
Le grain germerait à travers elles.  
Et les traces molles de mes pas resteraient  
derrière moi,  
J'enfouirais mes yeux profondément  
dans le cœur de la terre,  
Pour les retrouver quand je me réveillerai  
pour respirer  
Au sein de ces murs-ci.  
[. . . ]  
(Fragment)*

*Traduit par Mara Kordić*

### **Note sur *Ixion* de Bouilly dans la lignée d'Apollinaire et de Fagus**

Le texte original serbe d'*Ixion*, long poème présenté ci-dessous, a été publié à Belgrade en 1926, dans la plaquette collective : Rade Drainac et Moni de Buli, *Dve avanturističke poeme* [Deux poèmes aventuriers] dans la Collection Hypnos éditée, comme la revue homonyme, par Drainac, poète tutélaire du jeune Bouilly qui versifie des personnages composant le noyau dur de l'avant-garde poétique de Belgrade à cette époque : Augustin (dit Tin) Ujević, Dragan (« Dada ») Aleksić, Milan Dedinac, etc. On retrouvera à peu près la même constellation des noms dans l'entretien que

Monny de Bouilly donnera au quotidien *Comoedia* à Paris<sup>4</sup>, avec en prime le souvenir de la figure de Victor Hugo, « qui ressemble d'une manière frappante à l'auteur (du) poème » *Ixion*. Si ce fragment du poème de Bouilly ressemble à *Anicet ou le panorama*, « roman à clef » de Louis Aragon, il faut rappeler ici que c'est Aragon précisément qui lui a mis entre les mains les éditions populaires et bon marché des œuvres d'Hugo. C'est encore à Hugo que Benjamin Péret, au moment où Bouilly l'aide à la rédaction d'un article mystificateur, compare « Un Poète Serbe à Paris » sous le nom fictif de « M. Pizditch » (« M. le Con »)... Ces « influences réciproques » (comme Louis-Gonzague de Frick intitule son entretien avec Monny de Bouilly dans le quotidien *Comedia* en 1925 - l'année où Bouilly et Ristić commencent à publier dans *La Révolution surréaliste*), montrent la différence du surréalisme yougoslave avec, par exemple, le surréalisme en Tchécoslovaquie qui, en 1934 seulement, succédera à un autre courant, appelé « le poétisme » (1924-1934), avec à peu près le noyau des mêmes participants (Nezval, Bibl, Teige).

Parmi les mythes grecs réactualisés par les mouvements surréalistes français et serbe, — la chimère, le labyrinthe, le minotaure, Thésée, etc., retenons le mythe du dieu du sommeil et du rêve, Hypnos (Drainac, Bouilly, René Char)... Au contraire de Patrick Waldberg affirmant dans *Chemins du surréalisme* (Bruxelles 1965, p. 21), que « la ligne qui relie la Grèce du Parthénon... » ne parvient pas à attacher les poètes surréalistes, et que cette ligne « ne leur est pas seulement étrangère: ils lui sont ennemis... », nous trouvons pour notre part des confluences depuis le roman d'Aragon, *Les Aventures de Télémaque* (1922), à travers la première page de « La confession dédaigneuse » de Breton-Thésée (1923) et à travers sa comparaison entre l'automatisme et la voix intérieure de Cumes (à la fin du *Manifeste du surréalisme*, 1924), jusqu'au premier cahier de la revue *Révolution surréaliste* en 1924, où Giorgio de Chirico mêle à ses poèmes français l'énigme de l'oracle apollonien de Delphes, enfin jusqu'au poème « Le Songe ou les coqs » de Gilbert Lély qui, dans la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, en 1933, fera allusion au pythagorisme de Lucien de Samosate dans le *Songe ou le coq*. Le « poème aventurier » belgradois de Solomon Buli, devenu poète français sous le nom Monny de Bouilly, s'intègre dans ce réseau gréciste. Bouilly a tracé les prémices de ces figures dans une nouvelle « mythologie moderne », dans la revue belgradoise *Hypnos*, en 1923, son tout premier texte, un « scénario poétique » et onirique :

4. Cf. B. Aleksić, « Paris, 1925 : première annonce du groupe surréaliste belgradois ». *Opus International*, n° 123-124, avril-mai 1991, p. 164-168.

« Docteur Hypnison ou la technique de la vie<sup>5</sup> ». Suivent Marko Ristić avec son poème « Hypnos », en 1939, et René Char, lequel pendant la Deuxième Guerre mondiale, enterre des textes qui seront nommés à la Libération *Feuillets d'Hypnos* (1945) : un parcours des mânes du poète moderne dans les cavernes de l'inconscient et de l'histoire du mouvement surréaliste.

La figure chimérique d'Ixion apparaît réactualisée à l'ère des machines, comme en témoigne « Vendémiaire », le long poème narratif de Guillaume Apollinaire (1912). Dans ce poème, en vers libres et sans ponctuation, un Ixion mécanique s'envole dans Paris « Que caresse Ixion le créateur oblique ». La roue enflammée du roi Ixion et sa façon de parcourir l'espace terrestre dans une machine volante s'accordent par ailleurs avec les concepts clés du futurisme italien, le dynamisme et l'élasticité (Marinetti voyait en effet dans l'automobile un objet plus beau qu'une statue ancienne comme la Victoire de Samothrace). Mais il semble que ce soit le poète Fagus (*alias* Georges-Eugène Faillet), du cercle d'André Salmon et collaborateur de la revue internationale *Poesia* de Marinetti, qui le premier ait pris Ixion comme sujet principal d'un poème, dès 1910. Dix ans plus tard, il sera cité en serbe, à Belgrade, par Rastko Petrović, dans son essai-souvenir: « Vingt ans de poésie revivifiée - essai cinématographique à l'occasion de l'anniversaire d'André Salmon<sup>6</sup> », cette panorama du développement de la poésie moderne française, de Salmon à Apollinaire, comportant quelques extraits du poème *Ixion* de Fagus. C'est peut-être cet essai et les vers de Fagus cités, qui incitent le jeune poète Solomon Buli, de retour à Belgrade de son premier séjour parisien où il avait noué en automne 1925 un contact plus durable avec le groupe surréaliste d'André Breton, à publier son propre *Ixion*. Ce rapprochement d'époques lointaines, mais d'un esprit contemporain, est proposé à Belgrade par la mouvance cosmopolite épanouie de Rade Drainac. Dans ses souvenirs littéraires, Bouilly le situe avec justesse dans la lignée de l'inspiration de Cendrars et d'Apollinaire (*Zlatne bube* – « Insectes d'or », 1968, p. 113). Le balkanique Bouilly, dans son *Ixion*, exploite lui aussi le filon géographique exotique — de la Guinée et de la Forêt Noire à la Chaldée des astrologues, via le Sion du premier couple mythique de la race humaine, la mention des rites des Indiens d'Amérique préfigurant l'intérêt d'un André Breton, d'un Max Ernst ou de l'ami de ces deux-là, Rastko Petrović, dans les années 1940.... Une fée, sur un toit brûlant pro-

5. Trad. fr. incluse dans l'«Agenda» in Monny de Bouilly, *Au-delà de la mémoire*.

6. Trad. fr. dans la revue trimestrielle des lettres yougoslaves, *Migrations littéraires*, n° 10-11, « Qu'est-ce que traduire la poésie surréaliste ? », p. 5-21, Paris, Automne-Hiver 1989/1990.

che du Théâtre National de Belgrade, feuillette un ATLAS mondial et propose au héros du poème *Ixion* « un voyage imaginaire ». Ce poète-cambrioleur ne monte pas sur les toits (l'Olympe interdit au roi exilé Ixion, par ailleurs caractérisé comme « un des grands criminels de l'Hadès... », dans la *Mythologie classique* par Edith Hamilton, en 1940)<sup>7</sup>, que pour rencontrer cette fée... Elle possède un char aérien magique, comme dans une fable ou « un conte de fée pour adultes », tel que le *Manifeste du surréalisme* de Breton le recommande à la génération des poètes des années 1920. Un autre trait remarquable de cette fable aérienne est l'utilisation du genre des « fait divers » combiné avec le merveilleux — en germe dans les rédactions de Félix Fénéon (à qui Péret et Breton rendent d'ailleurs hommage dans l'*Almanach surréaliste du demi-siècle* en 1950) ou chez le dadaïste Georges Ribemont-Dessaignes, et jusqu'à l'étude parisienne inachevée de Marko Ristić: « Métaphysique du fait divers » (1927) et aux fragments du jeune André Breton lui-même<sup>8</sup>.

Le poème de Bouilly, qui porte en exergue une citation du *Mobilisme Moderne* de Charles Chide, pourrait bien représenter une illustration de la présence du vol mécanique dans les arts d'avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit notamment du « vol comme composante d'une conception inédite de la représentation (*poïétique*) », dont Calliope Rigopoulou a exposé des échantillons dans sa communication sur « Le symbolique du vol: entre poïésis et techné », lors du 1<sup>er</sup> Colloque international de Poïétique<sup>9</sup>... C'est encore Bouilly qui, dans un autre texte poétique, « Les Yeux Ouverts », publié dans le n<sup>o</sup> 2 de sa revue *Věčnost [L'Éternité]* à Belgrade, toujours en 1926, expérimente une « pensée qui procède par cercles », pensée qui demeure son sujet préféré, du texte « Fil essentiel » (en mars cette même année 1926) jusqu'à ses souvenirs littéraires de 1966 (*Zlatne bube*).

Ainsi, dans la lignée de Fagus à Apollinaire, de Rastko et de Drainac, Monny de Bouilly constitue un maillon de cette chaîne de la pensée poétique moderne rattachée aux mythes anciens surgis à l'« aube de la raison destructrice » — jusqu'à l'accent pathétique et subjectif d'Ezra Pound. Le prince des poètes exilés du XX<sup>e</sup> siècle, Pound, ancien rival anglophone du groupe de Breton et d'Aragon, enfermé dans une cage de fer dans la prison militaire américaine de Pise, comme un des aigles de l'*Ixion* de Bouilly, condense dans les années 1940, dans ses *Pisan Cantos*, toute la technique

7. Trad. fr. aux éditions Marabout, Paris, 1978, p. 407.

8. Carnets édités dans la Collection « Pléiade » de ses *OC*, t. I, seulement en 1988.

9. Vinneuf-sur-Yonne, printemps 1989. Dans les Actes du Colloque sous la direction de René Passeron, cf. notre communication (p. 246-252) sur « L'automatisme surréaliste » dans l'exercice de Monny publié à Paris en 1925.

du long poème narratif « contenant l'histoire », en une comparaison du mouvement perpétuel de la pensée humaine précisément avec la figure d'Ixion<sup>10</sup> : *the mind, this Ixion, ever turning ...*

La poésie moderne s'est alors définitivement appropriée la figure mythique du roi volatile.

B. ALEKSIC'

## IXION

Solomon BULI dit MONNY DE BOULLY

*Ne noue rien, pas de lien entre les choses  
mystérieusement ordonnées.  
Laisse les masses énormes se fondre elles-mêmes  
et ton chant se révéler au-dessus.  
(Ch. Childe, Le Mobilisme Moderne)*

*mince et fine comme une fumée de cigarette  
son ombre aurait effrayé la plus grande ville des Balkans  
comme elle a effrayé les capitales du monde entier  
si la pluie n'était pas tombée toute la nuit  
une pluie si dense  
une pluie si diluvienne  
que l'homme ne savait plus où il se trouvait  
au fond de la mer ou dans un aquarium merveilleux*

*voilà pourquoi  
son ombre entre dans son corps le corps de l'ombre dans son corps  
à lui  
puis lui entre dans mon poème bleu  
sympathique courageux un peu triste et tout ce que vous voudrez  
de sorte qu'ensuite il entre dans un hôtel  
et qu'enfin il entre dans la chambre numéro 12-B  
si brusquement  
si soudainement il entre  
que de la gorge de la comtesse au lieu d'un cri  
sort un papillon de nuit funeste*

10. B. A., « Pound contre Breton », *Les Lettres françaises*, n. s., n° 27, Dossier « Ezra Pound », Paris, décembre 1992, p. 12.

*qui avec impatience commence à voleter  
autour de la lampe électrique.*

## LE CHANT DE PAPILLON

*il a certainement raison  
le papier le papier  
de se laisser imprimer  
des deux côtés*

*je suis saoul à mort  
la phosphorescence nocturne  
des roses blanches  
m'a saoulé*

*le beau papillon  
vole gaiement  
jusqu'à ce qu'il se prenne  
au ruban à mouches*

*jusqu'à ce qu'il se prenne  
au ruban à mouches*

*Elle était sans défense. Sentant qu'elle pourrait perdre ses douces lèvres, car il les avait mordu pour avoir les mains libres et aussi pour l'empêcher d'appeler au secours, la comtesse (qui était allongée sur son lit), se libéra une main et essaya d'attraper la lampe de chevet pour le frapper lourdement et l'assommer, éventuellement le tuer. Comprenant ses intentions, il lui taquina tendrement les pieds et resserra l'étreinte de ses mâchoires. Elle réunit ses dernières forces. Elle perdit la tête. Elle se débattit. La lampe de chevet tomba, s'éteignit, mais il réussit à éviter le bruit de sa chute en l'attrapant par le fil électrique. L'obscurité.*

*De chaudes larmes coulèrent sur son visage, et le sang de ses lèvres se cailla sur sa langue. Elle se sentit épuisée. Lui bouchant les narines de la main gauche, et lui serrant la gorge de la main droite, il l'étrangla en un clin d'œil.*

*quand il se retrouva dans la rue  
la terre était gorgée de pluie  
et les Esprits de l'Air caressaient de leurs paumes fraîches le front du  
poète*

*et les maisons par ses yeux brillants pénétraient dans son cœur  
dur*

*cette aube de la passion  
cette aube polairement tranquille  
cette aube inquisitoirement inconciliable  
cette aube de la raison destructrice  
a rendu complètement impossible  
complètement impuissantes  
toutes les paresse les amertumes les mélancolies  
qui forcent les jeunes voyous à se souvenir  
qu'ils n'ont pas de petite amie pas de logement pas de nourriture etc.*

*et voilà  
il rencontre d'abord Tin Ujević Barberousse sur un pégase bossu  
puis Dada Aleksić seul avec la poétesse Sapho (épaule contre épaule)  
puis Milica Kostić qui monte un balai et veut à la fois  
badiner avec la poétesse Sapho et dépasser Tin  
puis Milan Dedinac dont le visage s'est changé en lys transparent  
puis Victor Hugo qui ressemble d'une manière frappante  
à l'auteur de ce poème  
puis Rade Drainac dans un habit fantastique fait de peau humaine  
colorée  
et encore beaucoup d'autres morts ou vivants  
les inconnus le saluaient mais pas les connaissances  
on entendait seulement les coqs lancer désespérément leur cocorico  
les animaux de basse-cour volaient haut très haut  
les cheminées les branches les fils téléphoniques  
tout était décoré de poules de canards et de dindons gigantesques  
il se réjouit de marcher sur la boue de caoutchouc  
de cette ville se pavanant avec un orgueil fabuleux devant le cosmos  
sur laquelle durant une nuit walpurgienne étaient tombé des flots  
diluviens  
et où lendemain arriva un terroriste bulgare  
pour exécuter la sentence de mort proclamée par le Comité  
Macédonien  
à l'encontre des derniers ex-membres du petit agraire*

*Arrivé devant le Théâtre National, il s'approcha à pas vifs d'une gouttière et  
commença à grimper. De temps en temps on pouvait entendre le bruit caractéristi-*

*que du fer-blanc qui se cassait. A ces moments notre héros jetait en bas un regard en même temps froid et prudent : il préférerait que la fausse pierre du mur lui arrache la peau des doigts plutôt que de serrer trop fort le tuyau de fer-blanc. Il était déjà près du toit mais ne savait comment en atteindre le bord car la gouttière prolongeait directement le toit et le bord de celui-ci était éloigné de la gouttière de 85 centimètres en tout... De sa poche il sortit un couteau et se mit à percer le tube à l'endroit où il entra dans le toit. Dès que le trou fut fait, il y agrippa les doigts, descendit sur le dos au-dessus du tube, s'allongea de tout son long, se balança deux ou trois fois et, dès qu'il se trouva à l'horizontal, s'accrocha du bout des chaussures au bord du toit. Tout de suite il repoussa des pieds la gouttière et quand sa tête se trouva là où auparavant étaient ses jambes, il se recroquevilla vite, pour que son élan le fasse s'asseoir sur le toit. Il avait fait tout cela avec habileté et sang-froid. Il se leva.*

*ournée vers le soleil face à face  
une grande femme blanche avec un chapeau de paille la voilette au  
vent  
au vent de nord-ouest  
se promenait ça et là sur le toit des hasards  
et feuilletant un ATLAS  
où étaient indiqués non seulement tous les cirques de l'hémisphère de  
la Lune  
mais aussi tous les canaux de Mars  
à côté de toutes les lignes de communication interplanétaires*

*il l'apostropha  
« maîtresse des rêves non-dits  
« ta beauté rachètera-t-elle la tranquillité et la fidélité  
« par notre rencontre au-dessus des horizons inertes  
« et au-dessus de la mélancolie de cette ville ondulante –*

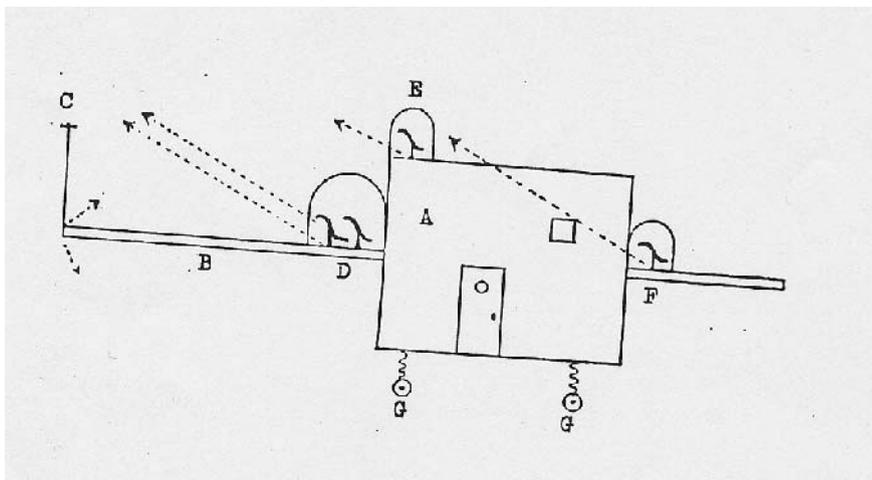
*« écoute-moi, ma sœur et amour  
« écoute comment la lumière s'éveille dans la conscience  
« disharmonique –*

*« nos âmes ne sont-elles pas assiégées par la passion –*

*« mes paroles amères et les auréoles sombres autour de tes prunelles  
« jetteront le voile de silence sur la rage tempétueuse  
du chaos électrisé  
« il en sera ainsi »*

*elle s'approcha de lui d'une démarche de fée  
son sourire – coquillage fécondé par les perles  
ses yeux – étoiles parmi les étoiles  
elle lui tendit ses mains d'albâtre  
ses mains – chant du cygne sur la berge d'un lac de cristal*

*Près de l'endroit où ils se rencontrèrent, il y avait une machine construite ainsi :*



- A = cabine
- B = barre
- C = plate-forme avec nourriture
- D = deux aigles (mâle et femelle) dans une cage
- E = aigle (femelle)
- F = aigle (mâle)
- G = roues à ressorts

*« Tu vois, lui dit-elle, c'est mon char aérien. Il vole grâce aux aigles qui, pour l'instant, sont enfermés dans ces cages. Dans la première cage, la grande, il y a un mâle et une femelle. Au-dessus de la cabine, dans celle du milieu, une femelle. Dans la dernière, de nouveau un mâle. Si je décide de voler, j'entre dans la cabine, j'ouvre les cages, et voici ce qui se passe : le mâle et la femelle de la première cage sont sexuellement satisfaits mais affamés ; ils s'envolent tous deux vers la plate-forme sur laquelle est fixée de la viande fraîche. Ils ne peuvent pas attraper cette viande car ils sont enchaînés à la cabine. Pourtant, en voulant se libérer par la force, grâce à leur vol puissant, ils soulèvent de terre tout*

*l'appareil. Avec l'autre couple d'aigles il en va de même. Ils sont rassasiés, mais sexuellement insatisfaits. Quand s'ouvrent leurs deux cages, la femelle s'envole, fuyant le mâle (suivant en cela l'instinct commun à tous les animaux). Mais le mâle ne peut saisir la femelle car sa chaîne est trop courte. Ainsi les quatre aigles élèvent-ils le char jusqu'aux nuages. Si je veux modifier la direction du vol, il me suffit de tourner la barre. Si je veux que l'appareil redescende vers la terre, il me suffit d'allonger les chaînes du premier couple qui se pose alors sur la plate-forme pour manger, tandis que l'autre couple continue à voler ; mais il n'a pas suffisamment de forces pour maintenir en l'air l'appareil qui descend ainsi peu à peu. Dès que le char touche la terre, j'allonge également les chaînes du second couple d'aigles...*

*« viens ô viens avec moi pour un voyage imaginaire »  
continua-t-elle  
« je t'emmènerai dans les forêts germaniques où les sorcières  
et les démons se réunissent pour le sabbat  
« nous ririons  
« quand ils embrasseront Belzébuth au-dessus de la queue  
« en signe de respect  
« nous assisterons aux rites religieux des Indiens d'Amérique  
« qui sacrifient le sang d'un nouveau-né à la déesse Kalkinhlikoue  
« sur la colline Goumèrikiri  
« dans la grotte Guaharo  
« nous survolerons Séville Tolède Salamanque  
« la Mer Rouge et la célèbre colline Ménach en Arabie  
« nous croirons aux fatamorgana du désert  
« nous verrons l'Albanie où tout le monde a les cheveux gris  
« en Nouvelle Guinée nous volerons les fétiches les plus effrayants  
« si effrayants que nous aurons peur d'eux  
« si effrayants que nous les adorerons  
« si effrayants que nous les brûlerons  
« une fois arrivés sur l'île de Chypre  
« nous rendrons visite au vieil homme Hexagone qui dort dans  
un chaudron avec des serpents venimeux qui le regardent  
amoureusement et le caressent comme des chats  
« à Constantinople nous mangerons du hachisch avec une cuillère de  
platine  
« en Ethiopie nous ferons connaissance avec les Skipodes  
qui se servent de leur seule jambe pour se faire de l'ombre  
en la levant en l'air quand ils s'allongent au soleil*

*« nous descendrons le Sion où habitaient Adam et Eve lorsqu'ils  
furent chassés du Paradis  
« je te montrerai la Chaldée où la magie et l'astrologie atteignirent  
leur perfection  
« tu verras que la terre est un animal qui respire comme un éléphant  
et que les volcans sont ses narines »*

*les belgradois stupéfaits contemplaient le ciel  
où le char aérien tiré par ses aigles gris volait vers le soleil  
et nous  
pour finir ce poème comme un film  
nous supposerons que nos amants  
sont les amants de la liberté  
et qu'ils partent en voyage de noces*

*mais la suite, ce sera pour une autre fois.*

Juillet 1926

*Traduit du serbe par Valérie Thouard  
et Branko Aleksić*

## **HYPNOS**

Marko RISTIĆ

Poème désabusé, d'une ironie déchirante, écrit au tout début de la Deuxième Guerre mondiale, il annonce le cycle du « Sablier » que le Printemps de Prague, trente ans plus tard, lui inspirera. (Le « Sablier » clôt le *Ville-Âge*.)

*Est-il arrivé, le Noir qui porte les ciseaux de rêve  
Qui taille le tissu bariolé de la vie  
Qui s'écoule comme un filet fluvial  
D'un tourbillon noir à l'autre  
D'un tablier blanc à l'autre ?*

*Il a longtemps porté ce Mot dans son sac d'avoine  
Dont il se nourrit inlassablement Le paysage, c'est entendu, est clair, et  
bien entendu, centaurien  
Tout cela pour l'amour d'un doux avertissement  
Que cela aussi passera  
Ce bonheur, chaque malheur*

*Que cela aussi restera comme trace d'une flèche dans le sable vivant  
Que cela aussi reviendra, éternellement reviendra*

*Le sable noir de la nuit avale ce clapotis  
Clapotis du cheval sablé  
Clapotis du sablier  
Inaudible du monde entier  
Qui en vain dit « en vain » ce Mot qu'il profère  
Qu'il glisse dans l'époque sourde  
Quand tous les hauts parleurs de soucis ridicules sont étouffés par les  
chiffons lunaires  
du silence  
Quand la douleur est sans douleur et le chant sans gorge  
Les éclairs violets sans tonnerre*

*Est-elle venue l'heure qui dans ses besaces porte  
Un coffret noir plein des couleurs de l'arc en ciel ?  
L'heure qui chevauche silencieusement  
L'heure qui lévite  
Scintille  
Le cheval ailé des ténèbres  
Aux poils noirs luisants  
Nuage en forme de cheval  
Nuage de sable de tous les sabliers du monde  
Temps-fugitif d'une prison-temps  
Pour que librement il dure à travers les rêves humains  
Pour qu'il sème les grains sablés de l'intemporel  
Pour qu'il partage un dormir impartageable  
Pour qu'il taille ce qui ne peut avoir forme ou figure*

*Ecoulé de tous les sabliers diurnes  
Libéré de l'obligation de mesurer la cuisson d'un œuf à la coque  
Nuage-cheval de sable noir  
Orage retourné à l'orage*

16 juillet 1939

*Traduit du serbe par Branko Aleksic*



# REPÈRES

Henri BÉHAR-Jelena NOVAKOVIĆ

## I. Chronologie<sup>1</sup>

1922-1924 – *Putevi* [*Chemins*], Belgrade, janv. 1922-août 1924, 7 numéros. Rédac. : Marko Ristić et Milan Dedinac. Textes : Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Mladen Dimitrijević.. Première série : n° 1, janv. 1922 ; n° 2, février 1922 ; deuxième série : n° 1, 1<sup>er</sup> octobre 1923 ; n° 2, novembre 1923 ; n° 3, juin 1924 ; n° 4, juillet 1924 ; n° 5, août 1924.

1924-1925 – *Svedocanstva* [*Témoignages*], Belgrade, 21 nov. 1924-mars 1925, 8 numéros. Rédac. : Dedinac, Ristić. Textes : Matić... n° 1, 21 nov. 1924 : « Le Surréalisme », article de Ristić et première intervention connue consacrée au *Manifeste du surréalisme* de Breton, paru le 15 octobre 1924 ! Note de Ristić sur le « Bureau central de recherches surréalistes » ; n° 2, 1<sup>er</sup> déc. 1924 ; n° 3, 11 déc. 1924 : « [Exemple] », de Ristić, premier texte automatique en serbo-croate. Un fragment de « Poisson soluble » de Breton, traduit par Ristić ; n° 4, 21 déc. 1924 ; n° 5, 1<sup>er</sup> janvier 1925 : Note sur *La Révolution surréaliste* ; n° 6, 21 janvier 1925 : Cahier d'un fou (*Le Vampire*) (publié en français dans *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925) ; n° 7, 11 février 1925 ; n° 8, 1<sup>er</sup> mars 1925.

1925-1929 : de multiples voyages à Paris et une attention soutenue au surréalisme français provoquent l'émergence d'une activité surréaliste organisée à Belgrade. Monny de Bouilly joue le rôle de correspondant parisien, avec la complicité de Dušan Matić à Belgrade.

1925 Paris : le *Cahier de la permanence surréaliste* mentionne Marko Ristić.

1925 Paris : *L'Humanité*, 21 septembre 1925, puis *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 octobre, publient le tract « La Révolution d'abord et toujours ». Signatures de Monny de Bouilly et de Dušan Matić. Dans *L'Humanité*, 16 octobre 1925, les groupes *Clarté*, *Philosophies*, *La Révolution surréaliste* se déclarent solidaires du Comité central d'action.

1. Cette chronologie et le bref dictionnaire biographique utilisent les informations de la banque de données « Surréalistes de tous les pays... » élaborée par le Centre de recherches sur le surréalisme, en l'occurrence par Véronique Duchemin et Loïc Le Bail, avec le concours d'Édouard Jaguer et de Branko Aleksić.

1926 – Belgrade, *Éternité*, n° 1, 1926. Dir. : Monny de Bouilly.

1926 – Belgrade, Milan Dedinac, *Javna Ptica*, (*L'Oiseau public*), poème.

1926 – Voyage de noces de Ristić à Paris.

1928-1929 – *Tragovi* [*Traces*], 3 cahiers. Rédac. : Davičo , Jovanovic, Kostic. Textes : Matić...

1929 – Belgrade, Nadrealistička Izdanja [Éditions surréalistes], 1929-1932. Distribuées à Paris par José Corti : 1929 : *Anatomija* [*Anatomie*], textes automatiques de Davičo ; 1931 : *Necu, Testera stvarnosti* [*Je ne veux pas, Scie de la réalité*] de P. Popović ; *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* [*Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel*], essai de K. Popović et Ristić. 1932 : *Anti-Zid* [*Anti-Mur*], brochure didactique de Bor et Ristić.

1929 – Paris : Raymond Queneau adresse à Ristić le questionnaire demandant à divers destinataires s'ils sont prêts à s'engager dans une activité commune permettant de relancer un espace de vie intellectuelle après la disparition de plusieurs revues.

1930 – Ristić signe le prière d'insérer du *SASDLR*.

1930 – printemps, séjour d'André Thirion à Belgrade.

1930 – Belgrade : Almanach *Nemogućé-L'Impossible*, partie serbo-croate et partie français, mai 1930, un numéro. Contributions inédites, en français, d'Aragon, Breton, Char, Éluard, Péret (« La Mort par la feuille »), Thirion... Manifeste : « Soit dit en passant » de Matić et Ristić, et une enquête collective « [La Mâchoire de la dialectique] ».

1930 – *Pozicija nadrealizma* [*Position du surréalisme*], 23 déc. 1930, signé par onze surréalistes (les treize du groupe initial, sauf Dimitrievic et Milovanovic), censuré en Yougoslavie et traduit dans *Le SASDLR*, n° 3, 1931.

1931-1932 – Belgrade, *Nadrealizam danas i ovde* [*Le Surréalisme aujourd'hui et ici*] [*NDIO*], 1931-1932, 3 numéros : n° 1, juin 1931 ; n° 2, janv. 1932 ; 2<sup>e</sup> année, n° 3, juin 1932 : « Enquête sur le désir » par Bor et Ristić : Crevel, Dali, Éluard, Breton... Textes : Péret (« Poèmes »)...

1932 – *Pozicija nadrealizma u drustvenom procesu* [*Position du surréalisme dans le processus social*] de Davičo , Matić et Kostic, Belgrade, avril 1932 : pamphlet où les auteurs renoncent au surréalisme pour l'action politique.

26/04/1933 : réponse de Vane Bor, Milan Dedinatz, Douchan Matitch, Marko Ristić à l'enquête proposée par Breton sur la Notation de grands romans ; de *Candide* à *Là-bas*.

1933 – Crevel, « Des surréalistes yougoslaves sont au bain », *SASDLR*, Paris, n° 6, mai.

1932 : Après une intense activité collective, le groupe surréaliste yougoslave dit Les Treize de Belgrade, se désorganise sous la pression du pou-

voir. Certains opteront pour l'action politique (Matić, Davičo, Kostić, Jovanović), d'autres resteront fidèles à leur idée du surréalisme (RISTIĆ). Après la Seconde Guerre mondiale, le surréalisme sera encore présent dans les œuvres de la plupart d'entre eux.

1950-1960 : « Mediala » : groupe autour de Ljuba qui essaie de prolonger l'aventure surréaliste.

## II. Biographies

BOR ou JIVADINOVITCH BOR Vane

1909, Bor, Serbie-1993, Oxford, Grande-Bretagne. Poète, théoricien, photographe, collagiste, dessinateur, auteur d'objets. Pseudo. de Stevan Živadinović.

Séjour à Paris (1927-1928). Un des «Treize de Belgrade» (1929-1932).

Vit à Londres (1943-1993).

Influencé par Ernst.

*Sachet de sel, le cerf-volant*, 1927. *Anthologie de l'ana-rhyme*, 1976.

*Revue du cinéma* (avec Koča Popović, Desnos et Prévert, 1929), *Nemogućé-L'Impossible* (1930), *NDIO* (1931-1932), *SASDLR* (1933).

Pamphlet *Anti-Zid*, avec Ristić (éd. surréalistes, 1932).

Se passionnant pour « l'irrationalité concrète » (en rapport avec Dali), il éprouvait une forte envie de « manger les couleurs ».

Utilise les moyens de l'automatisme.

DAVIČO ou DAVITCHO Oskar 1909, Šabac, Serbie-1989, Belgrade. Poète, peintre, dessinateur.

Séjour avec Kostić à Paris (1927-28). Partic. à l'émergence du surr. (1928-1929). Un des «Treize de

Belgrade» (1929-1932). Il renonce au surr. pour l'action politique (1932). Prison et bagne (1933).

*Anatomija (Anatomie)*, textes automatiques, Éd. surréalistes, Belgrade, 1929.

*Tragovi* (corédac., 1928-1929), *Nemogućé-L'Impossible* (1930), *NDIO* (1931-1932).

Éd. aux éd. surr., pamphlet (1929).

*Polžicija nadrealizma u društvenom procesu*, (*Position du surr. dans le processus social*) avec Matiće et Kostić (1932), polémique avec le surr.

Recherches sur « l'anatomie plastique ».

Crevel le mentionne dans l'article : « Des surr. yougoslaves sont au bagne », *SASDLR* (n° 6, mai 1933).

DEDINAC ou DÉDINATZ Milan

1902, Kragujevac-1966, Belgrade. Poète, collagiste. Frère de Mladen Dimitriević.

Voyage à Paris (1925). Passage au Bureau de Recherches Surr. (14 mars 1925). Participe à l'émergence du surr. (1924-1929).

Un des «Treize de Belgrade» (1929-1932).

*Javna ptica (L'Oiseau public)*, premier

poème surr. yougoslave (écrit à Paris), Belgrade, 1927. *Od Nemila do Nedraga* [De Charybde en Scylla]. Beograd, Nolit, 1957.

*Putevi* (corédac., 1922-1924), *Svedočanstva* (corédac., 1924-1925), *Nemoguće-L'Impossible* (1930), NDIO (1931-1932).

DIMITRIEVIĆ ou

DIMITRIÉVITCH Mladen 1901-1986, Belgrade. Poète. Pseudo. de Dimitrije Dedinac. Frère de Milan Dedinac.

Partic. à l'émergence du surr. (1924-1929). Un des «Treize de Belgrade»(1929-1932).

*Tajanstva* [Mystères], cycle de poèmes, 1925.

*Nemoguće-L'Impossible* (1930), NDIO (1931-1932).

Trad. des poèmes d'Éluard et de Péret.

JOVANOVIĆ Djordje ou IOVANOVIČ Djorgé

1909, Belgrade-1943, Slatina na Kosmaju. Poète, auteur de textes automatiques.

Participe à l'émergence du surr. (1928-1929). Un des «Treize de Belgrade»(1929-1932). Il renonce au surr. pour la seule litt. sociale engagée (1932). Bagne (1933-1935). Mort au combat, avec la Résistance.

*Tragovi* [Traces], 1928-1930, *Nemoguće-L'Impossible* (1930), NDIO (1931-1932).

KOSTIĆ Djordje ou KOSTICH Djorgé

1909, Ruma-1995, Belgrade.

Poète, peintre, dessinateur.

Séjour à Paris avec Davičo (1927-1928). Partic. à l'émergence du surr. (1928-1929). Un des «Treize de Belgrade» (1929-1932). Il renonce au surréalisme pour l'action politique (1932).

*Sur le Cercle terrestre, discours*, textes automatiques, 1930.

*Tragovi* (corédac., 1928-1929), *Nemoguće-L'Impossible* (1930), NDIO (1931-1932).

Pamphlet *Pozicija nadrealizma u drustvenom procesu*, avec Davičo et Matic (1932).

KUŠIĆ Slobodan

1907, Užička Požega-1970, Belgrade. Étudiant en droit, l'un des fondateurs de la revue *50 u Evropi*, avec son ami Branislav-Branko Milovanović. Invité par le groupe surréaliste, il se désiste (selon Ristić et Matic, « Soit dit en passant », *L'Impossible*). Seule collaboration : « Les charmes de l'automatisme », *L'Impossible*, 1930.

LJUBA Pseudo. de Aleksa Ljubomir Popović.

1934, Tuzla - Vit à Paris. Peintre. Partic. au gr. « Mediala » (1950-1960), perspective d'un renouveau surr. Installation à Paris (1963).

Intéresse Mandiargues, Waldberg, J. C. Lambert et Bosquet.

*Folraison des génitiaux*, 1962.

Expo. « Signe d'un renouveau surr ». (Bruxelles, 1969).

« Il portait en lui le talisman de l'éternelle jeunesse » (P. Walberg). Peinture fantastique.

MATIĆ Dušan ou MATITCH  
Douchan

1898, Čuprija - 1980, Belgrade.

Poète, philosophe, traducteur,  
plasticien, essayiste, collagiste.

Séjours à Paris (1925-1926). Ren-  
contre les surr. au Cyrano (août  
1925). Un des organisateurs du  
surr. en Yougoslavie et un des  
«Treize de Belgrade» (1929-1932).  
Il renonce au surréalisme pour  
l'action politique (1932). Prison  
(1933).

*Putevi* (1922-1924), *Svedočanstva*  
(1924-1925), *La Rév. Surr* (1925),  
*Tragovi* (1928-1929), *Nemoguće-  
L'Impossible* (1930), *NDIO* (1931-  
1932), *SASDLR* (1933).

Manifeste « Soit dit en passant »,  
avec Ristić (*Nemoguće-L'Impossible*,  
1930). Pamphlet *Pozicija nadrea-  
lizma u društvenom procesu*, avec Da-  
vičō et Kostić (1932). Trad. par K.  
Popović (« La Pêche en eau trou-  
ble », *SASDLR* n° 5-6, 1933).  
Illus. un poème de Vučo (*Podvizji  
družine*, 1933).

*André Breton oblique*. Montpellier,  
Éd. Fata Morgana, 1967. *Bagdala*,  
poèmes trad. en frs. Paris, Éd. de  
la Différence, 1984, 248 p.

MILOVANOVIĆ ou  
MILOVANOVIČ Branko

1908, Sopot-1977, Belgrade. Écri-  
vain.

Un des «Treize de Belgrade»  
(1929-1932).

*50 u Evropi*, [*Les 50 en Europe*],  
Belgrade, 1929.

*Nemoguće-L'Impossible* (1930),

*NDIO* (1931-1932).

« Journal du Capitaine Cook, fan-  
tasiaie géologique » (*Nemoguće-  
L'Impossible*, 1930).

MONNY DE BOULLY ou  
MONI DE BULI, Pseudo. de  
Solomon Buli.

1904, Belgrade-1968, Paris. poète.  
Installation à Paris (1925). Ami de  
Matić ; corresp. de l'avant-garde  
yougoslave à Paris. Membre du gr.  
surr. (1925-1927, départ à cause de  
l'adhésion des surr. au PCF), de  
« Discontinuité » (1928), du  
« Grand jeu » (1928-1930). *Éternité*  
(dir., Belgrade, 1926), *La Rév. surr.*  
(1925), *Discontinuité* (1928), *Le  
Grand jeu* (1928-1930), *Les Cahiers  
du sud* (1936). *Au-delà de la mémoire*.  
Est Éditeur, 1991.

POPOVIĆ Koča ou  
POPOVIČ Kotcha

1908, Belgrade - 1992, Belgrade.  
Poète, théoricien.  
Séjours à Paris (1928-1930). Un  
des «Treize de Belgrade» (1929-  
1932). Prison (1933). Général de la  
résistance durant la seconde guerre  
mondiale.

Poèmes dans *Nemoguće-L'Impossible*,  
1930.

*Du Cinéma* (avec Popović, Desnos  
et Prévert, 1929), *Nemoguće-  
L'Impossible* (1930), *NDIO* (1931-  
1932).

Essai *Nacrt za jednu fenomenologiju  
iracionalnog* [*Esquisse d'un phéno-  
mologie de l'irrationnel*], avec Ristić, (Éd.  
Surréalistes, 1931). Trad. Matić  
(« La Pêche en eau trouble »,

*SASDLR*, n° 5-6, 1933).

POPOVIĆ ou POPPOVITCH  
Petar

1904-1995, Belgrade. Écrivain,  
artiste. Un des «Treize de Bel-  
grade» (1929-1932). *Nemoguće-  
L'Impossible* (1930), *NDIO* (1931-  
1932). Sa principale collaboration  
au surr. est *Neću, Testera stvarnosti*  
[*Je ne veux pas. Scie de la réalité*], Éd.  
Surréalistes, Belgrade, 1931.

REICH Zdenko. Pseudo. de  
Zdenko Rajh.

1905, Slavonski Brod, Yougosla-  
vie-1990, Belgrade.

Écrivain, théoricien.

Vit à Paris (1926-1939).

Ami de Monny de Bouilly et de  
Dida Mayo.

Membre du «Grand jeu» (1929-  
1932), du gr. surr. (1932-1939).

*Chantiers* (1928), *Documents* (1930),  
*SASDLR* (1933).

RISTIĆ Marko ou RISTITCH  
Marko

1902, Belgrade - 1984, Belgrade.  
Poète, théoricien, dessinateur,  
collagiste.

Correspond avec Breton (1923-  
1937). Séjour à Paris, rencontre  
Breton et les surr. (1926). Un des  
organiseurs du surr. en Yougo-  
slavie, principal théoricien et un  
des «Treize de Belgrade» (1929-  
1932). Renc. Picasso et Maar,  
1937. Ami de Thirion. Signe en  
1930 l'appel de soutien au  
*SASDLR*.

*La Vie mobile*, cycle de collages  
surr., 1927. *Bez mere Sans mesure*,

«anti-roman» qu'il considère  
comme son livre le plus important,  
1928. «Exemple», texte automati-  
que, *Svedočanstva*, n° 3, 11 déc.  
1924. *Svedočanstva* (corédac., 1924-  
1925), *Putevi* (corédac., 1922-1924),  
*La Rév. Sur.* (1925 et 1929), *Nemo-  
guće-L'Impossible* (1930), *NDIO*  
(1931-1932), *SASDLR* (1933),  
*Minotaure* (1933). Trad. Breton  
(«Poisson soluble», *Svedočanstva*,  
1924). Essai *Nacr za jednu fenome-  
nologiju iracionalnog* [*Esquisse d'un  
phénoménologie de l'irrationnel*], avec  
K. Popović (éd. surr., 1931). Mani-  
feste «Soit dit en passant», avec  
Matić (*Nemoguće-L'Impossible*, 1930).  
Pamphlet *Anti-Zid* [*Anti-Mur*],  
avec Bor (éd. surr., 1932). Il dé-  
veloppa une «métaphysique du  
faux fait-divers» (1926) puis des  
«rhapsodies paranoïa-critiques»  
(1938). D'une fidélité exemplaire à  
son idéal surréaliste, même à son  
poste de premier ambassadeur  
yougoslave à Paris (1945).

*Ville-âge, Poèmes en français, 1925-  
1968*, Textes établis et présentés  
par Branko Aleksić; Cairon,  
Amiot-Lengane, 1991, 133 p.

VUČO Alexandre ou VOUTCHO  
Aleksandar

1897, Belgrade - 1985, Belgrade.  
Poète, collagiste.

Séjours à Nice et Paris (1916-  
1919). Un des «Treize de Bel-  
grade» (1929-1932). *Prison* (1932).  
Influencé par Rimbaud et le mou-  
vement dada.

*Krov nad prozorom* [*Le Toit par-dessus*

la fenêtre], poèmes, 1925. *Nemoguće-L'Impossible* (1930), NDIO (1931-1932).

Illustré par Matic *Podvizji družine Pet petlića* [*Exploits des cinq coqs*], 1933).

« Le plus surréalisant dans ses poèmes » (Kapidzić) ; il se reconvertit dans la poésie pour enfants mais en gardant cette inspiration « surréalisante ».

ŽIVANOVIĆ-NOJE ou JIVANOVIITCH-NOÉ Radojica 1903, Belgrade - 1944, Belgrade.

Peintre, poète.

Un des « Treize de Belgrade » (1929-1932).

*Nemoguće-L'Impossible* (1930), NDIO (1931-1932).

Seul peintre du groupe ; la plus grande partie de son œuvre a été détruite durant la Seconde Guerre mondiale sauf *Apparition dans la fumée*, 1932. Passeron affirme que « son onirisme se place dans la ligne de Dali ».

### III. Bibliographie

RISTIĆ, Marko, « Nadrealizam » [Le surréalisme], *Svedocanstva*, [Témoignages], Belgrade, 21 nov. 1924.

MISIC, Zoran, *Anthologie de la poésie yougoslave contemporaine*, Paris, Seghers, 1957.

DEDINAC, Milan, *Od Nemila do Nedraga* [*De Charybde en Scylla*], Beograd, Nolit, 1957.

MATIĆ, Dušan, *André Breton oblique*, Montpellier, Éd. Fata Morgana, 1967.

BULI, Moni de, BOULLY, Monny de, *Zlatne bube, Insectes d'or*, Beograd, édition bilingue, Prosveta, 1968, 176 p.

KAPIDZIĆ-OSMANAGIĆ, Hanifa, *Le Surréalisme serbe et ses rapports avec le surréalisme français*, Sarajevo, 1966, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

KAPIDZIĆ-OSMANAGIĆ, Hanifa : « La revue *Putevi* et le pré-surréalisme serbe », *Cahiers Dada-Surréalisme*, n° 2, 1968.

ALEKSIĆ, Branko, « Dali : Inédits de Belgrade, 1932 », Paris, *Change International-Équivalences*, 1978, 66 p.

BONNET M., DUMAS M.-C. : *Le Surréalisme et la Yougoslavie*, L'expression littéraire du surréalisme en Y. et ses rapports avec le surréalisme français. L'expression plastique du surréalisme yougoslave. Notices biobibliographiques. Sommaires des revues yougoslaves. *Bulletin de Liaison CAS* (Champs des Activités Surréalistes) anc. Bulletin de liaison. RTS Paris, 1980, n° 12, p. 1-37.

KONSTATINOVIC Zoran, « Yougoslavie », *Les Avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Budapest, Akademia Kiado, 1984, 2 vol., p. 436-439.

ALEKSIĆ Branko, « Beogradski nadrealisti u Parizu » [Les surréalistes belgradois à Paris], *Politika*, série de 14 articles, Belgrade, 12-25 juil. 1984.

MATIĆ, Dušan. *Bagdala*, poèmes trad. en français. Paris, Éd. de la Différence, 1984, 248 p.

ALEKSIĆ Branko, « Le sphinx de l'humour noir soumis à la question à Belgrade en 1932. L'«umore» de Vaché et l'«umort» (la mort) des surréalistes serbes », *Mélusine*, n° X, 1988, p. 173-185.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « Le symbolisme de la nuit dans les textes surréalistes », *Cahiers XIX. Recherches sur l'imaginaire*, Angers, 1989, p. 205-238.

ALEKSIĆ Branko, *Surréalistes français et yougoslaves*, éd. du Centre Pompidou, 1990, 22 p. avec une lettre de Pierre Naville en postface.

*Migrations littéraires*, revue trimestrielle des lettres yougoslaves, n° 10-11 : « Qu'est-ce que traduire la poésie surréaliste », dirigé par Branko Aleksić, Paris, automne-hiver 1989-1990, 160 p. Textes inédits de Dragan Alesić, Vane Bor, Monny de Bouilly, Max Ernst, Jean-Pierre Faye, Liubomir Micić, Rastko Petrovic, Branko Ve Poljanski, Vasko Popa, Radovan Popović, Marko Ristić, Irina Subotic, Patricia Stodolny, André Thirion.

ALEKSIĆ, Branko, « Paris 1925 : première annonce du groupe surréaliste belgradois », *Opus International*, n° 123-124, « André Breton et le surréalisme international », Paris, éd. Georges Fall, avril-mai 1991, p. 164-168.

BOULLY, Monny de, *Au-delà de la mémoire*, Poèmes, Textes, Critique, Correspondance, Paris, EST-Samuel Tastet, 1991, 396 p.

RISTIĆ, Marko, *Ville-âge*, Poèmes en français, 1925-1968, textes établis et présentés par Branko Aleksić, Caïron, Amiot-Lenganey, 1991, 133 p.

ALEKSIĆ, Branko, « Aragon et les surréalistes yougoslaves. Le Paysan de Paris à Belgrade », *Faites entrer l'Infini*, n° 11, p. 14. Journal de la Société des Amis de Louis Aragon, Paris, juin, 1991.

ALEKSIĆ, Branko, « Aragon, préfacier de Rimbaud. Introduction à la réimpression de la «Préface pour une édition anglaise d'Une Saison en enfer» de Louis Aragon publiée à Belgrade en 1930 dans l'almanach surréaliste bilingue *Nemoguće/L'Impossible*, mais demeurée inconnue en France », *Europe*, n° 746-747, dossier Rimbaud. juin-juillet 1991, p. 27-39.

SUBOTIĆ, Irina. « En Yougoslavie », *La Planète affolée, Surréalisme, dispersion et influences, 1938-1947*, p. 251-254.

SUBOTIĆ, Irina, « Le destin du surréalisme en Yougoslavie », *Opus International*, n° 123-124, « André Breton et le surréalisme international », éd. Georges Fall, avril-mai, 1991, p. 169-171.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « Le rayonnement d'André Breton parmi les surréalistes de Belgrade », *Voix d'Ouest en Europe – souffles d'Europe en Ouest*, actes du colloque international d'Angers, 21-24 mai 1992, p. 327-335.

ALEKSIĆ, Branko, « Détournement polémique d'un poème de Desnos par Thirion dans l'almanach surréaliste *Nemoguće-L'Impossible*, 1930 », *Mélusine*, n° XIII, 1992, p. 237-242.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « L'apologie du désir dans le surréalisme : André Breton et Marko Ristić », Actes du XIIIe congrès de l'Association internationale de littérature comparée, I, 1994, p. 260-267.

FIŠERA Vladimir-Claude, « Trop loin de Paris, trop près de Moscou : les surréalistes de Tchécoslovaquie et de Yougoslavie », *Mélusine*, n° XIV, 1994, p. 177-196.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « Le surréalisme et la théorie du roman : *Nadja* d'André Breton et *Sans mesure* de Marko Ristić », Literatura comparada : os novos paradigmas, Actas de segundo congresso da Associação portuguesa de literatura comparada (Porto, 3-6 maio 1995), p. 581-587.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « Le surréalisme serbe et le surréalisme français : rapports typologiques », *Le Surréalisme européen*, Université de Sofia, 1999, p. 14-24.

ALEKSIĆ Branko, « La réception de Soupault chez les "Apaches" surréalistes yougoslaves », *Cahiers Philippe Soupault*, n° 3, éd. William Blake & C°, Bordeaux, mai 2000, p. 197-208.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « Les aspects du conflit dans le surréalisme : André Breton et Marko Ristić », *Dynamiques du conflit*, CRELLIC, Université de Bretagne sud, Lorient, 2003, p. 337-347.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « L'écriture de soi dans le surréalisme », *Écritures de soi*, Université de Bretagne sud – L'Harmattan, 2007, p. 81-89.

NOVAKOVIĆ, Jelena, « Le surréalisme et la psychanalyse », *Filološki pregled/Revue de philologie*, XXXIV, 2007/2, p. 31-42. [www.fil.bg.ac.rs/fpregled](http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled)  
Bahun-Radunovic Sanja, *When the Margin Cries : Surrealism in Yugoslavia* [Quand la marge pleure : le surréalisme en Yougoslavie] Rilune, 2007, 37 p.

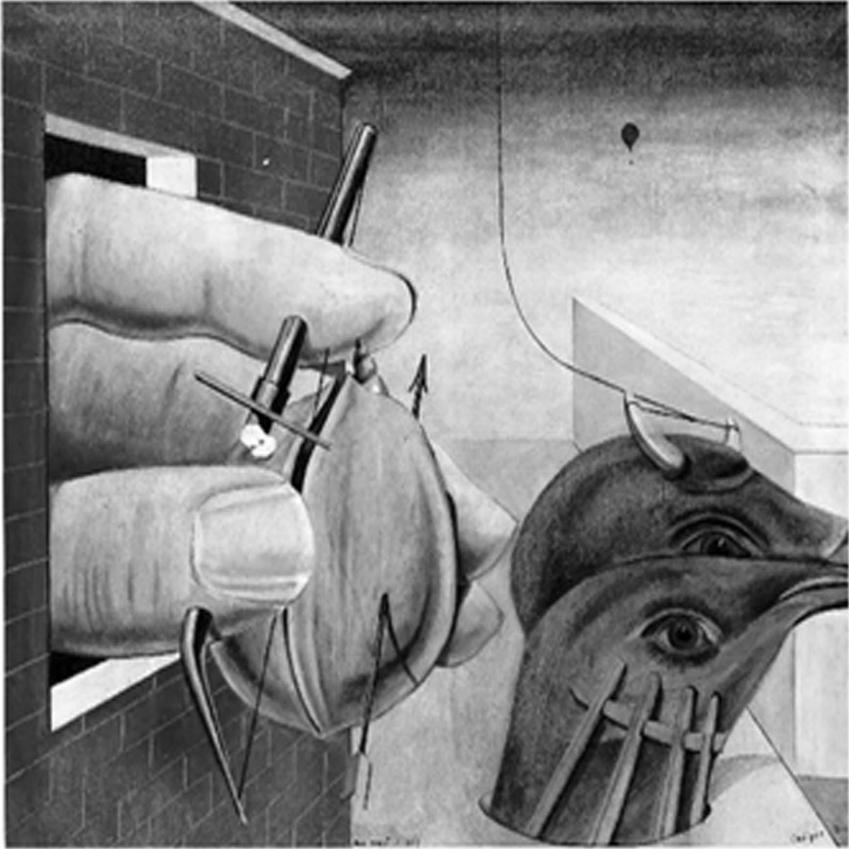
NOVAKOVIĆ, Jelena et all., *Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui*, Belgrade, Faculté de Philologie – Association de coopération culturelle Serbie-France, 2007, 438 p.

NOVAKOVIĆ, Jelena, *Recherches sur le surréalisme*, Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2009, 358 p.



Vane Bor, Nadar, *George Sand*, 1936-39

**VARIÉTÉ**



Max Ernst, *Œdipus Rex*, huile sur toile, 90x102cm, coll. privée.

## MAX ERNST : ŒDIPUS REX

Jean ARROUYE

*Œdipus Rex*, peint en 1922 (93 x 102 cm, collection privée), est un tableau à la fois énigmatique, en raison de l'étrangeté de ce qu'il représente, et d'orientation de sens relativement claire (ce qui ne veut pas dire de signification certaine), car son titre, qui évoque la théorie freudienne du complexe œdipien, suggère que son sujet est le désir de possession amoureuse de la mère. Pour en parler, il met en œuvre des images qui l'évoquent substitutivement, comme il en va dans les rêves, ainsi que l'avait expliqué Sigmund Freud dans *Die Traumdeutung*, *L'Interprétation des rêves*<sup>1</sup>. De fait les ruptures d'échelle d'un objet à l'autre, la démesure des doigts par rapport à la maison ou des oiseaux par rapport à une deuxième construction proche d'eux, et l'étrangeté de certains objets, comme celui qui traverse deux doigts, ou de situations comme les cous d'oiseaux sortant du sol, laissent penser que le tableau est la transcription, réelle ou feinte, d'un rêve.

Le tableau est constitué de la juxtaposition de deux motifs fort bizarres : à gauche, une main qui tente de passer par la fenêtre ouverte d'une maison de briques, de taille extrêmement réduite par rapport à la main, pour se saisir d'une noix et, à droite, deux têtes d'oiseaux surgissant d'ouvertures circulaires découpées dans un sol qui semble de ciment. Aussi bien les doigts tendus que les têtes d'oiseaux sont orientés vers la droite et l'on peut donc penser, sans grand risque de se méprendre, que le tableau est à regarder et interpréter de gauche à droite.

La main qui tente de s'extirper de la maison, image du foyer, lieu régi par la loi familiale, peut passer pour image de transgression de celle-ci, manifestation du désir de s'y soustraire. Mais la transgression n'est pas aisée à réaliser : l'ouverture de la fenêtre est trop étroite pour que la main puisse y passer, ce que l'on interprétera comme l'effet d'une répression du désir illégitime ou d'une inhibition – ou bien, en inversant l'ordre des causalités, en considérant que c'est la main qui est trop grosse, comme

1. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967. *Die Traumdeutung*, écrit en 1899, est publié en 1900 et ne sera traduit en français qu'en 1926.

l'indice d'un désir si grand, ou si inacceptable, qu'il ne saurait trouver moyen de se satisfaire. Quoi qu'il en soit, ce qui apparaît hors de la fenêtre du doigt le plus haut, l'index, est, par son rapport de longueur et de largeur, assimilable à un sexe masculin ; par récurrence on sera tenté d'en dire autant des deux autres doigts visibles et aussi de ceux qu'on ne voit pas. Cette réitération d'une même figure de déplacement pousserait alors à interpréter la disproportion des doigts par rapport à la fenêtre comme la traduction d'un désir intense, obsessionnel.

L'objet du désir interdit est figuré par une noix dont les deux demi-coques s'écartent légèrement en une fente obscure, trop étroite pour qu'aucun des doigts qui la tiennent puissent s'y engager.

Ce n'est donc pas là image de la satisfaction du désir. Loin s'en faut. Un étrange objet métallique ressemblant vaguement à un arc et pourvu d'une corde tendue, qui paraît de métal également, traverse de part en part, ainsi que la corde, l'index et le pouce, tandis que la pointe d'un autre objet métallique, hélicoïdal, caché derrière la noix, s'enfonce dans l'index. C'est donc la souffrance et non la jouissance qui résulte de la tentative, rêvée, d'appropriation de la noix. Entre le pouce et l'index, le premier objet métallique s'est cassé : figure supplémentaire de la douleur ? ou de la violence d'un désir s'efforçant d'outrepasser tous les obstacles à son accomplissement ? La noix, elle, est transpercée d'une flèche : flèche du désir subi ? ou symbole de la souffrance infligée par un désir illicite ? Dans les deux cas cette flèche rappelle que l'on s'est longtemps représenté la peste comme l'effet de flèches décochées par Dieu punissant les hommes de leurs péchés réalisés ou d'intention et que la peste qui frappe Thèbes est la punition de la faute commise par Œdipe, coupable d'avoir épousé sa mère

Les extrémités du médium et de l'annulaire qui dépassent de derrière la noix affectent la forme d'une paire de seins. Déplacement encore et condensation. : les doigts, moyens substitutifs de la satisfaction du désir, et l'objet du désir, le corps maternel, ou du moins partie symptomatique de celui-ci, celle dont petit enfant on a eu la jouissance, se confondent, et cette confusion est une forme de satisfaction imaginaire compensant celle qui n'a pas lieu (ou une forme exacerbée de frustration : la chose désirée est au bout des doigts comme un mot cherché en vain est, dit-on en allemand comme en français, sur le bout de la langue : *es liegt mir auf der Zunge*).

Sur la droite les oiseaux qui ont passé leur tête et leur cou dans des orifices circulaires trop étroits pour que leur corps puisse suivre (on ne voit cela que pour le plus proche, qui cache ce qu'il en est pour le second,

mais les deux têtes et cous étant semblablement disposés, on suppose que les deux oiseaux sont dans la même posture) sont dans une situation comparable à celle des doigts sortant de la fenêtre sans que le reste de la main puisse y passer et prennent donc même signification, d'autant plus qu'il est d'autres tableaux de Max Ernst — *Le jardin de la France*, par exemple<sup>2</sup> — où des têtes d'oiseaux sont figures phalliques. Mais, à la différence des doigts qui se sont saisi d'une noix, aucun fruit n'est à portée des oiseaux. Le premier est vert, trop jeune (*grünschnabel*, mot à mot « bec vert », est en allemand l'équivalent de « blanc-bec » en français) pour espérer goûter au fruit défendu. Autre marque de son impotence, le curieux appareillage qui soutient son cou, sorte de minerve sans laquelle apparemment il ne saurait le maintenir dressé (*steif*, qui veut dire aussi bien « dressé », « raide » que « en érection »). Le second oiseau est plus gros, plus fort donc, noir et pourvu de cornes, couleur et attribut qui en font une figure de la malfaisance et d'une sombre obstination. Comme tous les doigts participent simultanément à la tentative de s'emparer de la noix, les deux oiseaux sont sans doute aussi les représentants complémentaires de la même ardeur, le second manifestant la part de bestialité inhérente au désir transgressif qu'ils symbolisent à leur tour. Cependant le bord du tableau coupe net leurs becs<sup>3</sup>. En ce monde pictural où tout est signifiant cette coupure équivaut au rappel péremptoire de l'interdit qui frappe le désir oedipien. Le motif des oiseaux réitère donc la leçon du premier, de façon plus insistante, puisqu'il redouble la figure qu'il instaure du désir et de l'impossibilité de le réaliser.

Un fil réunit les deux cornes de l'oiseau sombre, puis s'élève dans le ciel et disparaît au-delà des limites du tableau. On ne saurait où il mène si l'on ne voyait dans le lointain un ballon suspendu dans l'air. On imagine donc que le fil peut aboutir à un autre ballon, cela d'autant plus aisément que l'iconographie du tableau est régie par un principe de réitération : deux motifs d'analogie signification, deux doigts percés, deux doigts en forme de sein, deux têtes d'oiseaux, deux bâtiments et ...deux ballons, même si l'un est invisible. Mais cette invisibilité même corrobore le fait que, dans le contexte du tableau, le ballon devient une figure de la sublimation.

Du coup on peut aussi trouver un sens au bâtiment qui se dresse à droite, symptomatiquement en retrait. Il est un lieu d'apaisement, car rose, comme le sont dans la peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle les lieux où se

2. Max Ernst, *Le Jardin de la France*, Paris, Musée National d'Art Contemporain. Cf. J. Arrouye, « Le lit de la Loire, la loi du délire », *Loire-littérature*, Presses de l'Université d'Angers, 1989.

3. Comme il en va aussi pour la plus grande des têtes d'oiseau dans *Le Jardin de la France*.

produit un miracle<sup>4</sup>, composé de deux murs seulement et sans toit, ouvert de toutes parts donc, il s'oppose en tous points au bâtiment de briques rouge foncé, sur la gauche, lieu symbolisant, lui, l'enfermement, l'exacerbation du désir et sa répression.

Ce tableau qui semblait consacré à la représentation allégorisée d'un désir malheureux, coupable et frustré, est donc peut-être finalement un tableau heureux, affirmant qu'il y a une autre issue pour celui qui éprouve ce désir que le recommencement du drame vécu par Œdipe roi : sa sublimation et son dépassement.

À moins qu'il ne faille voir dans cette issue heureuse qu'une ruse de l'inconscient et qu'elle ne doive être interprétée *a contrario* ou considérée comme une illusion, parce que le ballon est invisible, que le bâtiment symbolique, de taille trop restreinte, n'a rien d'un refuge, et que, par contre, le hors champ du tableau où pénètre imaginativement le bec des oiseaux est un espace sans limite où les fantasmes peuvent librement se développer, au-delà de toute évidence. La succession des deux motifs de la main quêteuse et des oiseaux au col dressé serait alors à interpréter comme figure de l'obstination, comme représentation du fait que le désir œdipien est irrépessible, quelle que soit la manière de (se) le représenter et de tenter d'en maîtriser les manifestations.

4. Jean Arrouye, «Les couleurs du miracle», *Sénéfiance 24*, Les couleurs au Moyen Âge, Publications du CUERMA, Presses Universitaires de l'Université de Provence, 1988.

# PROFONDEUR, SURFACE, TRANSPARENCE

Paolo SCOPELLITI

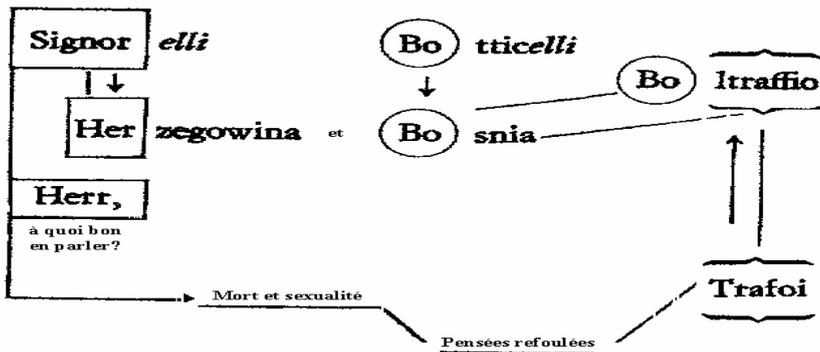
Si l'œdipianisation de l'homme contemporain, sous couvert d'inconscient, découle de la diffusion de la psychanalyse, la constitution même d'un « mythe du complexe œdipien » s'enracine dans l'histoire culturelle de l'Europe moderne : en fait, le succès de ce *mythe* (et du *concept* d'inconscient, qui l'a véhiculé) apparaît comme le résultat majeur de l'élaboration de mythes, à travers laquelle le nouvel "homme-masse" alla élaborant, au siècle dernier, son *autoreprésentation*. Cette activité mythopoïétique a impliqué, en dehors du domaine strictement médical du *psy*, aussi bien les avant-gardes artistiques que les milieux culturels et politiques: de ce fait, le surréalisme, en tant que seule avant-garde s'étant réclamée à la fois de la psychanalyse et du marxisme, s'impose comme lieu d'observation privilégié, d'où il est enfin possible d'apprécier l'Œdipe freudien comme un mythe moderne parmi d'autres. À cette fin, nous allons analyser le recours aux métaphores cognitives de la *profondeur*, de la *surface* et de la *transparence* dans les conceptualisations freudienne et surréaliste de l'inconscient.

En comparant l'inconscient à ces endroits de Rome, où des palais anciens se dressent encore au milieu des bâtiments modernes, Freud<sup>1</sup> l'a caractérisé comme une *surface fictionnelle*: une sorte de scène de théâtre, où toutes les époques s'offrent ensemble à la *synchronie* du regard. Cette caractérisation paraît redevable d'une institutionnalisation de la notion d'*Unheimlichkeit*: dans les deux cas, la "révélation" jaillit du hasard de la rencontre avec ce qui est *déplacé*, aussi bien dans le temps (comme c'est le cas ici) que dans l'espace (Freud rencontrant son propre Double dans un train)<sup>2</sup>. Un état de disponibilité, se manifestant comme errance, aura le plus souvent précédé (donc, de quelque façon, "appelé") la rencontre révélatrice: l'errance s'est ainsi trouvée promue à *pratique cognitive*, dont les modalités se laissent aisément cerner dans un texte de 1898, *Zum psychischen Mechanismus der Vergeßlichkeit*. Freud conseille à l'ami l'accompagnant

1. *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930.

2. S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919.

en Bosnie-Herzégovine de visiter un jour la cathédrale d'Orvieto, afin d'y admirer les fresques exécutées par *Botticelli* — pardon: *Signorelli*! De ce lapsus négligeable, Freud va dégager un jeu complet de « forces cachées », empreintes de sexualité et de mort; mais l'enchevêtrement des « associations de surface » ayant amené la “révélation” s'avère finalement si labyrinthique, qu'il doit se résoudre à en dresser une topographie:



Freud aura donc mené, au fil des années, une sorte de *quête* en se fixant des itinéraires presque toujours labyrinthiques et symboliques, qui lui en ont parfois appris *plus* qu'il ne l'avait souhaité<sup>3</sup>. Mais tout labyrinthe comporte, outre que des *seuils* à franchir, également un *centre* à atteindre; et, pour Freud, c'était bien la Ville Éternelle. C'est assurément en visitant les *fouilles* de Rome qu'il a réalisé l'existence d'une analogie entre son propre travail et celui de l'*archéologue*, « intégrant d'après les meilleurs modèles » les restes déterrés<sup>4</sup>. Cette représentation — où l'inconscient ne se connote plus comme une *surface synchronique*, mais bien comme une *profondeur résiduelle*, dont l'analyste-archéologue s'efforce de restituer la *diachronie* perdue — n'est point incompatible avec la précédente, des associations *de surface* autorisant bien évidemment à situer *en profondeur* les forces cachées, auxquelles elles renvoient; en revanche, c'est le recours aux « meilleurs modèles » qui fait problème, en ce que la source du *sens* s'en trouve déplacée ailleurs que dans les “fouilles” elles-mêmes — c'est-à-dire, en dehors de l'*analyse*. Pendant le séjour romain, Freud avait arrêté la sienne: son meilleur modèle, Œdipe, n'allait apparaître qu'au retour à Vienne. L'élaboration du “mythe du complexe œdipien” se lie donc à Rome — « symbole et prétexte », avoua Freud, « de plusieurs autres désirs ». Faut-il

3. G. Ricci, *Le città di Freud*, Milan 1995.

4. S. Freud, *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, 1905.

rappeler que, pour s'autoriser à s'y rendre (atteignant ainsi le centre de son propre labyrinthe), il avait dû attendre le décès de son père? Mais il y a autre chose: Freud<sup>5</sup> s'était autorisé des souvenirs d'enfance de ses patients pour renverser les vues de Charcot, selon qui l'hérédité était seule responsable pour l'hystérie, d'éventuels *traumatismes* jouant tout au plus le rôle mineur d'« agents provocateurs ». Or, depuis que ces prétendus souvenirs s'étaient avérés de purs fantasmes<sup>6</sup>, la théorie freudienne se trouvait dépourvue de tout ancrage au réel: Œdipe arrivait donc à point nommé pour en fournir un. Les statuettes gréco-égyptiennes du cabinet de Freud, dont la présence muette accompagnait les aveux réels de ses patients, matérialisent bien la superposition du *mythe* au *symptôme*, qui fera désormais suite à la découverte œdipienne; pourtant, Jung<sup>7</sup> lui-même accordait que la présence d'Œdipe parmi les « interprétations dénuées d'apparat » de la *Traumdeutung* éveillait un sentiment d'*Unheimlichkeit*, proche de celui qu'on ressentirait en apercevant un chapiteau corinthien dans un bâtiment moderne!

Les *pratiques* et *concepts* freudiens ayant précédé l'œdipianisation de la psychanalyse peuvent aisément se rapporter au nouveau modèle conceptuel, désigné comme « savoir de la surface », que la modernité a structuré en opposition dialectique aux paradigmes courants de la pensée occidentale, fondée plutôt dans les notions de *profondeur* et d'*intérieurité*. D'après Vozza<sup>8</sup>, l'apparition récente d'un tel modèle (inauguré par Nietzsche, et ultérieurement développé par Simmel, Kracauer et Benjamin) découlerait « de la complexité croissante des nouvelles formes cognitives, pragmatiques et esthétiques »: c'est donc un modèle qui peut s'avérer utile pour explorer les modalités « labyrinthiques » caractérisant tout autant les processus cognitifs de la psychanalyse que les pratiques d'avant-garde (la *flânerie* apparaîtrait alors comme l'analogue « métropolitain » des errances freudiennes, *objets trouvés* et *machines* répondraient, respectivement, aux « fétiches » et aux « machines à influencer »). En effet, les centres d'intérêt de Freud coïncident assez bien avec ceux de la modernité artistique: à côté de l'inquiétant et du Double, déjà mentionnés, rappelons encore l'hypnotisme, les actes manqués, la nervosité métropolitaine et les phénomènes de masse, l'humour, l'art et, bien sûr, la sexualité et l'onirisme. Mais, au tournant du siècle, les mêmes sujets avaient déjà retenu la

5. *L'hérédité et l'étiologie des névroses*, 1896.

6. S. Freud, *Meine Ansichten über die Rolle der Sexualität in der Ätiologie der Neurosen*, 1906.

7. *Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912, chap. i.

8. *Il sapere della superficie*, Naples 1988.

psychiatrie positiviste et les milieux culturels: Erb<sup>9</sup>, p. ex., avait expliqué « la nervosité grandissante de l'époque » par l'accroissement de la demande d'efficacité au travail, la complexité générale du *style métropolitain* d'existence et l'influence néfaste de l'*art moderne*, seulement préoccupé de révolutions et de psychoses; et Simmel<sup>10</sup> avait également tenu la *métropole* pour responsable de « la montée de la vie nerveuse ». La psychanalyse n'aura donc fait que se pencher à son tour sur la nature pathogène de la civilisation industrielle: Jung<sup>11</sup> a dénoncé l'*aliénation moderne*, découlant autant du « développement rapide des villes » que du « caractère unilatéral des tâches, favorisé par le partage extraordinaire du travail »; et Freud<sup>12</sup> (qui a d'ailleurs emprunté à Erb la liste de symptômes propres à « la nervosité moderne »)<sup>13</sup> a souhaité que la psychanalyse parvienne à mitiger la « pression quasiment intolérable » de la société contemporaine. Ces sujets « modernes » apparaissent relativement indépendants par rapport à Œdipe, qui les a côtoyés depuis son apparition, sans les faire disparaître pour autant: ils se rapportent encore à la toute première phase du travail de Freud, alors que celui-ci envisageait encore l'inconscient comme une *surface* d'agencement des symptômes, dont il n'attendait la production d'un *sens*; mais, depuis que la *profondeur* œdipienne avait creusé cette surface, toute névrose individuelle, ainsi que toute facette de la civilisation, avaient dû supporter un sens second, préexistant et collectif. Élevé ainsi au rang d'une *Weltanschauung* (c'est-à-dire d'« une construction intellectuelle, capable de résoudre tous les problèmes d'après un unique principe »)<sup>14</sup>, Œdipe allait devenir la première *autoreprésentation de la modernité*; mais il allait également en effacer les singularités, dès lors que Freud le rapportait à *toute* société sans exception.

D'un tel paradoxe, c'est un philologue qui s'aperçut le premier. Au début de 1932, le célèbre Curtius fit paraître un opuscule, *Deutscher Geist in Gefahr*, mettant en garde contre la montée du nazisme, où il voyait s'incarner la *modernité*. Après avoir détaillé les marques habituelles de celle-ci (« fuite du passé », « obsession de la vitesse », « surestimation du pré-

9. *Über die wachsende Nervosität unserer Zeit*, 1893.

10. *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903.

11. *Die Psychologie der unbewussten Prozesse*, 1917.

12. *Die Frage der Laienanalyse*, 1926.

13. *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität*, 1908.

14. S. Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, P. 1936, p. 208 (éd. or. : *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1933).

sent », « brouillage du sens du temps »)<sup>15</sup>, Curtius en cernait la faute fondamentale, qu'il situait justement dans la volonté, aussi bien individuelle que collective, de remplacer la *profondeur* par la *surface* en rejetant la tradition occidentale au profit du "radicalement nouveau"<sup>16</sup>. Ceci l'amenait à porter sur la « conscience moderne » un jugement de « pure futilité », qu'il demandait à la « médecine » de bien vouloir cautionner ; il s'adressait, plus précisément, à Jung, à qui il décernait le titre de « connaisseur le plus savant de l'âme de notre époque » pour avoir rédigé, un an plus tôt, *Seelenprobleme der Gegenwart*. Dans ce court texte, Jung<sup>17</sup> soutient que les archétypes ne combleront « la demande généralisée de *Weltanschauung* » que si on les traduit « dans le langage de l'époque », afin de « renouveler le *repas totémique* » : Curtius avait donc parfaitement compris que la *profondeur œdipienne* visait, en réalité, « le soulèvement spirituel des fils contre leurs parents<sup>18</sup> », qu'il fallait absolument contrer. S'alignant sur Jung, il concluait :

*Humanisme, c'est [...] l'ivresse s'engendrant à la découverte d'une image primordiale et chérie. C'est l'esprit moderne, qui réalise désormais ses propres origines, en se découvrant identique à la vie, qui gisait endormie dans les sombres profondeurs de son sang<sup>19</sup>.*

Pourtant, le *dépaysement* des mythes anciens n'allait pas forcément dans ce sens. Deux ans avant la parution de l'opuscule de Curtius, Dalí<sup>20</sup> avait confié la tâche d'élaborer une mythologie moderne à la « nouvelle faim psychologique à tendance paranoïaque ». Or, la méthode paranoïaque-critique est une pratique cognitive de *surface*, en ce qu'elle couple le *dépaysement* des *contenus* à la permanence des *formes*: d'après Dalí, en effet, le mouvement dialectique d'anéantissement et rétablissement des mythes archaïques suggérerait que « la pensée inconsciente » fût, en dépit de ses constantes symboliques, indépendante par rapport à tout système mythique. Les « mythes moraux » de l'époque ne témoignaient nullement de la reviviscence des tabous *primitifs*, mais bien plutôt du transfert *contemporain*,

15. *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart-Berlin 1932, p. 41 (je traduis).

16. *Ibidem*, p. 42.

17. « *Seelenprobleme der Gegenwart* », *Psychologische Abhandlungen*, 1931:3.

18. *Deutscher Geist in Gefahr*, *cit.*, p. 41.

19. *Ibidem*, p. 107.

20. R. Crevel, « C'est la mythologie qui change », *L'Esprit contre la raison*, éd. M. Carassou et J.-Cl. Zylberstein, 1986, p. 112-113. De ce texte, faussement attribué à Crevel, V. Santamaria de Mingo (*El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Castelló de la Plana 2005, p. 97-98) a reconnu la paternité dalinienne.

qui se manifestait par de *nouveaux* mythes parce qu'il se produisait à l'échelle collective: il s'en ensuivait qu'on n'était pas condamné à l'éternelle répétition du schème œdipien, le dépaysement d'autres mythes anciens étant tout aussi envisageable. Revenant sur ce point quatre ans plus tard, Dalí<sup>21</sup> signalera une analogie entre l'attitude "métaphysique" de Chirico, qui avait su donner un « contenu hyper-original » à des mythes stéréotypés en les tirant de leurs contextes habituels, et l'affectivité « délirante et hitlérienne » du nazisme, que caractérisait également le « dépaysement truculent » des mythes du patriotisme et de la famille.

Dalí allait encore démontrer que la *profondeur* pouvait également se creuser dans un sens *anœdipien*, en concevant d'opposer au nazisme une religion "moderne" à connotation mytho-politique:

*Au point de vue politique, l'origine des religions réside, d'après la psychanalyse, dans les rapports fils-père: [...] la nostalgie du père est la racine des visions religieuses. Le mythe objectif de la nouvelle religion doit renouveler le crime primitif du père, mais sans le manger [...]. Il s'agit de la religion des fils pour l'esclavage de Guillaume Tell, pour l'esclavage de dieu [...]*<sup>22</sup>.

Il ne contestait pas l'existence, mais bien le statut du complexe œdipien: non point une donnée constitutive du psychisme, mais un mythe récent, qu'un mythe de signe opposé aurait avantageusement remplacé:

*[Gala] est Lédà, la mère. [...] mon père [est] à la fois Moïse, Guillaume Tell et Jupiter [...] si je suis un héros selon Freud, c'est que j'ai réussi à m'approprier la force de mon père: le héros [...] dévore son père, absorbe la Loi tutélaire [et] devient lui-même la Loi, le grand phallus. [...] le repas totémique est la représentation du parricide fondamental, mais le héros dalinien [...] parvient à absorber le père tout en provoquant sa résurrection [...]. Gala devenait une représentation [...] de mon père: ainsi, j'avais la possibilité de déguster dans Gala mon père [...] sans provoquer en moi aucun dommage. Enfin, glorifié dans la mesure où son fils est glorieux, [...] le voici qui maintient son rang de Guillaume Tell [...]*<sup>23</sup>.

Mais des mythes ne devant rien au dépaysement des anciens étaient tout aussi concevables: contre Dalí, Breton<sup>24</sup> a souligné la *nouveauté absolue*

21. Lettre à Breton (25 janvier 1934), d'après : K. von Maur, « Breton et Dalí à la lumière d'une correspondance inédite », in: *André Breton et le surréalisme*, M.N.A.M., P. 1991, p. 199.

22. S. Dalí, lettre à Breton (printemps 1935), in : [www.atelierandrebreton.com](http://www.atelierandrebreton.com), p. 3 (je corrige l'orthographe).

23. S. Dalí et L. Pauwels, *Les Passions selon Dalí* (1968), 2004, p. 29-31.

24. « Giorgio de Chirico » (1920), *Les pas perdus*, OC I, 251.

de la « véritable mythologie moderne » de Chirico, à laquelle « tout, au besoin, peut servir de symbole ». Le prix de la *pittura metafisica* ne se situe donc pas dans le dépaysement de l'*ancien*, mais dans l'aptitude à extraire du *moderne* une « charge mythique », autrement destinée à demeurer inaperçue. Redevable, à l'instar de l'*image surréaliste*, du rapprochement fortuit entre des « termes » mis en présence par le *hasard*, la *pittura metafisica* est donc une pratique de *surface*, à laquelle l'automatisme fait pendant dans le domaine de l'écriture. Dans les deux cas, le modèle implicite aura été celui du *Mechanismus der Vergeßlichkeit* : car, tout en accueillant la psychanalyse, jamais le surréalisme n'en a adopté la métaphore « pro-œdipienne » de la *profondeur*. Il y a, certes, ce passage célèbre du *Manifeste*, où Breton<sup>25</sup> mentionne les « étranges forces », que recèlent « les profondeurs de notre esprit », et qui peuvent défaire « celles de la surface » ; mais il envisage également que leur apport puisse « augmenter » la force du conscient, introduisant ainsi l'idée, tout à fait étrangère à Freud, d'une possible *intégration* entre les deux. S'en référant aux *Champs magnétiques* (qui sont justement une topographie des « associations de surface » de leurs auteurs), Breton note que « l'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images<sup>26</sup> » : ceci revient à dire qu'au lieu d'activer le conscient pour interpréter les *configurations de surface*, il faut attendre passivement que celles-ci, s'intégrant à lui, fassent sens *d'elles-mêmes*. A des *interprétations*, qui eussent forcément été *œdipiennes*, le surréalisme n'a pas fait de place : les rêves parus dans les revues surréalistes n'en ont reçu aucune, et Breton<sup>27</sup> a analysé les siens sans jamais mentionner Œdipe, en recourant exclusivement aux *modalités cognitives* (flânerie, hasard de la rencontre) et aux *catégories* (hégélianisme, marxisme) propres à la modernité. La psychanalyse aura donc été traitée de *mythe moderne parmi d'autres*.

En 1920, Breton<sup>28</sup> avait déjà annexé la psychiatrie au domaine poétique :

*Bientôt les sources du lyrisme moderne: les machines, le journal quotidien, pourront [...] être considérées sans émotion. La faillite d'une des plus belles découvertes poétiques de notre époque, celle de l'hystérie, devrait nous mettre en garde contre une fâcheuse tendance à généraliser.*

25. *Ibidem*, p. 316.

26. *Ibidem*, p. 338.

27. *Les Vases communicants*, 1932.

28. « Gaspard de la nuit », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 243.

Deux ans plus tard, distinguant « [les] symboles qui président à notre vie instinctive [...] de ceux des époques sauvages<sup>29</sup> », il va également prendre position contre Œdipe, confirmant ensuite ses vues dans le contexte solennel du *Manifeste*<sup>30</sup>, ainsi que dans l'introduction aux simulations de *L'Immaculée Conception*<sup>31</sup>. Cinq ans plus tard, Tzara<sup>32</sup> distinguera à son tour entre « symbole *onirique* » et « symbole *poétique* ». Encore en 1953, Trost<sup>33</sup> écrira que

*L'aspect général, mythique ou archaïque, du symbole ne correspond que très peu au symbolisme onirique. [...] Seule une série de symboles neufs pourrait nous donner des rêves acceptables.*

Cette position aura donc marqué l'ensemble du surréalisme, rendant compte de ses efforts en vue de la structuration d'une *psychanalyse anacardienne* supportée par une *mythologie moderne*. Or, c'est en recourant à la notion de *transparence* que le surréalisme semble avoir surmonté la dualité freudienne entre *surface* et *profondeur*. La fameuse image de la « maison de verre » apparaît d'abord dans *Nadja*<sup>34</sup>, qu'achève justement un éloge de la *transparence absolue*<sup>35</sup>; mais elle reviendra également dans *La forêt dans la hache*, où Breton<sup>36</sup>, se représentant en *butte transparente*, se veut débarrassé de la structuration psychique courante, que fonde l'antagonisme entre *surface* consciente et *profondeur* inconsciente. D'une telle dualité, Crevel<sup>37</sup> souhaitera aussi le dépassement, en opposant implicitement la « maison de verre » surréaliste à la « tour d'ivoire », où s'enferme l'individu aliéné par rapport à lui-même. À la *transparence* en appellera encore Tzara<sup>38</sup>: la *poésie* étant déjà « le foyer de cet agencement de la transparence des choses et des êtres », il s'agira dorénavant de recourir à tout ce qui, tel le *dépaysement systématique*, « s'oppose au front d'avarice et d'harmonie du monde réel ».

Cette lignée imaginaire aboutit au mythe des *Grands Transparents*, qui clôt *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou*

29. « Caractère de l'évolution moderne et ce qui en participe », *Les Pas perdus*, *op. cit.*, p. 299.

30. *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 321.

31. A. Breton et P. Éluard, *L'Immaculée Conception* (1930), in : A. Breton, OC I, 849.

32. « La poésie, la transparence des choses et des êtres » (1935), OC III, 130.

33. *Visible et invisible*, 1953, p. 66.

34. A. Breton, *Nadja* (1928), OC I, 651.

35. *Ibidem*, p. 749.

36. « La forêt dans la hache », *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), OC II, 78.

37. R. Crevel, « Notes en vue d'une psycho-dialectique » (1933), *L'Esprit contre la raison*, *op. cit.*, p. 283.

38. *Grains et issues* (1935), OC III, 62-63.

*en formation* (1942). Pour ce recueil, Breton a conçu une série de collages, où de courts textes accompagnent des images hautement allusives et énigmatiques, faisant le point sur la *vie mythique* de l'Occident. Les *Grands Transparents* ne relèvent pas du dépaysement d'un mythe ancien, renvoyant plutôt à un événement relativement récent: le célèbre affichage d'août 1623, ayant appris aux Parisiens que les Frères de la Rose-Croix étaient en train de « faire séjour visible et invisible » parmi eux<sup>39</sup>. Breton rapproche un cuivre, qui représente un homme éthéré portant un fœtus, d'un extrait du *Horla* (1887) de Maupassant, ainsi que d'une photo de Hare, *Hidden fundamental*, où l'on distingue un personnage acéphale, de nature volatile. Le cuivre, tiré du *Scrutinium chymicum* (1687) de Maier, avait servi d'illustration au cinquième aphorisme de la *Tabula Smaragdina*, « Portavit illud ventus in ventre »: l'être caché (*hidden*) de la photo est donc l'éluisé fœtus rosicrucien, né et grandi entre-temps, dont l'invisibilité fait la liaison avec *Le Horla*. S'inscrivant à l'horizon idéal de l'hypnotisme et de la suggestion, le Double de Maupassant annonce certes le concept freudien d'inconscient; mais la confluence entre sa *transparence* et l'*invisibilité* des Rose-Croix, insaisissables parmi la foule parisienne, suggère l'apport d'une autre « structure mythique ». Celle-ci, opposant « à la Cité innombrable [...] le Héros destiné à la conquérir », répond à « la promotion du décor urbain à la qualité épique », qui a marqué la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. *The Man of the Crowd* (1840) — où Poe cerne la singularité de la *métropole* moderne, sa « populace » étant une *source à mythes* — est assurément le prototype de ce nouvel *héros métropolitain*, dont *Fantômas* va devenir l'avatar le plus « surréaliste »; mais la connexion avec une autre légende moderne ne se laisse pas exclure.

En 1939, Rauschnig, que ses dissensions avec Hitler avaient contraint de s'exiler, fit paraître en Suisse des *Gespräche mit Hitler*, où il prétendait relater de nombreuses entrevues personnelles avec le *Führer*. Or la version française de l'ouvrage, immédiatement traduit avec le titre *Hitler m'a dit* (1939), comportait un chapitre supplémentaire, *Hitler privé*, où l'on pouvait lire que le *Führer*, atteint d'hallucinations, se réveillait en sursaut, hanté par l'effrayante présence nocturne de l'*homme nouveau*. Pour rédiger ce chapitre, destiné exclusivement au public français, Rauschnig s'était évidemment inspiré du *Horla*. En 1941, Breton<sup>41</sup> s'est montré très au courant des racontars sur Hitler, qui circulaient en France avant la

39. G. Naudé, *Instruction à la France sur la vérité de l'histoire des Frères de la Rose Croix*, 1623, p. 27.

40. R. Caillois, « Paris, mythe moderne », *Le Mythe et l'homme* (1938), 1972, p. 158.

41. Interview de Ch. H. Ford, in : A. Breton, *Entretiens* (1952), 1969, p. 225-227.

guerre: il aurait donc eu celui-ci à l'esprit en élaborant le mythe des *Grands Transparents*, paru la même année où il mettait en garde les étudiants de Yale contre « la reviviscence de certains mythes » prônée par Hitler<sup>42</sup>. Ceci expliquerait l'allusion aux « perturbations du type cyclone [...] ou [...] guerre »<sup>43</sup>, que Breton emprunta, toujours en 1942, à un autre récit de Maupassant<sup>44</sup>, afin de mieux préciser la nature des *Grands Transparents*. Le plus ahurissant, c'est qu'Hitler avait réellement croisé, à Vienne, « l'homme de la foule ». Fermant en quelque sorte la boucle, des analogies remarquables apparaissent entre son récit de cette rencontre fantastique<sup>45</sup> et *The Man of the Crowd* de Poe; mais il nous emmènerait beaucoup trop loin de les analyser à fond. Bornons-nous à conclure que Breton avait finalement obtenu un mythe *entièrement* moderne, où fusionnaient les motifs de *surface*: la dimension hallucinatoire et onirique du *Horla*, rapportée à la guerre en cours, est également celle de la métropole, que hantent des présences inquiétantes. Dans les *Prolégomènes*, il a présenté les *Grands Transparents* comme la réponse faite par le surréalisme à la demande de « mythes sociaux »<sup>46</sup>: leur *fonction* ne différait donc pas de celle que Jung et Curtius avaient dévolue à Œdipe. Cependant, la *transparence* plaidait ici pour un mythe de signe opposé: Breton s'était donc autorisé de la mort de Freud (sur laquelle s'ouvrent, en fait, les *Prolégomènes*) pour esquisser une nouvelle « représentation mythique » de l'*inconscient métropolitain*, devant garder les acquis de la psychanalyse à un cadre *anœdipien* à venir.

42. « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *La Clé des champs*, 1953, p. 73 et 88-89.

43. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *Manifestes du Surréalisme*, 1988, p. 161.

44. *Garçon, un bock !*, 1884.

45. A. Hitler, *Mein Kampf*, Munich, 1930, p. 59-60.

46. « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », *op. cit.*, p. 155-157.

# DU ROMAN AU THÉÂTRE : GENÈSE DE L'ADAPTATION THÉÂTRALE D'*IMPRESSIONS D'AFRIQUE*

Anne-Marie BASSET

## Introduction

Avant la découverte, en 1989, des manuscrits de Raymond Roussel et leur archivage à la Bibliothèque Nationale de France, on ne connaissait de l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique* que quelques fragments du rôle du personnage principal et quelques photographies de scène<sup>1</sup>.

Or le fonds Raymond Roussel de la Bibliothèque Nationale de France contient une version intégrale de l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique* sous la forme d'une dactylographie<sup>2</sup>. S'ajoutent à ce document des relevés de compte provenant des deux théâtres parisiens où Roussel fit jouer sa pièce - le théâtre Fémina en 1911 et le théâtre Antoine en 1912 - ainsi que de nouvelles photographies de scène. Nul doute que ces documents nous permettront, d'une part, de mieux comprendre la genèse de la pièce et, d'autre part, de saisir les raisons de son rejet par le public des théâtres Fémina et Antoine.

Bien que la dactylographie que nous avons étudiée ne présente pas le texte qui fut joué devant le public parisien, elle permet d'éclairer les méthodes de composition rousselliennes et de comprendre pourquoi la pièce provoqua un tel scandale parmi le public des diverses représentations. Cette étude se situe dans la lignée de celles que nous avons consacrées à la genèse du roman *Impressions d'Afrique*, auxquelles nous nous reportons fréquemment<sup>3</sup>. En effet, le travail effectué par Roussel sur l'adaptation

1. John Ashbery, « Les versions scéniques d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* », *Bizarre*, n°34-35, 2<sup>e</sup> trimestre 1964, p. 19-54. Le rôle de Juillard fut reproduit dans : Raymond Roussel, *Épaves*, Jean-Jacques Pauvert, 1973, p. 45-57.

2. *Impressions d'Afrique, Pièce en cinq actes. Dactylographie*. Microfilm 4488. La dactylographie de la pièce contient de nombreuses fautes de frappe dues à une absence de connaissance du texte du roman. On peut en déduire que, comme les dactylographies qui ponctuent la genèse du roman *Impressions d'Afrique*, ce document a été dicté par Roussel à un secrétaire qui n'avait pas pris connaissance du livre dont la pièce s'inspire.

3. *La genèse d'Impressions d'Afrique de Raymond Roussel ou le mythe de la création*, thèse pour le Doctorat, sous la direction de M. Henri Béhar, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1996, 2

théâtrale dérive directement du roman, publié en 1909 aux éditions Lemerre<sup>4</sup>. L'étude génétique du roman, que nous avons menée à bien, est, dès lors, d'un grand intérêt pour saisir les processus de création de la pièce de théâtre.

## Histoire et genèse du texte

### L'adaptation théâtrale avant la découverte du fonds Roussel

L'histoire du texte de la version scénique *d'Impressions d'Afrique* était, jusqu'à la découverte du fonds manuscrit roussellien, pleine de mystères. Avant 1989, nous ne connaissions de l'adaptation théâtrale du roman que le rôle de Juillard dans une version de la pièce comprenant deux actes. Dans le compte-rendu qu'il en fait, John Ashbery se pose de nombreuses questions au sujet de cette version en deux actes<sup>5</sup>. Il constate que, contrairement aux autres ouvrages de Roussel, l'écriture en est peu soignée et se demande pourquoi Roussel ne l'a pas publiée. Cependant, John Ashbery

vol. 364 +429p.

4. Dans le roman, les chapitres I à IX, puis XXVI sont consacrés au récit de la représentation du gala, tandis que les chapitres X à XXV sont un retour en arrière qui contient la narration des préparatifs du spectacle. L'étude génétique du roman nous apprend que Roussel a bien écrit son récit en suivant la chronologie. La Première version manuscrite continue commence par le naufrage des Européens sur la côte du Ponukélé et non par l'ouverture du gala des Incomparables, qui inaugure le chapitre I de la version publiée. Après la fixation de la structure définitive du roman, Roussel exploite de nouveau la potentialité de cette organisation narrative pour la composition de l'adaptation théâtrale. En effet, la version scénique que nous avons étudiée, à l'inverse du roman, suit la chronologie des événements. L'acte I de la représentation s'ouvre sur le naufrage du Lyncée et sur la capture de ses occupants par les autochtones :

« Acte 1er

(Un site de l'Afrique équatoriale au bord de l'Océan Atlantique, au loin un navire désemparé est poussé vers la côte par un vent de tempête. Sur le rivage, l'empereur nègre Talou VII, entouré d'une bande de noirs, semble épier l'échouement prochain du vaisseau qui se rapproche rapidement. Quand il juge la catastrophe inévitable et imminente, Talou fait un signe à ses hommes, qui aussitôt disparaissent à droite et à gauche. Après un dernier regard jeté vers la mer, Talou sort lui-même à gauche. Au bout d'un moment, le navire s'échoue et un groupe d'européens passagers et marins descend en scène.

Juillard

Sauvés ! Ni morts ni blessés ! Mais notre navire, maintenant défoncé, ne supporte plus que des canots hors d'usage, et nous devons renoncer à tout espoir de reprendre la mer.

Carmichael :

Le site paraît bien sauvage, qui sait en quelle contrée le hasard nous a jetés.

(A ce moment, à droite et à gauche les nègres rentrent en scène et se précipitent sur les européens qui après quelques tentatives de résistance sont maîtrisés par les assaillants dont le nombre est supérieur au leur.) » *Impressions d'Afrique*, Pièce en cinq actes. Dactylographie. Microfilm 4488. f°1.

5. John Ashbery, « Les versions scéniques... », *op. cit.*, p. 26-30.

conclut que Roussel doit bien être l'auteur de l'adaptation théâtrale puisqu'il affirme sa paternité dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* :

*De même, quand cette œuvre parut en librairie, nul n'y fit attention. Seul, Edmond Rostand, à qui j'en avais envoyé un exemplaire, la comprit du premier coup, se passionna pour elle et en parla à tous, allant jusqu'à en lire des fragments à haute voix à ses familiers. Il me disait souvent : « Il y aurait une pièce extraordinaire à tirer de votre livre. » Ces paroles m'influencèrent. En outre, je souffrais d'être incompris et je pensai que par le théâtre j'atteindrais peut-être plus facilement le public que par le livre.*

*Je tirai donc d'Impressions d'Afrique une pièce que je fis jouer au théâtre Fémina d'abord, au théâtre Antoine ensuite<sup>6</sup>.*

Cette version en deux actes est très éloignée de celle – en cinq actes – désormais conservée à la Bibliothèque nationale de France. En effet, l'adaptation publiée par John Ashbery fait apparaître deux nouveaux personnages, le pitre noir, Baïa, et le pitre blanc, Dodor, qui ajoutent une tonalité burlesque à la représentation. Ces deux personnages ne figurent pas dans le roman, ni dans la version en cinq actes que nous avons consultée. De plus, alors que dans cette version plus longue, l'auteur condense le long récit de la généalogie royale et de sa famille dans l'acte I, les deux actes de cette courte version publiée dans *Bizarre* sont tout entiers consacrés à ce récit, ce qui a pour effet de ralentir le rythme dramatique.

Comme l'explique John Ashbery, cette version – dont un seul rôle a été conservé – fut la première d'une série de trois :

*Michel Leiris estime qu'il y eut en fait trois versions scéniques, chacune découlant de la précédente, ce qui semble confirmé par le contrat de M. Duard qui jouait le rôle de Juillard. Ce contrat, daté du 2 avril 1911 stipule : « Il a été convenu ce qui suit : M. Raymond Roussel engage M. Duard, qui accepte, pour jouer dans une pièce de lui dont la première aura lieu à Paris entre le 20 juin 1911 et le 10 juillet. Les répétitions de cette pièce seront au nombre de quinze, et les représentations au nombre de trois. » Il semble donc qu'une représentation privée ait été donnée deux ou trois mois avant les premières représentations publiques. Le rôle de Juillard publié ici semblerait appartenir à cette version, la plus ancienne, puisqu'il ne s'étend que sur deux actes alors que le programme des représentations publiques en mentionne quatre<sup>7</sup>.*

6. R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, 1985, p. 30.

7. John Ashbery, « Les versions scéniques d'Impressions d'Afrique et de *Locus Solus* », *Bizarre*, n° 34-35, 2<sup>e</sup> trimestre 1964, p. 20.

La première version en deux actes fut donc jouée au cours d'une représentation privée en juin et juillet 1911. Quant à la version en quatre actes, elle fut représentée au théâtre Femina du 30 septembre au 6 octobre 1911, puis au théâtre Antoine du 11 mai au 5 juin 1912, comme l'attestent les programmes de chaque théâtre<sup>8</sup>.

Mais alors, un nouveau problème surgit : qu'en est-il de la version en cinq actes, seul état conservé dans le fonds Roussel de la Bibliothèque nationale ? Cette version ne correspond pas à celle qui a été représentée sur la scène des théâtres Fémina et Antoine, puisque la pièce ne comportait que quatre actes comme le mentionnent les deux programmes. Alors la version en cinq actes a-t-elle été jouée ? Pourquoi Roussel n'a-t-il conservé, parmi ses manuscrits que cette version en cinq actes et pas les autres ? Cette version, plus longue que les deux autres connues de la critique, serait-elle un premier état de l'adaptation théâtrale que Roussel aurait élagué pour aboutir à une pièce en quatre actes<sup>9</sup> ?

Comme nous l'avons dit, ces adaptations théâtrales ne nous sont connues que par le rôle de Juillard pour la version en deux actes et par un article de presse publié le 20 mai 1912 dans *Le Journal des débats* pour la version en quatre actes jouée au théâtre Antoine<sup>10</sup>. Ces deux versions tiennent plus de la parodie du roman que de l'adaptation. En effet, l'addition à la pièce de deux personnages - le pitre noir Baïa et le pitre blanc Dodor - ajoute un ton comique dans les relations entre la population africaine et le groupe de naufragés absent du roman. De plus, le style de la version en cinq actes est calqué sur celui du roman alors que pour les deux versions génétiquement postérieures, le scripteur a adopté un ton plus proche de la conversation.

Cependant, nous devons nous résoudre à voir dans ces deux versions en deux, puis en quatre actes, les adaptations théâtrales qui furent effectivement jouées sur scène. La version scénique qui figure dans le fonds Roussel apparaît, selon nous, comme un premier état que l'auteur a élagué et transformé avant d'aboutir aux deux versions plus courtes que nous connaissions déjà. Ainsi, malgré l'apport fourni par ce document important pour l'étude de la pièce, le texte intégral de l'adaptation d'*Impressions d'Afrique*, telle qu'elle a été représentée sur scène, nous demeure inconnu.

8. Le programme du théâtre Femina est reproduit à la page 20 de l'article de John Ashbery ; celui du théâtre Antoine figure parmi les documents conservés à la Bibliothèque nationale de France, Documents concernant ses oeuvres et la représentation de ses pièces. Microfilm 4511, f°39.

9. Les indications méta-discursives que nous analysons ci-après tendraient à confirmer cette hypothèse.

10. *Bizarre*, n° cité p. 31-34.

La dactylographie conservée à la Bibliothèque nationale de France mérite malgré tout d'être étudiée car elle présente de multiples intérêts pour la connaissance de la poétique théâtrale roussellienne.

Cette version est plus fidèle au roman que les deux états génétiquement postérieurs de l'adaptation théâtrale, même si Roussel a apporté des modifications importantes au récit pour le transposer dans le langage théâtral. Cependant, les transformations apportées par Roussel vont toutes dans le sens d'une intensification du sens dont le roman était déjà porteur.

### **Un document de travail pour la scène**

Alors que pour *Locus solus*, Roussel a fait appel à Pierre Frondaie afin d'adapter et mettre en scène le roman, il a vraisemblablement réglé lui-même la mise en scène d'*Impressions d'Afrique*. Comme nous l'avons expliqué en introduction, il a dicté l'adaptation théâtrale à un secrétaire qui l'a dactylographiée. Alors qu'il dicte la version scénique du roman, Roussel a encore en tête le texte qu'il a publié un an plus tôt aux éditions Lemerre. Il sait qu'il va utiliser ce document pour la mise en scène, ce qui explique le caractère par endroits provisoire du texte dactylographié. Ainsi, il note au f° 8 de la dactylographie :

*1) NOTA : Dans tout ce qui va suivre, jusqu'à la page 12, il serait facile, au besoin, d'abréger beaucoup le rôle de Talou, tout en laissant à l'exposition une clarté suffisante. (f° 8)*

Cette indication méta-discursive figure dans l'acte I, au cours duquel Talou VII raconte aux passagers du Lyncée qui sont depuis peu ses prisonniers, l'histoire de la généalogie royale et celle de sa famille. Or ces longs récits, pourtant nécessaires à la compréhension de l'intrigue, ralentissent le rythme de la pièce. Roussel pense remédier à ce danger en se ménageant la liberté d'élaguer un texte très touffu au cours des prochaines répétitions de son texte. L'adaptation théâtrale acquiert ainsi un statut transitoire ; la dactylographie est le canevas, ou l'un des canevas, d'une pièce destinée à être jouée. Il n'acquerra un statut définitif qu'une fois représenté sur les planches, devant un public.

Ce caractère provisoire se rencontre encore plus loin, au sujet de deux protagonistes de la pièce. À l'acte V, Juillard, personnage principal de la version scénique, attribue les décorations à l'issue du gala des Incomparables :

*Adoptant le même critérium impartial je décerne les quatre dernières décorations à Stéphane Alcott, à Lelgoualch, à X... et Z... (il nomme deux des*

*phénomènes). (Les quatre qu'il vient de nommer s'approchent et il les décore avec la formule déjà employée). (f° 84)*

Ces deux personnages, « X... et Z... », qui demeurent sans identité précise, font partie de la troupe de phénomènes de Jenn, qui s'est produite sur la scène du théâtre des Incomparables au cours de l'acte V. Sans doute Roussel avait-il l'intention d'insérer dans le dernier acte deux spectacles extraits du roman sans qu'il sût exactement lesquels au moment où il dictait la version théâtrale. Ces indications méta-discursives confèrent un état provisoire à la version scénique d'*Impressions d'Afrique*, qui confirment le statut génétique de première version postérieure au roman que nous lui avons attribuée. Les autres notes de régies présentes dans ce document permettent de mieux comprendre la poétique de Roussel en matière théâtrale.

### **Une poétique théâtrale consciente**

La didascalie initiale de l'acte III est révélatrice des intentions de l'auteur quant au ton de la pièce :

*(Une clairière dans le Bébuliphruen, immense et magnifique jardin tropical. Végétation inouïe touchant à la féerie et au fantastique. Les Européens installés çà et là, se livrent à différents travaux). (f° 32).*

Cette didascalie montre que le merveilleux, qui caractérise l'ensemble de la production roussellienne, est délibérément recherché par l'auteur. L'un des intérêts de l'étude génétique du fonds Roussel réside dans la mise au jour d'une poétique voulue par l'auteur qui réduit à néant la prétendue naïveté d'un écrivain peu conscient de ses moyens.

La version scénique contient également des indications de mise en scène qui témoignent de la volonté de Roussel de transposer aussi fidèlement que possible sur scène un univers pourtant difficilement représentable par les moyens scénographiques courants. La présentation des tableaux de Soreau (chapitre V du roman) tient une grande place dans l'acte IV de la pièce. Dans le roman, chaque transition entre les différents tableaux s'accompagne d'une intense activité derrière le rideau de scène pour la préparation du tableau suivant :

*Les rideaux, en se fermant, firent disparaître la surbumaine assemblée, puis s'écartèrent de nouveau après un remue-ménage de quelques instants, pour montrer, dans un cadre différent une vision assez complexe<sup>11</sup>.*

11. R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, 1985, p. 75. Nous soulignons.

Ce mode peu opérationnel de changement de décor est remplacé, dans l'adaptation théâtrale, par un système de scène pivotante à deux faces installé sur le plateau du théâtre, comme le suggèrent ces extraits de la dactylographie, où alternent les indications de décor et les renvois au roman :

*La petite scène pivotte : le tableau vivant d'Haendel disparaît et on voit apparaître le tableau vivant du tzar Alexis (voir la description de ce tableau vivant page 110 du livre). [...] La petite scène pivotte. Un nouveau tableau vivant apparaît représentant Canaris. (Voir la description de ce tableau vivant page 111 du livre)] (f° 59).*

Pendant que les spectateurs contemplent un tableau vivant agencé sur l'une des faces de la scène pivotante par un groupe de comédiens, d'autres acteurs, dissimulés de la vue du public, préparent le tableau suivant sur l'autre face. Il suffit dès lors de faire pivoter la scène pour que les représentations de tableaux vivants se succèdent avec rapidité et régularité devant le regard du public.

La nouvelle version du drame shakespearien *Roméo et Juliette* (chapitre VII du roman) réclame des moyens encore plus sophistiqués pour être adaptée à la scène. Dans le roman, Roméo, victime volontaire d'un empoisonnement, est la proie d'hallucinations visuelles pendant son agonie, hallucinations créées par les pastilles rouges de Fuxier :

*Chacun attendait ce moment pour guetter l'effet de certaines pastilles rouges qui, dues à l'art de Fuxier et lancées une à une dans le brasier par Adinolfa cachée derrière le lit funèbre, devaient projeter des flots de fumée aux formes évocatrices<sup>12</sup>.*

Pour remplacer la fumée « évocatrice », Roussel préconise un moyen de mise en scène propre à produire un effet d'apparitions surnaturelles sur la scène du théâtre, comme l'indique cette didascalie :

*La toile de la petite scène se lève sur la scène finale de Roméo et Juliette. (Voir la description de cette scène pages 153 à 163 du livre.) Les apparitions en fumée sculptée seront remplacées par des projections lumineuses sur un écran blanc. Pendant l'exécution de la scène Adinolfa, au fur et à mesure, explique aux Européens chaque apparition et chaque jeu de scène. (f° 64).*

Roussel s'inspire peut-être des projections de féeries ou des procédés de lanterne magique que Méliès utilisa au théâtre Robert Houdin entre

12. *Id.*, *Impressions d'Afrique*, p. 108.

1897 et 1902, en complément des autres spectacles présentés sur scène. Plusieurs critiques ont supposé que Roussel avait dû s'intéresser au cinéma, malgré l'absence de tout témoignage biographique permettant de confirmer cette hypothèse<sup>13</sup>. Le recours à des « projections lumineuses sur un écran blanc », dans l'adaptation théâtrale que nous étudions, apporte une preuve décisive de l'intérêt porté par Roussel pour le cinéma. Remarquons cependant que l'usage qu'il fait du cinéma au théâtre n'est pas une nouveauté dans la mesure où les projections cinématographiques étaient incluses au sein de spectacles d'autres types :

*Le cinéma, à ses débuts, se présentait comme un spectacle faisant suite aux prestidigitations, aux variétés, aux shows, aux représentations de pièces dans les vaudevilles, les salles de variétés, les music-halls, les cafés-concerts, les cafés-chantants ou encore les baraques foraines<sup>14</sup>.*

De cette étude du métadiscours dans l'adaptation théâtrale, il ressort que Roussel ne cède rien du merveilleux dont sont empreintes les pages du roman et qu'il tente de transposer ce merveilleux visuel sur la scène malgré les difficultés que cela implique. Ainsi, il n'hésite pas à inventer des dispositifs scéniques propres à faire apparaître les images mythologiques ou légendaires de Soreau et les hallucinations visuelles de Kalj dans le rôle de Roméo. De plus, on remarque que, dans l'adaptation scénique du roman, Roussel élague le récit du gala des Incomparables et privilégie la représentation de scènes de théâtre ou de tableaux vivants, qui sont des représentations théâtrales statiques. Ainsi, la pièce de théâtre *Impressions d'Afrique* contient en son sein plusieurs petites représentations théâtrales. C'est précisément cet effet de redoublement du spectacle, cette mise en abyme du théâtre dans le théâtre qui crée l'effet de « féerie » ou de « fantastique » recherché par l'auteur. Malgré les difficultés d'une transposition scénique du roman, Roussel accentue l'aspect surnaturel du récit par la spécularité des représentations théâtrales qui ont lieu sur la scène. De même, il fait ressortir, en l'adaptant pour la scène, la signification mythique du roman.

13. Lire notamment les études de Michel Rebourg, « Entre graphe et scope - Roussel et le cinéma », *Europe*, n° 714, 1988, p. 131-138 et de Kenji Kitayama, « Raymond Roussel et le cinéma des origines », *Cahiers Raymond Roussel 1*, « Nouvelles impressions critiques », Lettres modernes Minard, 2001, p. 183-209.

14. Kenji Kitayama, « Raymond Roussel et le cinéma des origines », *op. cit.*, p. 202.

## Signification de la pièce : les transformations du mythe

### Le mythe moderne développé par Roussel

Avant que le texte de l'adaptation théâtrale ne soit redécouvert, la pièce était surtout connue du public par les comptes-rendus parus dans la presse de l'époque, qui témoignent tous d'une incompréhension de la part du public. Roussel rapporte d'ailleurs son propre témoignage sur la réception de son oeuvre :

*Je tirai donc d'Impressions d'Afrique une pièce que je fis jouer au théâtre Fémina d'abord, au théâtre Antoine ensuite.*

*Ce fut plus qu'un insuccès, ce fut un tollé. On me traitait de fou, on « emboîtait » les acteurs, on jetait des sous sur la scène, des lettres de protestation étaient adressées au directeur.*

*Une tournée faite en Belgique, en Hollande et dans le nord de la France ne fut pas plus heureuse<sup>15</sup>.*

Roussel se plaint d'être incompris du public, mais il ne lève pas l'ambiguïté, et n'explique pas quelles furent ses intentions au théâtre. La lecture de la version scénique dont nous disposons permet-elle de mieux comprendre le projet roussellien lors de l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique* ?

Il importe, avant tout de revenir au roman et à sa signification mythique, mise en évidence par Michel Leiris et Anne-Marie Amiot. Selon ce critique, Roussel fait partie des artistes qui se sont intéressés, au début du XX<sup>e</sup> siècle, aux cultures dites primitives. Il développe dans *Impressions d'Afrique* un mythe civilisateur dont la finalité réside dans la nécessaire unification des cultures<sup>16</sup>. Les Européens, embarqués sur le Lyncée, sont le jouet de la Providence, et leur échouement sur une côte africaine signifie qu'ils viennent chercher dans l'ancienne Afrique détentrice des mythes, la possibilité d'une régénération de la civilisation européenne.

D'une part, Roussel critique l'Europe, dénuée de toute valeur et entièrement vouée à un progrès technique aliénant, dont les machines excessivement compliquées et inutiles de Bex, La Billaudière-Maisonniel ou Bedu sont l'expression. D'autre part, il préconise un nécessaire échange culturel entre les peuples, car, selon lui, l'Europe ne pourra sortir de l'impasse dans laquelle elle se trouve qu'après s'être ressourcée auprès de la civilisation primitive africaine. Or il semble que cette intention satirique

15. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, 1985, p. 30.

16. Anne-Marie Amiot, *Un mythe moderne : Impressions d'Afrique de Raymond Roussel*, Michel Minard, 1977, 126 p.

vis-à-vis de l'Europe soit encore plus apparente dans l'adaptation théâtrale que dans le roman. De même, la valorisation de la culture indigène s'exprime avec plus de force dans la pièce que dans le roman.

### **Les Européens seuls acteurs du gala**

Dans le roman, Africains et Européens participent au gala des Incomparables en créant des spectacles extravagants. Ainsi, Talou VII et ses fils, Rhéjed et Fogar font aussi partie de cette compétition artistique qui a pour but de distraire les Européens au cours de leur captivité. Or, dans l'adaptation théâtrale, les protagonistes africains n'interviennent plus au cours du gala, hormis Talou VII, qui s'exhibe toujours en chantant l'Aubade de Daricelli<sup>17</sup>. En supprimant les spectacles des protagonistes indigènes, Roussel focalise l'attention du spectateur sur les protagonistes européens et insiste sur la nécessité, pour ces naufragés de l'ancienne Europe, de se régénérer au contact de l'Afrique.

L'interprétation du public a peut-être été différente. Les comptes-rendus des revues théâtrales de l'époque laissent apparaître que ce qui a le plus scandalisé l'assistance, ce sont bien les spectacles difficilement compréhensibles réalisés sur scène par les Européens :

*On avait tant dit : « Cette pièce est extraordinaire, allez la voir. » Je l'ai vue ; les spectateurs déçus attendent en silence, pendant deux actes assez ternes et qui ressemblent à n'importe quelle pièce pour le Châtelet. Au troisième acte, défilent ce qu'on appelle les attractions. Elles sont d'une invention saugrenue et ingénieuse. Le public, content d'être enfin scandalisé, emboîte<sup>18</sup>.*

Il est possible que, face aux exhibitions excentriques offertes par les Européens à la tribu indigène menée par Talou VII, l'audience du théâtre Antoine ait jugé que ses compatriotes étaient tournés en ridicule. Le public colonialiste se serait sans doute diverti sans faire de scandale si les exhibitions « saugrenues » n'avaient émané que de la tribu africaine. Mais Roussel, au lieu de tempérer la signification mythique du roman, l'a, au contraire, mise en valeur, notamment par l'invention d'un idiome imaginaire africain.

### **La représentation de la langue primitive**

Au cours de l'acte II, le dialogue entre les deux souverains Talou VII et Yaour, précédant la guerre entre les deux royaumes, donne lieu à un

17. Les principaux personnages africains du roman - Rhéjed, Fogar et Séil-Kor - ne font pas partie de la didascalie initiale des protagonistes de l'adaptation théâtrale.

18. John Ashbery, « Les versions scéniques... » op. cit., p. 31.

échange de répliques dans une langue que Roussel a inventée en s'inspirant, peut-être, de langues existantes<sup>19</sup> :

*(Le roi Yaour IX paraît par la droite suivi d'une escorte de guerriers drelchkaffiens. Pendant toute la scène suivante, Talou et Yaour échangeront des propos en langue indigène, propos que Sirdab traduira secrètement aux européens au fur et à mesure.*

*Talou (à Yaour)*

*Muréné tô daïssé nor faris Kussolner :*

*Yaour*

*Fîb déluk ta praoni ju ress deliné mabess ?*

*Sirdab*

*Traduisant aux européens les phrases que Talou et Yaour viennent d'échanger après les premiers saluts. Yaour demande s'il ne doit pas voir les belles troupes ponukéléennes dont on vente partout l'audace et la fierté. (f° 22)*

Dans l'acte IV, lors du sacre qui le proclame empereur du Ponukélé et roi du Drelchkaïf, Talou VII utilise aussi cette langue pour lire les textes sacrés :

*Talou (lisant)*

*Nach fébu noc lintro nar Méolk palussen ; Kir téamo dorunaté sinvel dulemdus Kôp ; res faljé ubiléïs repez uwor ; rutgar fa éocenez gis juo dena neg anoïr té Drelchkaïf.*

*Il replace le parchemin sur l'autel, prend l'huilier se verse de l'huile avec un air de joie triomphal.*

*Juillard (aux européens)*

*Il veut humilier devant tous la déponille du défunt roi.*

*Talou*

*Nayo ruo nik téli huz kuhaceten dubohu na juo tigu fra anoïr erva to déhuteré ka rei hufcas Yaour !*

*Il s'éloigne du caoutchouc et se déponille du manteau de sacre que l'esclave reprend.*

19. Roussel a voyagé en Égypte en 1906 comme le prouve le carnet de notes publié par Philippe Kerbellec et les photographies conservées à la Bibliothèque nationale de France (Raymond Roussel, « Carnet gris d'Égypte, 1906 (inédit) », *Digraphe*, « Raymond Roussel », n° 67, Mercure de France, p. 125-136.) Nos investigations les plus récentes n'ont pu montrer s'il s'agit d'une authentique langue africaine (ou océanienne ?). Henri Béhar remarque que Tzara composait « des poèmes nègres, adaptations de chants recueillis par les missionnaires », in : Tristan Tzara, *Dada est tatou Tout est Dada*, Garnier-Flammarion, 1996, p. 346. Tzara a moins caché ses « recettes » que Raymond Roussel.

*Talou (avec orgueil)*

*Je suis le roi du Drelchkaff! Le rêve de tous les aieux vient de se réaliser en moi et le premier de ma race je suis empereur et roi!! (Se tournant vers un esclave) Kaéjer nas foïlé détur. (f°50)*

Enfin, dans l'acte V, les guerriers noirs entonnent la Jéroukka dans cette langue inventée, suivis par Carmichaël qui termine en vocalisant seul les couplets consacrés à la bataille du Tez :

*Carmichaël (Il chante le même motif musical avec une voix de tête qui imite la voix de femme)*

*Nab pordéo réez tâbl (-----)i*

*Fur frocébenn gâtt molé drôb*

*Apir néju tiꝥ néridu*

*Goüdebla pbrô éritenn*

*Pak noïtor pildéatar*

*Méꝥik doneü alté fash*

*Pronok juꝥ doméré fétib*

*Inéladaré fabéner*

*Korufa deb fabaris dozꝥ*

*ini fodéaré dojenn*

*Thuꝥ naor lé aniféba*

*Orpeꝥ trakédu méocenn. (f° 78)*

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes des avant-gardes étaient conscients du fait que l'art occidental devait se régénérer auprès des cultures dites primitives. Ainsi, nombre d'entre eux se tournèrent vers l'Afrique pour puiser dans l'art primitif des formes nouvelles. Parmi eux, les dadaïstes puisèrent dans la littérature africaine et la présentèrent à leurs contemporains ébahis lors des performances du Cabaret Voltaire, à Zurich. Les manifestations dadaïstes organisées par Tristan Tzara ou Richard Huelsenbeck étaient en effet fréquemment accompagnées de déclamations de chants nègres<sup>20</sup>.

La signification de ce transfert de la culture nègre dans les poèmes dadaïstes réside dans une dénonciation de l'attitude colonialiste :

*La référence aux arts dits primitifs développe en soi une critique de l'attitude coloniale, que partagent la plupart des dadaïstes même si elle ne s'exprime que*

20. Tristan Tzara, OC I, p. 75-85.

*sporadiquement, par exemple dans le titre de Clément Pansaers, Le Pan-Pan au cul du Nu nègre en 1919*<sup>21</sup>.

Dans l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique*, la régénération de l'art occidental, que Roussel appelait de ses vœux dans le roman, devient plus effective par l'invention de cet idiome aux consonances exotiques. Roussel met en pratique, dans la version théâtrale, les principes esthétiques énoncés de façon sous-jacente dans le roman et renforce ainsi la thèse anticolonialiste développée implicitement tout au long du récit. Mais la pièce de théâtre acquiert par là une force de provocation qui reste implicite dans le roman. De même que les spectateurs des performances dadaïstes réagissaient violemment aux provocations de Tzara et ses amis, de même, le public s'est senti remis en question, dans ses valeurs, par les tirades africaines d'*Impressions d'Afrique*. L'audition de vocables inhabituels a eu un effet explosif auprès du public du spectacle roussellien.

Cette volonté de mettre en valeur la culture africaine est aussi perceptible dans la récompense que remet Juillard à Talou VII à l'issue du gala. Dans la version théâtrale, le roi africain reçoit le Grand Cordon de l'Ordre du Delta alors que dans le roman, aucun protagoniste indigène n'est distingué lors de la remise des récompenses :

*Juillard*

*Le gala des incomparables est terminé, c'est maintenant le moment solennel de procéder à la distribution des récompenses. Voici le Grand Cordon de l'ordre du Delta et six décorations représentant le grade de chevalier du Delta (il sort les décorations de sa poche Voir la description pages 192 et 193 du livre). Ce triangle tout uni figure la majuscule grecque delta symbole de l'ordre. Pour la remise impartiale de ces décorations je me baserai uniquement sur les impressions manifestées par le public noir, dont l'instinct naïf me semble apte à fournir un jugement sincère et juste. L'Aubade de Daricelli vocalisée en voix de tête par Talou ayant plus que tout autre déchaîné l'enthousiasme ponukéléien, c'est à l'empereur que revient la distinction suprême. Il s'approche de Talou et lui remet le grand cordon). Talou, je vous fais Grand Cordon de l'Ordre du delta. (Acclamations des Européens et des noirs). (p° 83)*

Il apparaît, à la lecture de l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique*, que Roussel a accentué son message de mythe civilisateur au cours de la transposition du roman au théâtre, mais que celui-ci n'a pas été compris par le public.

21. Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Gallimard, 1994, p. 93.

## Conclusion

Nouvelle pièce ajoutée au dossier de la représentation théâtrale d'*Impressions d'Afrique*, la dactylographie que nous avons étudiée ne donne pas pleinement accès au spectacle qui fut donné à voir au public parisien au cours des années 1911 et 1912. L'histoire du texte, reconstituée par l'intermédiaire des programmes des deux théâtres qui accueillirent le spectacle et des comptes-rendus de presse, est désormais plus complète grâce à l'étude génétique de la dactylographie. L'aspect transitoire de cette version, exprimé par les nombreux commentaires méta-discursifs de l'auteur, auquel s'ajoute certaines données de l'histoire du texte, nous permettent de voir dans ce document un premier état de la pièce que Roussel transformera pour en faire une version plus courte.

Cependant, même si elle ne contient pas l'état définitif de l'adaptation théâtrale, cette dactylographie permet d'envisager avec plus de précision les procédés de création dramatique de l'auteur. Il apparaît que Roussel n'a rien cédé de l'aspect merveilleux de son roman, dont maintes scènes sont pourtant difficilement transposables sur scène, étant donné leur caractère imaginaire. L'aspect surnaturel du roman est mis en valeur, sur la scène, par le procédé de mise en abyme du théâtre dans le théâtre et par le recours aux techniques cinématographiques. La signification mythique du texte est accentuée dans l'adaptation théâtrale, notamment par l'ajout de l'idiome fictif destiné à imiter la langue africaine. On voit que Roussel, loin d'être éloigné des préoccupations esthétiques de son époque, anticipe l'engouement des créateurs du début du siècle, et notamment des poètes dadaïstes, pour l'art nègre.

Au terme de cette étude, on peut se demander pourquoi Roussel n'a pas conservé, parmi ses manuscrits, le texte de l'adaptation théâtrale du roman, telle qu'elle fut représentée à la scène. Les courts extraits publiés dans la revue *Bizarre* montrent que l'auteur a tenté de se concilier la faveur du public en insérant deux personnages, Dodor et Baïa, au comique facile. La biographie de l'écrivain révèle que la famille de Roussel ne comprenait ni son engagement dans l'écriture ni son œuvre. On peut donc supposer qu'il a cherché dans le théâtre une reconnaissance à même de faire entrevoir à sa famille les enjeux de son activité d'écrivain. La genèse de l'adaptation théâtrale d'*Impressions d'Afrique* révèle que Roussel radicalise le message transmis par le roman mais également qu'il cherche à se concilier les faveurs du public par un comique assez facile. Le fait que Roussel n'ait pas joint l'état définitif de la version scénique à l'ensemble de ses manuscrits conservés peut sans doute être lu comme un désaveu implicite de cette adaptation théâtrale qui fut son premier échec à la

scène. Quant à l'état de la pièce tel qu'il est représenté par la dactylographie que nous avons étudiée, peut-être Roussel l'a-t-il conservé parce qu'il considérait, rétrospectivement, qu'il était meilleur que celui représenté sur scène en 1911 et 1912 ? Comme on le voit, les lacunes du fonds Roussel renferment autant de sens que les documents conservés.

*UNIVERSITÉ PARIS III  
SORBONNE NOUVELLE*



## NICOLAS CALAS ET « L'EUROPE AUX ANCIENS PARAPETS »

Richard SPITERI

La première phase de la vie de Nicolas Calas, autrement dit la phase européenne, va imprégner ses divers écrits. Nicolas Calas passe son enfance et son adolescence à Athènes où la culture admirable qu'il acquiert se fait sentir dès les articles qu'il insère dans des revues littéraires de la capitale grecque<sup>1</sup>. À l'âge de trente ans, c'est-à-dire en 1937, Calas s'installe à Paris et adhère au mouvement surréaliste. Mais quelques jours après la déclaration de guerre de la France au Troisième Reich, dans l'espoir d'émigrer aux États-Unis, il se rend à Lisbonne. En attendant l'arrivée de l'argent qui lui permettra de s'embarquer à destination de New York, Calas fait la découverte du prodigieux baroque lusitanien, découverte qui, tout en l'aidant à approfondir ses réflexions sur les arts plastiques, l'induit à devenir critique d'art. Une fois débarqué à New York, en février 1940, il entame une correspondance avec André Breton. On sait que l'homme à la barre du surréalisme lui aussi mettra pied dans la capitale américaine, en juillet 1941, après quoi et pendant une année, les deux émigrés se fréquenteront beaucoup. Après s'être chargé de la rubrique « Revue des revues » pour le n°1 de *VVV* de juin 1942, Calas met fin à sa collaboration avec Breton. Il lui communique cette décision par une lettre du 28 octobre de la même année en alléguant que Breton se laisse facilement dominer par des bourgeois américains<sup>2</sup>. Malgré ce différend, Calas poursuit sa correspondance avec Breton — sa dernière lettre date en effet de 1964 — et il exposera fréquemment, dans les divers livres et articles qu'il publiera surtout aux États-Unis, les principes du surréalisme.

L'analyse de *Foyers d'incendie* (1938) et *Confound the Wise* (1942), deux ouvrages que Calas publie quand il côtoie Breton, ainsi que *Art in the Age of Risk* (1968) et *Transfigurations* (1985) révèle une démarche particulière de ce Grec émigré aux États-Unis. Tandis que d'autres surréalistes se

1. Voir Effie Rentzou, « Nicolas Calas », *Pleine Marge*, n° 45, 2007, p. 35-45.

2. Voir le manuscrit de la lettre de N. Calas à A. Breton du 28 octobre, 1942, Archives André Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

passionnent pour l'étude de civilisations dites sauvages — Michel Leiris pour l'Afrique subsaharienne, Antonin Artaud pour les Tarahumaras, etc. — Calas, lui, se tourne vers la Grèce antique et vers le monde méditerranéen en général. On s'attend à rencontrer chez les surréalistes peu de témoignages de reconnaissance exprimés à propos de cette aire européenne. Pourtant Breton, qui relève combien « la réaction contre l'esthétique grecque et les modes de pensée méditerranéenne<sup>3</sup> » ont servi à Apollinaire pour conceptualiser l'esprit moderne, est le premier à se laisser séduire par Calas. Dans *Clé* n° 2 de février 1939, il loue *Foyers d'incendie* en affirmant que l'ouvrage part « de la Grèce natale de l'auteur [...] celle d'Héraclite, d'Anaxagore et de Zénon<sup>4</sup>. »

### Cris de guerre surréalistes

*Foyers d'incendie* résume fort bien le climat qui règne au sein du mouvement surréaliste en 1938. Rappelons qu'en cette année-là, les troupes franquistes atteignent la côte méditerranéenne au nord de Valence, coupant littéralement en deux le territoire encore administré par la République espagnole. Alors Calas déclare sans hésitation que « si les travailleurs français suivent la voie de Trotski, la France ira tout droit vers la dictature du prolétariat<sup>5</sup>. » Pour Calas, psychanalyse et politique sont des vecteurs du matérialisme historique. La thèse et l'antithèse de la dialectique du comportement, qui s'avèrent l'habitude et la surprise, se traduisent, sur le plan social, en attitudes contraires, la conformiste et la révolutionnaire<sup>6</sup>.

Pourtant, tous les surréalistes n'approuvent pas le raisonnement de Calas. Des voix dissidentes se font sentir parmi le clan Wolfgang Paalen qui commence à se former à Coyoacán près de Mexico à partir de l'automne 1939. Le 5 mai 1940, Alice Paalen dit à Breton qu'il faudrait faire le procès de toute la civilisation occidentale et surtout se débarrasser du système de pensée hégélien<sup>7</sup>. De son côté, Wolfgang Paalen, dans sa correspondance avec Breton, tout en montrant son engouement pour la physique des quanta de Max Planck et de Niels Bohr, exprime au moins trois fois sa déception vis-à-vis de Calas<sup>8</sup>. Au début de 1942, Breton, irrité, interrompt net sa correspondance avec Paalen au moment où celui-ci

3. A. Breton, « Présent des Gaules », *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1979, p. 333.

4. *Id.*, « Nicolas Calas : Foyers d'incendie », *Clé* n°2 février 1939, p. 12C.

5. N. Calas, *Foyers d'incendie*, éd. Denoël, 1938, 261p., p. 139.

6. Voir *ibid.*, p. 128 et 119.

7. Voir le manuscrit de la lettre d'Alice Paalen à A. Breton du 05.5.1940, Archives A. Breton, BLJD.

8. Voir le manuscrit des lettres de W. Paalen à A. Breton du 07.11.1939, du 03.7.1941 et du 06.8.1941, Archives A. Breton, BLJD.

lui explique qu'il prend position contre le matérialisme dialectique et non contre le hasard objectif. Sur Calas pèse une grande responsabilité de la défection de Paalen.

Par contre Calas et Benjamin Péret s'apprécient beaucoup mutuellement. Pour jauger la qualité d'un texte littéraire, Calas recourt à la théorie rythmique élaborée par l'intellectuel roumain Pius Servien et l'applique aux textes de Raymond Roussel, de James Joyce et de Péret. Comme on peut le deviner, parmi les trois, le rythme du texte de Péret s'avère le plus rapide<sup>9</sup>. D'autre part les idées de Calas s'infiltrèrent bientôt dans les écrits de Péret. À propos d'un stratège réactionnaire comme Mussolini, Calas dit que son « œuvre disparaîtra<sup>10</sup> » et que l'histoire retiendra seulement sa réputation d'un être pusillanime. Dans le texte en prose « Ruines : ruine des ruines » paru dans *Minotaure* n°12-13 de mai 1939, Péret, en venant à Mussolini et aux dictateurs des années 1930, affirme qu'ils sont « une ruine dont rien ne subsistera sinon le souvenir d'un crachat<sup>11</sup>. »

En outre, Calas constate qu'il existe « des révolutionnaires [qui] agissent [...] d'une façon contre-révolutionnaire<sup>12</sup> », anomalie qu'il attribue à la névrose individuelle. Péret, lui, situe ce débat plutôt sur le plan de la poésie. D'après lui, les révolutionnaires qui maintiennent la poésie asservie aux intérêts de la révolution politique se comportent comme des réactionnaires<sup>13</sup>. Intéressante aussi est l'opinion que Calas exprime à propos de ce que, d'après lui, sont les limites de la prière religieuse. Bien que celle-ci constitue la synthèse du désir et du hasard, le croyant ne prie aucunement pour la transformation de l'objet, mais plutôt pour des raisons extratemporelles, tout en s'éloignant entretemps du monde réel<sup>14</sup>. Parallèlement, Péret déplore le fait que « dans le camp réactionnaire on cherche à faire de la poésie un équivalent laïque de la prière religieuse<sup>15</sup>. » Calas, intellectuel violemment contestataire, affirme que la poésie a l'effet d'un blasphème en tant que manifestation d'énergie ou impulsion<sup>16</sup>. On réentend ces mots chez Péret selon qui le rôle du poète est de prononcer « les blasphèmes permanents<sup>17</sup> ». À Mexico, pendant l'automne de 1942, Péret a dit que « le poète actuel n'a pas d'autre ressource que d'être

9. Voir N. Calas, *op. cit.*, p. 88.

10. *Ibid.*, p. 254.

11. B. Péret, *OC VII*, Librairie José Corti, 1995, p. 42.

12. N. Calas, *op. cit.*, p. 160.

13. Voir B. Péret, *OC VI*, Librairie José Corti, 1992, p. 29-30.

14. Voir N. Calas, *op. cit.*, p. 136-137.

15. B. Péret, *OC VI*, p. 30.

16. Voir N. Calas, *op. cit.*, p. 145.

17. B. Péret, *OC VII*, p. 8.

révolutionnaire ou de ne pas être poète<sup>18</sup> ». L'origine de cet aveu remonte sans doute à Calas dont l'idée, au vrai, est encore plus radicale, puisque le poète et le révolutionnaire échangent leur rôle : de même que le poète est un révolutionnaire, le révolutionnaire est un poète<sup>19</sup>. Pourtant les conséquences de ces déclarations presque semblables seront fort différentes. Calas finira par s'intégrer dans la société américaine au point où, en 1945, il deviendra citoyen des États-Unis. L'université de Columbia lui confiera un projet de recherches qu'il mènera avec l'anthropologue Margaret Mead. À partir des années 1960, il assurera des cours d'histoire de l'art à l'université Fairleigh Dickinson. Quant à Péret, l'étiquette de poète révolutionnaire que l'on continue d'accoler à son nom a pratiquement fait de lui un paria.

C'est sous l'angle de la notion de hasard objectif que Calas fait une critique de la religion chrétienne. Calas bâtit son argument en disant que la cause du hasard est d'ordre naturel ou bien d'ordre surnaturel. « Si la réponse est d'ordre naturel, nous appellerons le hasard *objectif et scientifique* ; si elle est surnaturelle, le hasard sera *religieux et miraculeux*<sup>20</sup>. » Une fois que la religion est considérée comme étude du hasard, alors elle devient immédiatement étude de la connaissance. Or, ce faisant, elle empiète sur le domaine de la science. Calas nie catégoriquement que la religion puisse exister à côté de la science. Si l'on accepte la discipline scientifique, on n'a que faire de l'existence de Dieu<sup>21</sup>. Au fond le hasard miraculeux ne mène qu'à la contemplation du surnaturel. Par contre le hasard, étant fort complexe, aiguise notre sensibilité, nous bouleverse, nous pousse à faire des découvertes et nécessite l'adoption d'une attitude révolutionnaire. Calas se réfère au métaphysicien britannique Alfred North Whitehead — mais il le fait au dam de celui-ci — en disant que la religion se réduit à une activité pour occuper notre solitude<sup>22</sup>.

## Retour à l'Antiquité

L'Antiquité et spécialement les présocratiques offrent l'exemple d'une pensée non conventionnelle et dynamique. Anaxagore choqua les Athéniens lorsqu'il soutint que le soleil, loin de représenter une divinité, consiste seulement en une masse de pierre incandescente. On lui intenta un procès en impiété<sup>23</sup>. Zénon d'Élée est identifié à la lutte contre

18. *Id.*, OC VI, p. 30.

19. Voir N. Calas, *op. cit.*, p. 144.

20. *Ibid.*, p. 130.

21. Voir *ibid.*, p. 135.

22. Voir *ibid.*, p. 151 et 137.

23. Cf. *ibid.*, p.229-230.

l'oppression. La doxographie raconte que Zénon, fait prisonnier, parvint néanmoins à blesser mortellement le tyran Néarque<sup>24</sup>. Calas voudrait voir en Héraclite et ce qu'il appelle sa « philosophie dialectique<sup>25</sup> », un précurseur de Hegel. Mais une experte des présocratiques, Clémence Ramnoux, met en garde contre des sollicitations de la pensée d'Héraclite<sup>26</sup>. Elle dit que les couples de contraires constituent une structure de la pensée durant cet âge. Nous sommes encore à l'aube de la civilisation grecque, au moment où les philosophes n'avaient pas encore conçu la notion basilair de matière.

Généralement des écrits des présocratiques ne survivent que des fragments. Calas inclut deux citations de Zénon d'Élée sans en indiquer la référence<sup>27</sup>. Citons une idée de Zénon, du moins telle qu'elle a été rapportée par Simplicius, un philosophe grec de la période classique : « [Zénon] admettait que tout ce qui est divisible est multiple (car la partie est autre que le tout) ; en effet il existe certaines lignes insécables, au sujet desquelles il n'est pas possible de tenir pour vrai qu'elles soient multiples<sup>28</sup>. » Zénon, en spéculant sur le tout et les parties, sur le même et l'autre, etc., amorce une dialectique que tous ses successeurs trouveront vitale.

En ce qui concerne les philosophes grecs postérieurs, Calas exprime un avis nuancé à propos de Platon. L'on sait que l'auteur de *La République* chasse les poètes hors de la Cité, leur préférant de loin des gens de métier capables de concrétiser des formes idéales, comme, par exemple, les cordonniers qui font des chaussures<sup>29</sup>. En outre, Platon considère la peinture comme un art de la tromperie, car elle induit le spectateur à confondre l'image peinte avec la réalité. Paradoxalement, Calas tombe d'accord avec le philosophe là-dessus. Il pense que créer des images, c'est vouloir se laisser tromper et, en tout cas, nous sommes incapables d'interpréter celles qui se manifestent dans nos rêves<sup>30</sup>. Un philosophe de langue grecque de l'Antiquité grecque tardive et qui attire l'attention de Calas est Plotin. Les Ioniens, c'est-à-dire, Héraclite, Anaxagore et d'autres présocratiques, avaient voulu transformer le monde. Pour sa part, Plotin produisit des

24. *Les Présocratiques*, éd. de Jean-Paul Dumont *et alii*, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 275.

25. N. Calas, *op. cit.*, p. 47.

26. Voir Clémence Ramnoux, « Les Présocratiques », *Histoire de la philosophie* tome I, Gallimard Encyclopédie de la Pléiade, 1983, p. 406.

27. Voir N. Calas, *op. cit.*, p. 96 et 129.

28. *Les Présocratiques*, *op. cit.*, p. 285.

29. Voir N. Calas, *Confound the Wise*, Arrow Editions, New York, U.S.A., 1942, 275p., p. 56 et *id.*, *Art in the Age of Risk*, éd. Dutton, New York, U.S.A., 238p., p. 33.

30. Voir *ibid.*, p. 84-85.

textes d'une grande originalité en explorant des régions psychiques inconnues. Mais dans un langage mystique, le néoplatonicien évoque des puissances surnaturelles en défrichant le chemin à la théologie<sup>31</sup>.

Deux autres écrivains de langue grecque, cette fois-ci de la période hellénistique, qui suscitent les éloges de Calas sont deux des auteurs du Nouveau Testament : Jean de Patmos et saint Paul. Le premier, victime sans doute de la tyrannie impériale, fut assigné à résidence sur une île où il eut la vision d'un volcan entrant en éruption au fond de la mer<sup>32</sup>. Après avoir constaté combien il est difficile pour un leader de rassembler des partisans, Calas dit que l'auteur de l'Apocalypse, en faisant naître la peur au cœur des hommes, sut accaparer immédiatement les sept églises. Imitant Breton qui, dans le *Manifeste*, énumère les attributs qu'il admire chez des écrivains, Calas dit que l'Apocalypse est « surréaliste dans la philosophie<sup>33</sup>. » La grande admiration que Calas voue à saint Paul se base au vrai sur une prémisse fautive<sup>34</sup>. Calas pense, à tort, que Paul vivait pendant la période des grandes invasions barbares<sup>35</sup>. En tout cas, Paul dépasse l'Éros platonicien en concevant un Dieu d'amour. Et Calas de citer les vers 5-7 du chapitre 7 de la première Épître aux Corinthiens. Le Dieu d'amour est plus puissant que le Jéhovah des Hébreux ou les divinités de l'Olympe. Le Dieu d'amour consiste en un culte paternel qui s'adresse à la famille, laquelle stabilise graduellement les hordes de barbares. L'« adoration érotique » que Paul initie, décide du millénaire qui va suivre et encore plus loin dans le temps.

### **Une Renaissance lourde de promesses**

Une autre époque de l'histoire qui envoûte Calas est celle qui vit l'éclosion du baroque au Portugal. Ici, il faudrait rappeler qu'à Pontigny, du 6 au 16 août 1931, eut lieu une décade consacrée au baroque où se distingua Eugenio d'Ors. À cette occasion, l'intellectuel catalan présenta au public une image de l'extraordinaire fenêtre ouest du monastère des Jérónimos à Tomar. La stupeur fut immense au point que certains éprouvèrent « une véritable crise intellectuelle<sup>36</sup>. » En 1935, Eugenio d'Ors fit

31. Voir *id.*, *Confound the Wise*, p. 55-56.

32. Voir *id.*, *Art in the Age of Risk*, p. 26.

33. N. Calas, « Surrealist pocket dictionary » in N. Calas, Herbert J. Muller et Kenneth Burke, *Surrealism Pro & Con*, Gotham Book Mart & Gallery Inc., New York, U.S.A., 1973 (1<sup>re</sup> éd. 1940), p. 19.

34. Voir aussi le manuscrit de la lettre de N. Calas à A. Breton du 1<sup>er</sup> janvier 1942, Archives A. Breton, BLJD.

35. Voir N. Calas, *Foyers d'incendie*, p. 168-169.

36. Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, traduit en français par Agathe Rouart-Valéry, Gallimard « Fo-

publier chez Gallimard son livre *Du Baroque* traduit en français. Calas admet qu'il est frappé par l'affirmation de cet auteur que l'étude de deux pays seulement, la Grèce et le Portugal, résumerait bien toute l'histoire de la civilisation européenne<sup>37</sup>. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le Portugal représente la conquête de l'espace. Mais l'interprétation du style manuélín chez Eugenio d'Ors et chez Calas diverge. Le premier rattache les motifs inusuels ou exotiques sculptés sur les fenêtres et chapiteaux de style manuélín à l'esprit franciscain. Sur les caravelles portugaises en route vers Goa en Inde ou vers Macao en Chine voyageaient non seulement des marins mais également des moines. « 'Frère le Polype !' dit la fenêtre de Tomar, en son langage de pierre, comme 'Sœur l'eau'<sup>38</sup> » avait dit François d'Assise dans son « Cantique des créatures ». Calas interprète différemment les motifs sur la fenêtre de Tomar. Prudemment, il se pose la question si les cordes sculptées sont un symbole des franciscains ou de la navigation<sup>39</sup>. Il conclut en faveur de la deuxième hypothèse. En outre, il y a des motifs qui sont typiques de la vie au Portugal. Par exemple, l'artichaut est un légume dont la consommation protège les marins contre le scorbut<sup>40</sup>. Contrastant le manuélín avec le gothique, Calas fait observer que le motif de la voilure a remplacé la rosace et celui de la rose des vents, la sphère divine. Les décorations sur la fenêtre de Tomar témoignent plutôt la mentalité d'une génération d'explorateurs. Les croisades du Moyen Âge se sont transformées en expéditions qui permirent la découverte de nouveaux continents. Une révolution comme celle du style manuélín ne peut pas se limiter à une révolution sur le plan esthétique exclusivement. D'après Calas, le manuélín, vraie révolution architecturale, s'explique par les luttes politiques européennes de l'époque, notamment la Grande Jacquerie qui se répandait sur tout le continent et que l'Inquisition tentait vainement de réprimer<sup>41</sup>.

Au moment où le style manuélín prenait son essor, dans les Pays-Bas, Jérôme Bosch réalisait son œuvre picturale éblouissante. Dans *Foyers d'incendie*, Calas en est toujours à considérer Bosch comme un esprit religieux et obscurantiste, mais plus tard il changera d'opinion<sup>42</sup>. En 1949, Calas dira à Breton qu'il vient de gagner une bourse très modique qui lui permettrait d'écrire un livre sur Bosch. Il compte sur ce futur livre pour

lio Essais », 2000, 181 p., p. 142.

37. Voir *id.*, *Confound the Wise*, p. 90.

38. Eugenio d'Ors, *op. cit.*, p. 146.

39. Voir N. Calas, *Confound the Wise*, p. 86.

40. Voir *ibid.*, p. 148.

41. Voir *ibid.*, p. 92, 134 et 108.

42. Voir *id.*, *Foyers d'incendie*, p. 150-151

se faire engager comme professeur dans quelque collège américain<sup>43</sup>. Ce projet de publication d'un livre sur Bosch continuera de hanter Calas. En 1952, des États-Unis, Kurt Seligmann racontera à Péret un désaccord qu'il vient d'avoir avec Calas. Seligmann dit que Calas et lui collaboraient en vue de la publication en commun d'un livre sur Bosch. Pourtant, consterné par le point de vue de Calas qui affirme que Bosch illustre des idées augustiniennes, Seligmann arrête tout de suite sa collaboration<sup>44</sup>. En fait, Calas ne terminera jamais son livre sur Bosch. Néanmoins, il publiera sur le peintre brabançon au moins trois articles, épaves d'un grand projet délaissé<sup>45</sup>. L'article « Hieronymus Bosch and the Prodigal Son » de 1967 révèle l'érudition fastidieuse de l'universitaire que Calas était devenu. La thèse de Calas est que Bosch appuie la cause de la Réforme qui est déjà dans l'air. L'auteur, qui interprète les images énigmatiques émaillant les peintures de Bosch à la lumière de l'exégèse biblique des patriarches de l'Église, se réfère constamment à saint Augustin, saint Jérôme, Origène, Grégoire le Grand, etc.. Une bonne connaissance de la théologie montrerait à quel point Bosch conteste le magistère de l'Église. Entretemps, Breton, dans *L'Art magique*, décèle l'attraction que des arts suspects, comme la magie ou l'alchimie, exercent sur ce peintre. Dans le retable en triptyque, *La Tentation de saint Antoine*, Breton distingue deux personnages étranges qui se tiennent compagnie : l'un portant à la tête un entonnoir serait un magicien, l'autre à la tête de cerf, le diable<sup>46</sup>. En ce qui concerne le symbolisme alchimique, Breton indique un « crapaud élevant un œuf<sup>47</sup> ». À propos d'un autre retable en triptyque, *Le Jardin des délices* dont le panneau central présente le paradis terrestre peuplé d'une multitude d'hommes et de femmes nus, Breton parle d'une vision « quasi fouriériste du cosmos<sup>48</sup> ». Possiblement, alchimie et Éros seraient employés par Bosch afin d'expulser le Mal religieux. Par contre, les commentaires de Calas sur Bosch relèvent d'une approche historique. En abordant le retable en triptyque *Le Chariot de foin*, Calas explique d'abord le rapport entre

43. Voir le manuscrit de la lettre de N. Calas à A. Breton du 30.9.1949, Archives André Breton, BLJD.

44. Voir la lettre dactylographiée de K. Seligmann à B. Péret du 09.2.1952, Archives Seligmann, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

45. Voir N. Calas, « Hieronymus Bosch and the Prodigal Son », *The Harvard Art Review*, Winter 1967, p. 15-20 ; « Hieronymus Bosch and the Parable of the Two Brothers », *Colóquio Artes*, Lisbonne, juin 1978, p. 24-33 et 79-82; « Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch », *Colóquio Artes*, Lisbonne, juin 1979, p. 15-22 et 78-81.

46. Voir A. Breton, *L'Art magique*, éd. Phébus et Adam Biro, 1991, p. 170 (1<sup>re</sup> éd. 1957).

47. *Ibid.*, p. 176.

48. *Ibid.*, p. 179.

le vagabond représenté sur les volets fermés et l'image du panneau central, justement, le chariot du titre. Immanquablement, il cite Augustin : « Le cœur d'un fou est comme la roue d'une charrette, il est plein de foin et de grincement<sup>49</sup>. » Dans un deuxième temps, Calas établit un lien entre l'énorme chariot de foin et des événements arrivés en Bohême durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, autrement dit, la rébellion hussite qui met la Réforme en marche. Puisque l'empereur Maximilien et le pape Alexandre VI (Borgia) avancent à cheval derrière le chariot, Calas rappelle les croisades que l'empire et la papauté avaient organisées pour écraser les Hussites. En outre, ceux-ci firent preuve de tactiques fort ingénieuses pendant les hostilités, déployant même sur le champ de bataille des chariots fortifiés<sup>50</sup>. Calas mentionne un autre critique d'art qui rattache également *Le Jardin des délices* à la rébellion hussite, car celle-ci donna naissance à la secte des Adamites. Pourtant Calas lui-même ne s'étend pas sur cet aspect<sup>51</sup>.

### Géométrie du hasard

Calas en vient au passage du Moyen Âge à l'époque moderne. Au cours du Concile de Nicée de 787, Jean Damascène balaya la tentation iconoclaste qui sapait la tradition byzantine et, avec une pénétration philosophique, formula une « théorie objective de l'image<sup>52</sup>. » Plus tard, Thomas d'Aquin apportera sa contribution capitale au débat en démontrant que l'art est action<sup>53</sup>. En ce qui concerne les mystiques, Calas dit que ce sont des prophètes lamentables mais authentiques<sup>54</sup>. Il avoue une grande admiration pour Jean de la Croix<sup>55</sup>. Dès son installation aux États-Unis, Calas se met à réfléchir sur le phénomène du protestantisme. L'art a pu s'élever au statut de domaine culturel spécifique seulement après la suppression par les Protestants de la confession, employée alors comme moyen de contrôle moral. Plus tard, Emmanuel Kant, en insistant sur l'importance de la faculté d'intuition, inaugurerait une période où l'expression artistique privilégie la sincérité personnelle<sup>56</sup>. Mais les mœurs protestantes entraînent nécessairement l'égoïsme et l'hypocrisie. Elles

49. N. Calas, « *Hieronymus Bosch and the Parable of the Two Brothers* », *art.cit.*, p. 80C.

50. Voir *id.*, « *Two Mockings of Christ by Hieronymus Bosch* », *art. cit.*, p. 19B.

51. Voir *ibid.*, p. 20A.

52. *Id.*, *Foyers d'incendie*, p. 147.

53. Voir *ibid.*, p. 149.

54. Voir *id.*, *Transfigurations : Art Critical Essays on the Modern Period*, UMI Research Press, Ann Arbor, USA, 1985, 273p., p. 71.

55. Voir *id.*, *Confound the Wise*, p. 44.

56. Voir *id.*, *Transfigurations*, p. 1-2.

institutionnalisent la psychanalyse et donnent naissance à telle mode inattendue comme le nudisme<sup>57</sup>.

Calas définit le marxisme comme la forme laïque du protestantisme et, de ce mouvement religieux austère, il hérite une haine de l'image. Le surréalisme réagit contre cet iconoclasme<sup>58</sup>. On s'attend que Calas cherche une conformité entre telle école de la philosophie grecque et Breton. En effet, il met en parallèle l'esprit de contradiction des cyniques grecs avec l'irrationnel des surréalistes, surtout avec le doute radical dont ceux-ci font preuve et dans l'expression artistique et dans la vie. Ce doute, Calas parvient à le repérer même dans la Bible, notablement, quand au psalmiste vient l'idée que la mort n'est, après tout, que sommeil<sup>59</sup>. Calas souligne aussi les tendances jansénistes du surréalisme. En évoquant la querelle théologique qui, au cours du Grand Siècle, opposa Jansénistes et Jésuites, Calas admet que les fondateurs de grandes institutions comme Ignace de Loyola ou Léon Trotski communient avec la doctrine selon laquelle la fin justifie les moyens. N'empêche que les surréalistes préfèrent s'adonner au calcul des probabilités qui constitue une source inépuisable d'inspiration<sup>60</sup>. On sait que Pascal initia les recherches sur la maîtrise mathématique des jeux du hasard. De manière analogue, le hasard objectif se manifeste constamment durant la pratique de l'écriture automatique. Calas ajoute que le jeu comporte toujours de gros risques. Le joueur qui mise de l'argent connaît le plaisir d'en gagner aussi bien que la douleur de tout perdre. Le joueur tente le diable<sup>61</sup>.

Comme d'autres surréalistes, comme Breton, comme Pierre Mabille, etc., Calas se plonge dans l'histoire pour examiner le développement de la pensée dynamique tout en élisant, d'après le tableau de Bosch, la figure emblématique du *Fils prodigue*, figure qui l'envoûte et dont il donne une interprétation faustienne. Critique acerbe de la religion, Calas souligne néanmoins la contribution qu'elle a donnée à la civilisation et au monde des lettres, prenant quand même le parti positiviste faisant d'elle, dans notre ère, un anachronisme. Calas a vécu dans Manhattan qu'il aimait tant — et où il est d'ailleurs décédé — tout en continuant à puiser dans les sources morales et culturelles européennes.

UNIVERSITÉ DE MALTE

57. Voir *id.*, *Confound the Wise*, p. 259.

58. Voir *id.*, *Transfigurations*, p. 77.

59. Voir *id.*, *Art in the Age of Risk*, p. 27.

60. Voir *ibid.*, p. 64.

61. Cf. *ibid.*, p. 67.

## CHAZAL PEINTRE : DES IMAGES D'ANGES

Françoise PY

« Décrire l'invisible avec des images d'anges », telle est la tâche que, selon ses propres termes, s'est fixée Malcolm de Chazal. Images de poète ou images de peintre, aphorismes ou gouaches : dans la luxuriance des mots comme dans la flamboyance des couleurs se crée un univers mythique qui fait revivre le paradis perdu originel ou à venir.

Dans certaines de ses œuvres écrites, Chazal, on le sait, donne voix à des sources d'inspiration hétérogènes. Sa cosmogonie est nourrie du syncrétisme de toutes les religions, chrétiennes, orientales ou archaïques, sans oublier les apports de l'ésotérisme et de l'occultisme, de la gnose, de la Kabbale. Elle abonde d'allusions à la Chute, au Mal, à Satan ou Lucifer, à la responsabilité de l'homme. Christophe Chabbert parle à juste titre de « mosaïque complexe », d'« entrechoquement des cultures », à « l'image de la société de l'île dans laquelle il a vu le jour ». Dans la peinture de Chazal, mais déjà dans *Sens plastique*, ce qui domine, c'est la quête du Paradis perdu. Chazal est à la recherche d'un univers de la fusion où l'homme et la nature sont en harmonie, ou homme et nature se regardent l'un l'autre et communiquent d'un regard réciproque.

\*\*\*

Chazal, malgré toutes les différences, fait souvent penser à Victor Hugo, cet autre poète-peintre. Parce que le point de départ de leurs textes est souvent une vision, c'est tout naturellement qu'ils seront amenés l'un et l'autre à dessiner ou à peindre. La création plastique est chez eux comme un double de l'écriture : un monde qui se présente comme un équivalent de l'œuvre écrite et non comme son illustration.

Les thèmes récurrents, les obsessions, sont chez tous deux, mais de façon bien différente, repris, développés, enrichis ou simplifiés. Hugo utilise la même plume, la même encre pour dessiner que pour écrire. Une plume qu'il n'hésitera pas à fausser, casser, retourner, pour obtenir bavures, épaisseurs inattendues, traînées, taches. Une encre à laquelle il ajoutera des mixtures peu orthodoxes : café, vin, marc de café ou cendre.

« Mes dessins sont un peu sauvages », écrit-il à Baudelaire, il veut avoir « du chaos dans le pinceau. » Il met sa sauvagerie au service des puissances de l'obscurité et des ténèbres. « J'habite l'Ombre », dit-il dans *Les Contemplations*.

Or rien n'est plus opposé aux fantasmagories terrifiantes d'Hugo que les sages gouaches colorées de Malcolm de Chazal. L'ombre est bannie de son univers. Les couleurs sont utilisées pures, sans mélange.

Chazal propose un univers réconcilié, respirant la paix et souvent la gaieté, une gaieté à la Lewis Carroll ou à la Desnos qu'attestent même les titres : *Le Poisson a rejeté son bikini*, *Le Dodo revient de ses noces*, *Vogue mon bateau*, *Le Coq décontracté*. *Le Homard prend le frais* n'est pas loin du « quadrille des homards » de Lewis Carroll dans *Alice*.

Chazal a commencé à peindre en 1954, d'abord à l'huile, dans une facture presque sculptée, puis, à partir de 1962, exclusivement à la gouache. Dans ces gouaches, l'espace est bidimensionnel, c'est l'aspect décoratif qui est affirmé. Chez Hugo, la mythologie évoque la dualité du bien et du mal. Les puissances de l'inconscient rejoignent les forces cosmogoniques. Chazal nous invite au contraire à plonger par le mythe dans le Jardin d'avant la Chute. Les thèmes traités relèvent pour l'essentiel de l'iconographie paradisiaque. Nous retrouvons, en gros plan, les oiseaux et les poissons de la *Genèse*, les fleurs, les arbres, les fruits, le monde devenu jardin. *Sens plastique*, dit-il, c'est le retour à la vision de l'innocence, le chemin vers l'Éden ». La peinture est pour lui la voie royale qui mène au paradis perdu.

Pour Hugo, la lumière livre sans cesse combat à la nuit afin qu'émergent de l'informe des formes. Des éclairs fulgurants déchirent l'ombre. Le noir se mue en clarté : « L'encre, cette noirceur qui fait de la lumière ». Pour Chazal, la noirceur n'existe pas. Le noir est pour lui une couleur comme les autres.

Ces deux voyants ont une visée cosmique, volontiers prophétique. Mais tandis que Victor Hugo est l'homme de la pré-genèse, du combat entre le chaos et l'ordre, Malcolm de Chazal, lui, nous ramène à l'unité perdue et retrouvée du jardin d'Éden, aux premiers jours de la création.

Pour les deux hommes, l'île est un lieu privilégié, un territoire qui fonde leur identité. Mais pour Hugo, l'île est tombeau, Guernesey est le lieu de l'exil. Pour Chazal, l'île Maurice où il est né et où il a vécu toute sa vie, par choix, est un lieu magique, un lieu ensorcelé. C'est un vestige d'un continent perdu, l'un des « rares pics restants d'un continent lémurien englouti sous les eaux ». Cette île, « jardin auréolé de plages et de bocages », est, par ses dimensions humaines, presque une personne, c'est l'île

fé. Certaines terres insulaires ont été considérées parfois comme des lieux sacrés abritant le paradis perdu. C'est, dit Jean-Louis Joubert, « la montagne-temple, sorte de nombril austral du monde. »

\*\*\*

Rappelons que Malcolm de Chazal se situe bel et bien, malgré son splendide isolement, dans le contexte artistique de son temps. C'est comme si l'art moderne, qui s'était donné pour but de « simplifier la peinture » et qui avait trouvé, avec Puvis de Chavannes, la voie du retour au mythe de l'âge d'or, venait aboutir dans l'océan Indien. C'est par la couleur qu'on accédait à la Terre promise. Encore fallait-il être favorisé par un ancrage géographique en terre sauvage et tropicale. Pour ceux qui ne feront pas le voyage océanien, le Midi de la France en est une sorte d'équivalent. Marquet, à Saint-Tropez, notait : « Sous ces tropiques français, nous devenons tropicaux ». Avant lui, Van Gogh avait cherché en Arles une nature qui parlerait directement un langage coloré car, pour ce Hollandais, le Midi de la France est une escale vers l'Orient. « Ici, je suis au Japon », aimait-il répéter à ses correspondants. Ou encore, parlant de la Provence, il évoquait « l'Afrique pas loin d'ici ».

Pour Gauguin également, trouver la couleur, c'est trouver un territoire préservé et une lumière jamais vue. Ses voyages le mèneront dans la Bretagne encore sauvage de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, puis dans l'océan Indien. La quête de l'origine se double pour lui d'une volonté de simplifier la peinture en retrouvant sa propre enfance au contact d'un art populaire et par la fréquentation d'une population autochtone. Dans *Oviri*, il note : « Je ne veux faire que de l'art simple, très simple ; pour cela, j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitif, les seuls bons, les seuls vrais. » N'oublions pas que les reproches qu'on a pu faire à Malcolm de Chazal de pratiquer une peinture enfantine ou naïve étaient déjà, en leur temps, adressés à Puvis de Chavannes, à Van Gogh, à Gauguin ou à Matisse. C'est qu'une peinture qui se donne pour tâche de traiter du thème des origines exige un style synthétique.

Matisse, le peintre de l'âge d'or, s'engagera dans un art de plus en plus dépouillé. C'est dans les gouaches découpées des dernières années et dans les vitraux de la chapelle de Saint-Paul de Vence, où le rêve océanien est omniprésent, que se radicalise sa peinture. Dès 1907, date du séjour à Tanger, ses toiles, sur le modèle des tapis orientaux, se transmutent en

jardin. Avec les gouaches découpées, le paradis des origines est l'unique sujet. Tout motif devient fleur, algue, corail, oiseau. C'est à la faveur d'une Océanie rêvée ou vécue que les artistes européens ont trouvé la concrétisation d'un rêve d'âge d'or dont la quête coïncidait avec celle d'une peinture simplifiée, qui exalte la couleur pure. Et voilà un poète créole natif de l'Île Maurice qui, à l'âge de soixante ans, reprend le flambeau.

Malcolm de Chazal est allé directement, de façon quasi médiumnique, à une peinture synthétique qui allie simplification et unité. Ce qui, pour l'art moderne occidental, et pour chacun de ses artistes, fut un terme issu d'un long et progressif dépouillement, une victoire gagnée de haute lutte, fut pour lui le fruit d'une maîtrise presque instantanée. Dès qu'il découvrit la gouache qui lui permettait d'exprimer ses visions avec une très grande rapidité d'exécution et sans repentir possible, il créa, en coloriste hors pair, des images inédites. Arbre multicolore, Poisson, étoile de mer, Oiseau des îles, Ciel rouge, Arc-en-ciel sacré, Dodo solaire.

De toutes les créations du jardin d'Éden, c'est sans doute la fleur qui a sa préférence. Elle est fée. Mais Chazal accorde également une large place aux oiseaux : oiseau bleu des contes de fées, oiseau de paradis ou coq « décontracté ». C'est la fleur qui vole :

*L'oiseau paille-en-queue  
Est une orchidée  
Qui cherche  
Ses ailes  
Dans la lumière.*

Large place également au poisson chamarré des lagons. Comme la fleur, comme l'oiseau, le poisson est une palette à l'état pur. Rose, jaune, vert, bleu, rouge, orangé, toutes les couleurs du prisme.

Chazal privilégie la vue de près, l'objet unique, en gros plan. Hors échelle, le motif occupe tout l'espace de la feuille de papier, qui tend à déborder. Il est comme détouré, cerné, isolé sur un fond noir, avec un effet de papier découpé.

L'espace est rendu essentiellement par la couleur. De manière intuitive, Chazal recourt aux qualités spatiales des teintes pour approcher ou éloigner les formes, le jaune étant de toutes les couleurs la plus proche et le bleu la plus lointaine. Le Dodo solaire, d'un jaune intense, semble proche de nous, tandis qu'à l'arrière-plan, les montagnes traitées en teintes chaudes – jaune, ocre, rouge – ou froides – bleu, parme – avancent et reculent alternativement. Cela crée une grande animation de la surface,

avec une profondeur ondulante. C'est l'effet voulu par l'artiste : « Je crée une perspective par les couleurs... aussi l'image, au lieu de s'enfoncer dans le tableau, sort du tableau et va vers le spectateur. »

Les courbes ondulantes des montagnes de l'île font écho aux formes arrondies du dodo. Il s'encastre dans une mosaïque de couleurs pures, arbitraires. L'horizon curviligne commande une répartition étagée des plans où ce qui est proche est en bas et ce qui est lointain est en haut. Des bandes latérales aux contours souples se superposent dans un univers paisible et intemporel. Pas de lignes droites dans ses peintures, les horizontales ou les verticales s'incurvent. Absence de perspective linéaire : tout est frontalité, traité en rabatement.

Contrairement au motif du poisson ou de l'oiseau, Chazal traite volontiers les fleurs en groupe. Dans *Les Fées parlent aux fées*, loi de frontalité oblige, une assemblée de fleurs nous fait face, dans des robes multicolores brodées de pastilles qui rappellent les ocelles des plumes de paon. La fleur est regard : « L'homme qui n'a jamais senti l'œil de la fleur se poser sur lui n'est pas un artiste. » Union sacrée, grâce à laquelle l'artiste devient l'objet qu'il peint « À force de fixer un objet, on n'en voit plus la couleur, ni les contours, ni le dessin, ni le lieu, ni le temps où il plonge, car l'objet devient nous : nous sommes l'objet. »

Quand les fées parlent aux fées en nous regardant, nous nous sentons devenir fée. Dans une autre gouache, *Partie carrée*, les fleurs sont si proches qu'on les croirait presque sorties du cadre, prêtes à nous toucher. La partie se joue avec le regardeur. Nul visage dans ces fleurs. Pourtant dressées sur leur tige, elles nous dévisagent.

\*\*\*

Pourquoi la figure privilégiée du dodo ? Cet oiseau est pour Chazal le dernier vestige d'un paradis terrestre enseveli. Il a bel et bien existé mais, faisant partie des espèces disparues, il rejoint le mythe. Son origine remonterait, selon les naturalistes, à vingt millions d'années. Il s'est éteint, détruit par l'homme, au xviii<sup>e</sup> siècle. Ceux qu'on voulait ramener en Europe mouraient sur les bateaux. Cet animal étrange qui refusait de s'exiler et préférait se laisser mourir n'existait que dans les Mascareignes. L'Île Maurice, La Réunion, Rodriguez eurent chacune leur espèce spécifique, grise, blanche ou jaune. Le « dronte » ou « solitaire » était une espèce d'énorme pigeon digne des géants rouges qui sculptèrent les montagnes. N'ayant jamais été tracassé par l'homme, il ne songeait pas à se sauver ou à se protéger. D'où son nom *didus ineptus*.

Le dodo a ses lettres de noblesse en littérature, Chazal ne peut pas l'ignorer. Dès le chapitre d'*Alice au pays des merveilles*, il fait partie des quatre animaux qui vont être les compagnons d'Alice. Le vrai nom de Lewis Carroll, c'était Charles Dodgson. Lui qui joue avec les sons du langage, il a pris le dodo, cet animal bizarre, semi-légitime, pour évoquer la première syllabe de son nom et son bégaiement, légendaire lui aussi : do-do-Dodgson. L'illustrateur Tenniel a immortalisé ses formes auprès de plusieurs générations d'enfants, anglais ou non : drôle de bec, calotte ronde, jabot avantageux, main humaine, canne sur laquelle il s'appuie pour se tenir debout sur ses deux pattes. Le modèle était un tableau de John Savery exposé au Musée d'Oxford qui pourrait avoir inspiré également Chazal car, à comparer les deux images, la ressemblance est troublante.

Comme l'albatros de Baudelaire, le dodo de Chazal est prisonnier de son corps, victime de la pesanteur. C'est un oiseau coureur aux ailes atrophiées. Chazal voit en lui « la colombe de l'Arche d'un déluge antérieur à celui qui ensevelit l'Atlantide ». Lui qui croit à l'éternel retour ne doute pas que le dodo, un jour, réapparaisse.

\*\*\*

Si Chazal parvient si vite, avec tant d'aisance et de naturel, à maîtriser le nouveau médium qu'il s'est choisi, c'est que depuis quelque vingt ans déjà il a le sentiment qu'il n'y a pas de différence d'essence entre écrire et faire un tableau. La littérature pour lui, c'est un livre d'images, le tableau rejoint l'écriture, tous deux tendent à la même simplicité franciscaine. Simplicité et profondeur des aphorismes qui rejoint la simplicité de la surface peinte. L'univers est un tout qu'on saisit dans l'instant, comme font les enfants. Dans le recueil *Sens plastique*, il s'agit de convoquer l'espace, la lumière et le regard dans des formes brèves comme des haïkus, fulgurantes et audacieuses, ou empreintes de toute la sagesse du monde. Chazal évoque l'impasse des mots qui divisent pour classer, expliquer, alors que la peinture unit : « La poésie des mots titube, la peinture est là pour reprendre le tout et faire aboutir la réunion. »

On n'est pas loin de Rimbaud pour qui chaque voyelle était couleur. Écoutons Chazal : « Les couleurs sont l'alphabet solaire ». « La lumière est le dictionnaire des couleurs » ; l'arc-en-ciel en étant « l'ordre alphabétique ». Ou encore :

*La couleur a des phrases  
Mais point d'alphabet.*

Il n'y a pas non plus opposition, pas de frontières marquées entre couleurs et formes. C'est parfois une simple question de rapidité :

*La forme  
Est  
Le changement de vitesse  
Des couleurs.*

Ou alors, c'est une simple question d'intensité : « À nul être humain il n'est donné de voir couleur et forme en intensités égales ». Il est sensible au jeu érotique des couleurs entre elles : « Toutes les couleurs sont amies de leurs voisines et amoureuses de leurs vis-à-vis. » André Breton et Sarane Alexandrian ont mis en évidence la relation complexe de Chazal à la volupté, lui qui « touche » les couleurs comme d'autres caresseraient des formes :

*Les couleurs sont les empreintes digitales du soleil.*

Quant aux paysages, ils sont :

*peints avec les doigts par le soleil.*

Ou encore :

*Les couleurs font des entailles à la lumière. La lumière met des bosses à la couleur.*

C'est une démarche poétique, à la Desnos, à la Cocteau, ou à la Guillaume Apollinaire, à la Chagall, qui peut s'exprimer par la plume comme par le pinceau.

Pas de frontière entre le noir et la couleur. C'est bien un peintre qui sait voir cela, même si c'est un poète qui sait le dire :

*Le noir est la lumière trouée.  
...Le noir  
Porte son deuil  
En rose.*

Même chose pour le blanc :

*Le blanc est la manière des couleurs de faire voir leur émotion.*

Pas de frontière entre les objets inanimés et les animaux, ni entre l'animal et l'homme. Il suffit de mettre une robe aux fleurs, et ce sont, nous l'avons vu, les fées qui parlent aux fées. On trouve la même chose chez Lewis Carroll. Dans le chapitre « Le jardin des fleurs vivantes », les

fleurs parlent « quand elles ont un interlocuteur valable. » Chazal, lui, ne serait pas loin de retrouver la croyance primitive dans le totem, puissance tutélaire. Dans la gouache intitulée *Paysage saturnien*, le palmier dresse un long cou souple de girafe pour veiller sur la maison. Les maisons, de leur côté, « ont des yeux par leurs lucarnes. Assise, chaque maison semble vous regarder. »

Pas non plus d'opposition entre le présent immobile de la peinture et le temps qui passe de l'histoire ou du récit :

*Le présent est le point de chute du temps.*

Chazal « voit » le temps, forme aussi tangible qu'une autre. Il emploie une image récurrente, celle de la course et du jockey ou du coursier :

*Le temps est un coursier qui, de toute éternité, n'aura qu'un seul jockey : le présent.*

Ailleurs, c'est pour couleurs et formes que cette image est convoquée :

*Dans la course/Des couleurs/Le jockey/Est la forme.*

Les sens se répondent : le goût, les odeurs, le toucher. « Le jaune met les odeurs au galop, et la musique au pas ». Tout n'est que correspondances, échos, corrélations, tout n'est qu'émerveillement.

\*\*\*

L'artiste Malcolm de Chazal est-il avant tout poète ou peintre ? Il ne voit pas d'opposition ni bien sûr de hiérarchie entre les différents modes d'expression, qu'il s'agisse d'essais, de poèmes ou de tableaux. Mais il semblerait qu'il y ait dans sa peinture une sorte de jubilation qu'on ne trouve pas toujours dans ses écrits. « Connaissance par la joie », dit-il lui-même. Là n'est d'ailleurs pas le seul privilège, pour lui, de la peinture sur l'écriture. C'est aussi qu'elle est plus universelle, plus immédiate. La peinture lui apparaît comme un raccourci. Pourvu que la couleur y soit primordiale, elle est un langage direct, compréhensible par tous, indépendamment des langues et des cultures. Il le dit : « Par la couleur, j'ai le verbe immédiat. » La peinture est le paradis perdu et retrouvé. Elle est « le retour au Jardin ».

UNIVERSITÉ DE PARIS VIII

## **Documents**

COCTEAU, J.  
Ramonouquier  
ÉTABLISSEMENT  
por de Lavaroon  
var

9-30-1922

30 sept 1922

CLF  
76

\$350/88

Dear Pound

Avez vous eu mon  
"secret"? Je crois l'avoir  
envoyé par erreur  
rue des Saints-Pères. Si vous  
ne l'avez pas reçu - dites le  
moi. Je pense à vous. Je  
me baigne au soleil et j'en  
demande s'il est possible qu'il  
pleuve à Paris - ville de Vicalba.

Le pauvre! où tombe-t-il?  
Le W.C. Breton est assez triste.

Donnez vite de vos nouvelles.  
Comment va votre femme? Envoyez  
vous. Et Villon. Je

vous salue les

F 139. 15 main Jean Cocteau

# COCTEAU-POUND-BRETON AVEC UN INÉDIT DE 1922 : UNE ÉTUDE DES ENVIRONS

Stephen STEELE

*Pramousquier*

30 sept. 1922

*par Le Lavandou – Var*

*Dear Pound*

*Avez-vous eu mon « Secret » ? Je crois l'avoir envoyé par erreur rue des Saints-Pères. Si vous ne l'avez pas reçu, dites-le moi. Je pense à vous. Je me baigne au soleil et je me demande s'il est possible qu'il pleuve à Paris – ville de Picabia. Le pauvre ! Où tombe-t-il ? Le W.C. Breton est assez triste.*

*Donnez vite de vos nouvelles. Comment va votre femme ? Ecrivez-vous [ ? ] Et Villon [ ? ] Je vous serre les mains.*

*Jean Cocteau*

Si brève soit-elle, en formules et phrases rapides, la carte postale permet d'isoler un moment des relations littéraires Cocteau-Pound-Dada, que l'on peut observer dans chacun de ses axes pour l'automne 1922, avec des incursions avant et après cette période par où d'autres études sont déjà passées. Du groupe Dada, Breton et Picabia apparaissent le 30 septembre dans la ligne de mire de Cocteau, lui-même juste atteint par les coups portés contre lui dans le n° 4 de *Littérature*. Pour Pound, tout ce qui touche aux intrigues de Dada a déjà perdu de son intérêt, avec Picabia sur le déclin et commençant à se figer dans l'histoire de cette époque. Même Cocteau, toujours remarqué pour ses innovations par Pound, déçoit avec *Le Secret professionnel*, envoyé à l'ancienne adresse de Pound au lieu de son

1. La carte postale de Jean Cocteau à Ezra Pound, que nous reproduisons avec l'aimable autorisation de Monsieur Pierre Bergé, provient de la Jean Cocteau Collection, Special Collections Research Center, Syracuse University Library. Le verso de la carte postale montre la Villa Croix-Fleurie de Pramousquier, lieu de villégiature de Cocteau à ce moment de 1922.

2. En 1922, Pound travaille à la rédaction et à la révision des *Cantos*, aboutissant au *Draft of XVI Cantos* en 1925. Il prépare aussi de manière intermittente son opéra, *Le Testament de Villon*, sur lequel Cocteau s'interroge ici. Cocteau apparaîtra dans une partie du livret de cet opéra, substitué par association de sons au nom de Jehan Cotard. Voir Daniel Albright, *Untwisting the Serpent : Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2000, p. 165.

nouveau domicile du 70bis rue Notre-Dame des Champs. Paru à la fin de l'été, *Le Secret* est signalé dans le *Dial* d'octobre par Pound, qui en fait peu de cas, chose plutôt rare quand il s'agit de Pound lecteur de Cocteau.

Avant de documenter des éléments du lien Pound-Dada, Pound-sur-réalisme puis Cocteau-Pound, voyons ce qui a pu mener au « W.C. Breton » chez Cocteau. Les deux initiales « W. C. », à la mesure de l'espace où écrire sur la carte postale, forment une expression riposte à l'attaque développée plus substantiellement par Breton dans *Littérature* du 1<sup>er</sup> septembre 1922. Par la lettre du 26 septembre 1922 de Cocteau à Max Jacob, nous savons que Cocteau a pu consulter ce n° 4 de *Littérature* le 25 seulement, alors qu'il est à Pramousquier, vers la fin de son séjour de plus de six mois avec Radiguet dans le sud. Se plaignant à l'oreille sympathique de Max Jacob, lui aussi malmené, à un bien moindre degré, par ce numéro de *Littérature*, Cocteau partage son « dégoût » et sa « honte » à la lecture de la revue, au fait de retrouver Gallimard associé à sa publication et Picabia dès le dessin de couverture; Gallimard et Picabia tous deux rabaissés sommairement par Cocteau<sup>3</sup>. Le nom même de Breton, ennemi sur la durée<sup>4</sup>, ne surgit que dans le post-scriptum de la lettre, en rapport avec *Littérature* et l'article qu'il y fait paraître, « Clairement ». En consacrant un paragraphe de « Clairement » au seul Cocteau, Breton le sépare de ceux qui ont su faire, à un moment donné, quelque chose de bien, et pose Cocteau en parasite de ceux-ci, « viv[a]nt sur le cadavre » « [d]es Valéry, [d]es Derain, [d]es Marinetti<sup>5</sup> ». Cocteau trouve d'abord les mots conclusifs de Breton sur lui, « le génie du contresens et celui de la désidé-  
déalisation<sup>6</sup> », « assez drôle[s]<sup>7</sup> », mais les mots restent blessants et Cocteau revient à eux six jours plus tard, toujours en écrivant à Max Jacob qui tente de le rassurer sur la « désidé-  
déalisation » dans sa réponse du

3. La lettre de Cocteau à Max Jacob, du 26 septembre 1922, fait partie de leur volumineuse *Correspondance 1917-1944*, ed. Anne Kimball, Paris-Méditerranée/ Ripon (Québec), Écrits des Hautes-Terres, 2000, p. 126. Cocteau envoie, autour du 26 septembre, une lettre à Georges Auric où la parution de *Littérature* vient ajouter à sa « crain[te] » de « Paris et son cloaque » et où il demande, de façon dramatique, à son ami de le rassurer contre les assauts qui lui viennent de partout, « de *Littérature* au *Crapouillot* ». G. Auric et J. Cocteau, *Correspondance*, ed. Pierre Caizergues, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1999, p. 90.

4. Pierre Caizergues a récemment fait connaître le brouillon d'une lettre de Cocteau à Breton, datée du 23 février 1919, qui peut rappeler une époque de relations moins orageuses entre les deux. Voir P. Caizergues, « André Breton et Jean Cocteau : une amitié contrariée (Documents inédits) » in Jean-Pierre Goldenstein et Michel Bernard, ed., *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XX<sup>e</sup> siècle – Hommage à Henri Béhar*, Honoré Champion, 2007, p. 209-214.

5. « Clairement » est repris dans André Breton, *OCI*, 264-266 (p. 265).

6. *Idem*.

7. Cocteau à Max Jacob, 26 septembre 1922, *Correspondance 1917-1944*, *op. cit.*, p. 127.

6 octobre<sup>8</sup>. Comme la carte postale à Pound avec la mention du « W.C. Breton [...] assez triste », la série de lettres fin septembre-début octobre entre Cocteau et Max Jacob, où Jacob ajoute ses propres griefs contre la « bande » « [d]es Breton-Aragon<sup>9</sup> », montre le soin que Cocteau met à consolider sa position auprès de ses amis et à éviter que son image ne se dégrade sous les attaques.

Il existe, plus tôt dans l'année 1922, une période de moindre friction entre Cocteau et, pour reprendre l'expression à l'emporte-pièce de Max Jacob, « les Breton-Aragon », au moment de la préparation du Congrès de Paris, quand la tension est surtout interne à Dada. Le calme relatif peut aussi s'expliquer par le fait que le recueil de poésie *Vocabulaire*, éreinté dans le n° 4 de *Littérature*, paraît seulement en mai et *Le Secret professionnel* en septembre. Pour mémoire, le Congrès de Paris, dit Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne, est organisé en partie à travers les périodiques comme *Comoedia* et *Littérature*, dans un croisement de voix pour et contre, accentuant les désaccords déjà nombreux entre Tzara et Breton au point d'être annulé<sup>10</sup>. De janvier à avril 1922, les noms s'alignent et se réalignent, d'un document à l'autre, pour la tenue du Congrès, que souhaite Breton, ou contre, position que prend d'abord Picabia en janvier, avant de se retrouver du côté de Breton, notamment avec la publication de la « feuille<sup>11</sup> » de Picabia, *La Pomme de pins*, fin février. Ce qui peut intéresser l'axe Cocteau-Pound-Breton, avec d'ailleurs Picabia, c'est un « tract » lié à Christian et à *La Pomme de pins*, qui fournit deux listes de noms, selon les alliances du moment de Picabia<sup>12</sup>. Le tract place dans une même liste Picabia, Cocteau et Pound avec Breton, semblant apporter à Breton un très large soutien pour le Congrès

8. Voir la lettre de Cocteau à Max Jacob le 2 octobre 1922 et celle de Max Jacob à Cocteau le 6 octobre 1922, *ibid.*, p. 132-133 et p. 136-137. Se reporter aussi à Eléonore Antzenberger, « Jean Cocteau and *Littérature Magazine* (1919-23) » in D. Paini *et al.*, ed., *Jean Cocteau sur le fil du siècle*, trad. T. Selous, London, DACS, 2003, p. 101.

9. Max Jacob à Cocteau, 29 septembre 1922, *Correspondance 1917-1944*, *op. cit.*, p. 130-131. Dans cette même lettre, Jacob reconforte Cocteau de tout ce qu'il a pu subir de Dada : « Je ne t'apprends pas que ces injures portent bonheur. Tu le sais, tu n'as jamais si bien réussi que depuis les injures de l'après-guerre », p. 130.

10. Voir le chapitre consacré au Congrès de Paris dans Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Editions, 2005, p. 280-304, ainsi que les notices sur « Après Dada » et « Lâchez tout » par Marguerite Bonnet dans André Breton, *OCI*, 1279-1292.

11. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 296.

12. Christian, pseudonyme de Georges Herbiet, évoque ses souvenirs de *La Pomme de Pins* dans les « Annales du Pélican », *Cahiers Dada/Surréalisme*, n° 2, 1968, p. 194-196.

au-delà et, dans le cas de Cocteau et Pound, à l'encontre des affinités réelles<sup>13</sup>.

Le peintre et poète Christian tient un autre rôle dans cette histoire puisque c'est d'abord par lui que Pound aurait approché Picabia<sup>14</sup> et d'autres dadaïstes, bien que l'ouvrage de Sanouillet suggérerait plutôt que Man Ray était à l'origine du contact de Pound avec Dada<sup>15</sup>. La question de savoir qui aurait présenté Pound aux dadaïstes n'est pas déterminante, le contact initial ayant pu se faire en plusieurs temps et par des voies différentes, les souvenirs des individus, comme ceux de Christian dans les années soixante, étant plutôt univoques. Picabia ne tardera pas à apparaître à Pound comme une force à lui seul, même s'il est vrai que Pound a d'abord tenu son œuvre, avec *291*, pour simple « modern froth<sup>16</sup> ». Quand il est mentionné durant les quelques années de Pound à Paris, Breton par contre appartient au groupe et n'a pas de traits propres. De passage à Paris en 1920, Pound recommande Breton comme partie d'un « milieu Aragon[,] Breton[,] Soupault [...] particularly to be held to<sup>17</sup> ». Ce même « milieu », passé de Dada au surréalisme, Pound lui-même passé dans l'Italie fasciste, est dénigré dans l'écrit pamphlétaire de 1936, « The Co-ward Surrealists ». Le surréalisme y est présenté comme quelque chose de factice, imitation en peinture et inaptitude à la révolution telle qu'imaginée par les principes économiques quelque peu confus de Pound. On peut penser aussi que Pound reproche aux surréalistes de ne pas avoir tenu les promesses qu'il attendait d'eux en 1920, quand il relevait leur courageux « talk about 'metallurgie' and international financiers whose names are never mentioned in the orderly English press<sup>18</sup>. » L'action

13. Voir M. Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 296-298. La liste qui a le plus de retentissement reste celle de la résolution du 17 février 1922 à la Closerie des Lilas, où le nom de Cocteau se trouve avec ceux d'Éluard, Péret, Fraenkel contre Breton et en faveur de Tzara, nouvelle qu'on peut lire sous une autre forme quelques semaines après dans *La Pomme de Pins* : « Tristan Tzara le perfide a quitté Paris pour la Connerie des Lilas ». M. Sanouillet, *Francis Picabia et « 391 »*, t. II, Eric Losfeld, 1966, p. 222.

14. C'est ce que relève Richard Sieburth à partir des articles de Christian de la fin des années 1960. R. Sieburth, « Dada Pound », *The South Atlantic Quarterly*, 83.1, Winter 1984, p. 49.

15. M. Sanouillet, *Dada à Paris*, *op. cit.*, p. 262-263.

16. Lettre de Pound à John Quinn, 10 mars 1916, *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, ed. D. D. Paige, London, Faber and Faber, 1951, p. 122. Andrew Clearfield l'évoque aussi dans « Pound, Paris and Dada », *Paideuma*, 7, Spring-Fall 1978, p. 119.

17. Lettre du 12 juillet 1920, reproduite dans *Pound, Thayer, Watson, and The Dial : A Story in Letters*, ed. Walter Sutton, Gainesville, University Press of Florida, 1994, p. 71, citée par Lionel Follet dans « Aragon : Lettres à Ezra Pound et textes retrouvés », *La Nouvelle Revue Française*, n° 567, octobre 2003, p. 328.

18. E. Pound, « The Island of Paris : A Letter » [Sept. 1920], *The Dial*, October 1920, p. 408. La partie de la Lettre au *Dial* consacrée à Dada est citée par R. Sieburth, « Dada Pound », *op.*

continue des « financiers » du pamphlet de 1936, alors que les surréalistes vont vers un esthétisme, signalerait l'échec des velléités révolutionnaires des surréalistes<sup>19</sup>.

Les idées de ce pamphlet, où Breton n'est pas nommément cité, sont déjà exprimées dans une lettre de Pound du 21 juillet 1934 adressée à l'équipe de la revue américaine *Demain*, y compris le fait que le surréalisme « must not be regarded as a modern movement », avec Pound donnant déjà une même dose de violence dirigée contre « bankers, editors and presidents of colleges and universities.<sup>20</sup> » En 1935 également, écrivant à son ami le poète Louis Zukofsky, qui a suggéré le nom d'un scénariste « who can be as good as Cocteau & the Surréaliste scenarists<sup>21</sup> », Pound, qui refuserait sans doute un rapprochement Cocteau-Buñuel, répond par un « Surrealism (meaning the yester year frog variety) » limité à un « painter's show » et s'interroge faussement « what fahrtin literature has it got ?<sup>22</sup> » Pound ajoute un autre grief contre les surréalistes dans une lettre de 1940 au directeur de la revue *Prospettive*, en attaquant leur caractère de groupe, de « cénacle », déjà en question pour Pound chez les « dadaïstes » de 1920<sup>23</sup>, et s'en prend aussi à leur rapport au temps : « Questi surrealisti sono un cenacolo, ignoranti del passato, incoscienti di oggi.<sup>24</sup> » Pound durcit l'idée qu'il a formulée en 1930 sur « MM. Breton, Péret, Aragon and company » en considérant le surréalisme inconscient du présent, alors que le diagnostic portait, en 1930, sur leur indécision quant au passé, « [t]hey may or may not want to own an ancestry or to co-ordinate themselves with precursors [les poètes et peintres des XIII<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles] or with other art of similar phase<sup>25</sup> ». Avec sa lettre, moitié en anglais, moitié

*cit.*, p. 47.

19. E. Pound, « The Coward Surrealists », *Contemporary Poetry and Prose*, I, 1936, p. 136.

20. Certains extraits de la lettre sont donnés par Wayne Andrews, l'un des fondateurs de *Demain*, dans l'avant-propos de son ouvrage *The Surrealist Parade*, New York, New Directions, 1990, p. ix.

21. L. Zukofsky à Pound, 17 février 1935, recueillie dans Pound/ Zukofsky, *Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, ed. Barry Ahearn, New York, New Directions, 1987, p. 161.

22. Pound à L. Zukofsky, 6 mars 1935, *ibid.*, p. 162. Dans sa lettre du 15 mars 1935, Zukofsky rappelle alors à Pound qu'il partage son avis sur le surréalisme et le renvoie à son poème-commentaire, « 'Mantis,' An Interpretation » (*ibid.*, p. 165), dont le lien avec le surréalisme passe par une « Surrealist/Re-collection » de Caillois et « La Mante religieuse », comme l'examine Michael Golston, « Petalbent Devils : Louis Zukofsky, Lorine Niedecker, and the Surrealist Praying Mantis », *Modernism/Modernity*, 13.2, 2006, p. 334.

23. Bien qu'il lui paraisse que les dadaïstes « converse solely with dadaists », Pound est prêt à trouver une « adequate justification » à leur exclusivité. « The Island of Paris : A Letter » [Nov. 1920], *The Dial*, December 1920, p. 635.

24. La lettre de Pound est publiée dans *Prospettive*, 4.2, 15 février 1940, p. 11.

25. E. Pound, « Epstein, Belgium and Meaning », *The Criterion*, 9.36, April 1930, p. 474.

en italien, du 5 février 1940 à Curzio Malaparte, fondateur et directeur de *Prospettive*, Pound réplique sans doute au traitement favorable du surréalisme dans le premier numéro de 1940 de la revue, consacré à « Il Surrealismo e l'Italia ». La réponse de Malaparte à Pound peut se lire dans le nom de Breton, au sommaire du numéro de *Prospettive* du 15 février où paraît aussi la lettre de Pound, et dans le double numéro 6-7 (juin-juillet 1940) de la revue, intitulé « Cadaveri squisiti », allant tout autant contre la direction souhaitée par Pound. Trois jours après le mot de Pound pour *Prospettive*, le 8 février 1940, on trouve Pound pensant toujours à Malaparte, dans une lettre à Wyndham Lewis, qui a lui-même montré peu de sympathie pour la figure du surréaliste, qu'il considère en 1931, selon une appellation à connotation négative utilisée notamment par Picabia<sup>26</sup>, plutôt « super-realist », « not much of an artist », « seldom [...] inventive », « just a 'bourgeois' after all<sup>27</sup> », variation sur l'idée du surréaliste faux révolutionnaire formulée aussi par Pound dans « The Coward Surrealists ». Pound dit à Lewis avoir du mal à croire que Malaparte ait été remis en liberté en 1938, après plusieurs années de résidence surveillée, pour finir par écrire sur les surréalistes : « YES, they took away his badge, and sent him off to think in the Confino/ but LET HIM go on writing [...], and have now set him up with a big fancy magazine to talk about Breton and Eluard.<sup>28</sup> »

La dérision exprimée à l'encontre du surréalisme n'empêche pas Pound d'être, à différentes époques, lecteur de Breton<sup>29</sup>. Autour de 1927-1928, une remarque de Pound, glissée entre parenthèses, dans l'essai « Cavalcanti » sur ce que Breton dit de Flaubert dans *Nadja* représente une rare référence spécifique à Breton et signale que Pound peut porter une attention hors polémique à son oeuvre<sup>30</sup>. Beaucoup plus tard en 1949,

26. Deux dessins de Picabia, reliés aux couvertures de *Littérature* et à certains dessins de *391*, et notamment à celui portant la mention « Superréaliste » sur le numéro 16 de *391*, figurent dans le livret de l'exposition du 10 janvier au 16 février 2008, *Francis Picabia – Dessins pour « Littérature »*, Galerie 1900-2000, 2007. Ces dessins représentent Breton soufflant de sa bouche *Littérature*, dans l'un (fig. 20) suspendu en l'air, le corps rayé de noir et blanc, le ventre rebondi, féminisé par la taille resserrant un buste proéminent, dans l'autre (fig. 21) avec des sourcils inversés et une longue chevelure noire.

27. W. Lewis, *The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator*, London : Chatto and Windus, 1931, p. 150. Les remarques sur les surréalistes chez Lewis sont encadrées par sa polémique, qui date des années 1927-1928, contre Eugène Jolas et l'équipe de la revue *Transition*.

28. Pound à W. Lewis, 7-8 février 1940, *Pound/Lewis – The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis*, ed. Timothy Materer, New York, New Directions, 1985, p. 219.

29. Jean-Michel Rabaté formule le même constat dans « Les Blancs d'André Breton (ou : Le Surréalisme de la Place Blanche) », *Revue des sciences humaines*, n° 237, 1995, p. 30.

30. Une note de William Skaff souligne cette allusion à *Nadja* dans son article « Pound's Imagism and the Surreal », *Journal of Modern Literature*, 12.2, July 1985, p. 188. Citation

dans une lettre envoyée à Wyndham Lewis de l'hôpital psychiatrique à Washington où il a été enfermé, Pound lit l'*Anthologie de l'humour noir*. Elle contient plusieurs éléments faits pour lui plaire, « a photo of the Prince des Penseurs » (le pseudo-scientifique Jean-Pierre Brisset) et « nize pome by [Guy-Charles] Cros' papa, the orig. Charles [...] AND so on<sup>31</sup> ». Avec Guy-Charles Cros, par lequel il remonte à Charles Cros, Pound aboutit à l'un de ses auteurs privilégiés des années parisiennes, le fils, non le père retenu dans l'*Anthologie de Breton*. C'est lors de sa courte visite de 1913 à Paris que Pound assiste à l'élection parodique de Brisset comme « Prince des Penseurs » et le souvenir, à travers Breton, de cette séance le replace dans la compagnie de l'ancien groupe de l'Abbaye de Créteil, Vildrac, Duhamel, Romains, qui, avec Gourmont, partie prenante dans l'affaire, ont gardé un moment l'attention de Pound, Gourmont et Romains plus durablement<sup>32</sup>.

Le surréalisme est discuté également dans le courrier que Pound reçoit à Washington. Ainsi, le 29 mars 1946, à l'issue d'une longue lettre où il fait la leçon à Pound pour ses nombreuses années de dérive fasciste, William Carlos Williams dépasse, par le ton, les critiques de Pound contre les surréalistes, attaquant une insularité qu'il a pu percevoir chez les surréalistes de l'exil new-yorkais. Il prend pour cible, sans les nommer (« Let's not mention names »), Breton et Max Ernst, époux un temps de Peggy Guggenheim : « During the entire war the [F]rench surrealist group has been living in New York, running back and forth over the country on the snot that runs from Peggy Guggenheim's nostrils which they lick up and thrive on. They boast of their immunity to *all* [A]merican ideas but live immured in their own ideas safe from our contamination.<sup>33</sup> » Williams, qui a donné une contribution au premier numéro de *VVV* en octobre 1942, se rapproche ici du cénacle déjà dénoncé par Pound en 1940, avec le groupe surréaliste vu dans un contexte différent, celui de son exil newyorkais et l'hostilité dont il est là-bas parfois l'objet<sup>34</sup>. Pour le

également donnée dans J.-M. Rabaté, « Les Blancs d'André Breton », *op. cit.*, p. 30.

31. Lettre non datée, estimée à 1949, dans *Pound/Lewis – The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis*, *op. cit.*, p. 252.

32. La soirée de 1913 se retrouve aussi dans les *Pisan Cantos* (Canto 80) marquée par un ton de regret calqué sur Ronsard, et placée dans les avant-guerres. Voir l'édition des *Pisan Cantos* préparée par R. Sieburth, New York, New Directions, 2003, p. 84.

33. *Pound/Williams : Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, ed. Hugh Witemeyer, New York, New Directions, 1996, p. 220.

34. Une lettre du 26 mai 1943 d'André Breton à Benjamin Péret indique que Cocteau demeure une figure de repoussoir pour Breton alors qu'il est question, durant l'exil, de rester sélectif dans le choix des revues où paraître. Péret ayant promis un texte à *View*, c'est « exactement comme si, à Paris, [lui écrit Breton] sur une revue surréaliste tu avais donné la préférence à

reste, considérant son ton d'ordinaire plus modéré, il est possible que Williams adapte ses paroles sur les surréalistes à son destinataire, peut-être aussi pour le distraire de la leçon qu'il lui fait dans le reste de sa lettre<sup>35</sup>. Williams tient certainement à l'image du groupe fermé qu'il reprend à l'automne 1946 dans *View*, pour son compte rendu de *Young Cherry Trees Secured Against Hares*, où Breton, poète à la langue classique par-dessus tout, « the true son of France », et ses « cronies » (ou amis) ont formé une « confraternity of Surrealism » dans les rues de New York<sup>36</sup>.

Revenant aux années parisiennes de Pound, comme Lionel Follet l'a déjà montré lors de sa publication des lettres d'Aragon à Pound, c'est Aragon plus que Breton qui attire l'œil de Pound à l'été et à l'automne 1920. Dans sa lettre du 12 juillet à Scofield Thayer, l'un des éditeurs du *Dial*, Pound singularise Aragon comme « the best of the *most young*<sup>37</sup> ». Aragon tient un temps une petite rubrique dans la revue, Soupault et à l'occasion Breton figurent en 1920-21 dans *The Dial* ou *The Little Review*, tous trois sur l'invitation de Pound qui pousse vers un « aggressive avant-gardism<sup>38</sup> » une *Little Review* accueillante et un *Dial* réticent.<sup>39</sup> En dehors des contacts sociaux dont la trace est plus difficile à suivre même si Pound revient par exemple sur les « afternoons at Picabia's with Cocteau

une revue dirigée par M. Cocteau ». Lettre citée par Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe – Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*, Les Presses du réel, 2007, p. 89. La vente 2008 de la succession Julien Gracq a livré au public un manuscrit de juin 1960 où Breton s'élève de nouveau contre l'« imposteur » Cocteau, désigné Prince des poètes. Sur les remous causés par le couronnement de Cocteau, voir André Breton, *OC IV*, 1460-1461. Enfin, en 1962, suite à l'article dans *Combat* contre *Le Requiem* de Cocteau, Breton "félicit[e]" Alain Bosquet de cette attaque et déplore, dans sa lettre, la "grave erreur tactique" d'avoir "fai[t] délibérément le silence sur [le] nom" de Cocteau dans les années passées alors qu'il "eût [...] pu être écrasé dès 1918". La lettre est citée dans Alain Bosquet, *La Mémoire ou l'oubli*, Paris, Bernard Grasset, 1990, p. 345.

35. La réaction de Pound à la lettre et aux démarches de Williams en sa faveur à cette époque apparaît dans un billet à Nancy Cunard du 1<sup>er</sup> août 1946 où « Bill W. » est « an ass who won't face historic fact », in Hugh Ford, ed., *Nancy Cunard: Brave Poet, Indomitable Rebel 1896-1965*, Philadelphia, Chilton, 1968, p. 361. Parmi la liste des surnoms dont Pound affuble son ami se trouve en 1930 un « ole Bill Water Closet », loin de l'hostile « W.C. Breton » de Cocteau. Pound/Zukofsky, *Selected Letters*, op. cit., p. 50.

36. W. C. Williams, compte rendu du recueil d'André Breton, *Young Cherry Trees Secured Against Hares*, reproduit dans *Something to Say: William Carlos Williams on Younger Poets*, ed. James Breslin, New York, New Directions, 1985, p. 146-149.

37. Pound à S. Thayer, 12 juillet 1920, *Pound, Thayer, Watson, and The Dial*, op. cit., p. 71.

38. Alan C. Golding, « *The Dial, The Little Review, and the Dialogics of Modernism* », *American Periodicals*, 15.1, 2005, p. 45.

39. Sur cette dynamique, voir R. Sieburth, « Pound's *Dial* Letters: Between Modernism and the Avant-Garde », *American Poetry*, 6.2, Winter 1989, p. 5-7.

and Marcel Duchamp [...] *à la page* in 1920-1921<sup>40</sup> », les rapports prennent la forme d'échanges dans les revues, parfois même de rémunération, pour *The Dial* et *The Little Review* au premier chef. L'ouverture des revues va dans les deux sens et le n° 16 de septembre-octobre 1920 de *Littérature* publie une lettre de Pound, par l'intermédiaire de Soupault<sup>41</sup>, donnant « les noms de ceux qui à [s]on avis ont essayé de détruire la bêtise dans le brumeux séjour britannique<sup>42</sup> ». Il est possible que Soupault ait senti le besoin de réviser cette lettre dont il existe une version tapuscrite dans les Pound Papers à la Beinecke, rédigée dans un français incertain, loin du « savoureux français » relevé par Follet dans le texte publié<sup>43</sup>. Pound hésite, par exemple, dans le tapuscrit entre le « bougrement » retenu par *Littérature* et un « bigrement », posant ouvertement la question de vocabulaire dans sa lettre : « ou est-ce que cela s'écrit bigrement<sup>44</sup> ». Outre les nombreuses corrections et les remaniements de phrases qui apparaissent de la lettre à la publication dans *Littérature*, une erreur de taille s'est faite, et est restée, sur le nom de l'écrivain Edmund « Gosse » qui disparaît dans la publication au profit de « gosses ». Le tapuscrit rabaisse Edmund Gosse par rapport à « notre meilleur critique » Ford Madox Hueffer [Ford], mais cette comparaison Ford-Gosse, de même que la référence à Gosse comme « ami intime du *Mercury de France* », est perdue pour *Littérature* dans une image cruelle à la Gilles de Rais puisqu'à Ford « on doit offrir chaque année le sang et les os de cent mille gosses<sup>45</sup> ». Pour le reste, les modifications apportées au tapuscrit touchent principalement la langue, et plus légèrement le sens, à commencer par la première phrase où « ceux qui ont détruit un peu la bêtise » deviennent « ceux qui à mon avis ont essayé de détruire la bêtise ». Dans l'une et l'autre versions de la lettre, le « détruit » ou « détruire » de Pound peut se lire comme un écho aux projets de Dada et peut-être refus sous-jacent de certaines remarques que lui adresse son ancien compagnon imagiste

40. E. Pound, « D'Artagnan Twenty Years After », *The Criterion*, juillet 1937, reproduit dans *Selected Prose 1909-1965*, ed. William Cookson, New York, New Directions, 1973, p. 457.

41. Voir, sur ce point, L. Follet, « Aragon : Lettres à Ezra Pound et textes retrouvés », *op. cit.*, p. 328-329 et la lettre d'Aragon à Pound du 31 août 1920, p. 334.

42. « Ezra Pound to *Littérature* », ed. Herbert S. Gershman, *Modern Language Notes*, 74.7, nov. 1959, p. 608.

43. L. Follet, « Aragon : Lettres à Ezra Pound et textes retrouvés », *op. cit.*, p. 329.

44. Voir le tapuscrit de Pound dans les Ezra Pound Papers, Yale Collection of American Literature, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, YCAL MSS 43, box 2, folder 80. Copyright ©2010 par Mary de Rachewiltz et Omar S. Pound. Utilisé avec la permission de New Directions Publishing Corp.

45. « Ezra Pound to *Littérature* », *Modern Language Notes*, *op. cit.*, p. 608.

Richard Aldington, qui figure d'ailleurs en post-scriptum de la version *Littérature* comme personnage à préserver un temps de la destruction.

Dans une lettre d'Aldington à Pound, datée du 29 juillet 1920 et mise à jour par Rebecca Beasley, Aldington le met en garde contre la nature destructive de Dada, ajoutant « You want to make literature a great force, which it ought to be. You won't achieve that end by printing Soupault and Aragon. Aren't you a little too respectful of new things because they are new ?<sup>46</sup> » La présence de Dada dans des revues consacrées, notamment par l'entremise de Pound pour *The Dial*, où paraît sa première des douze *Paris Letters* avec de bons mots pour Dada en septembre 1920, suscite, au début du même mois, une autre remarque récalcitrante d'Aldington, envoyée à Stewart Mitchell, du *Dial*. Dans cette lettre du 6 septembre 1920<sup>47</sup>, qui vient confirmer la « pertinence<sup>48</sup> » de sa voix de désapprouvateur, Aldington, lui-même au sommaire de la revue en août et octobre, écrit : « Don't let Pound put too much 'Dada' over to you ». Faisant référence ensuite au numéro d'août de la *NRF*, qui contient les articles de Rivière et de Breton sur Dada, Aldington constate à regret : « it is true that the Nouvelle Revue Française [à laquelle d'ailleurs Aldington propose ses services en 1919<sup>49</sup>] has taken up with the Dadaïstes, but they won't last. A taste [of Dada] is more than satiety<sup>50</sup>. » Aux dires d'Aldington, un goût de Dada à lui seul est de trop.

La réserve d'Aldington vis-à-vis de Dada, puis du surréalisme, ne le quitte pas, même s'il se rapproche un peu, pour un temps, de *Bifur*, dont il considère, en octobre 1929, les deux premiers numéros « extremely good<sup>51</sup> ». Il va rester sur ses conseils de 1919, lorsqu'il hésitait à proposer à la lecture les poètes les plus à l'avant-garde, « Apollinaire (perhaps) », « perhaps even Max Jacob and Cendrars<sup>52</sup> ». En 1941, dans ses souvenirs,

46. Citée par R. Beasley, « Dada's Place in *The Cantos* », *Paideuma*, 30,3, Winter 2001, p. 40. Dans une lettre du 5 novembre [1929] à William Carlos Williams, Pound, toujours aussi catégorique lorsqu'il s'agit d'Aldington, compte chez « Mr. A. » « 15 [years] of opposition to EVERY new clean move in sculpture painting or writing ». *Pound/Williams, op. cit.*, p. 98.

47. Lettre conservée dans les Stewart Mitchell Papers, collection du Boston Athenaeum. Nous en avons fait une transcription pour *New Canterbury Literary Society News (The Richard Aldington Newsletter)*, 32,2, Summer 2004, p. 5.

48. R. Beasley, « Dada's Place in *The Cantos* », *op. cit.*, p. 41.

49. L'information ressort d'une lettre du 3 octobre 1919 de Jacques Rivière à Gaston Gallimard, publiée dans leur *Correspondance 1911-1924*, ed. Pierre-Edmond Robert, Gallimard, 1994, p. 152.

50. Aldington à Stewart Mitchell, 6 sept. 1920, *New Canterbury Literary Society News, op. cit.*, p. 5.

51. Lettre d'Aldington à Nino Frank du 14 octobre 1929, où Aldington répond de façon modeste à une invitation à contribuer à la revue. Collection *Bifur*, Department of Special Collections, McFarlin Library, University of Tulsa.

52. R. Aldington, « Preferences in French Literature », *The Sphere* (London), 17 mai 1919, p.

*Life for Life's Sake*, Aldington revient sur un poème d'Aragon, « Suicide », sans fournir le titre du poème ni, comme s'il en restait à sa lecture initiale, le nom de l'auteur, qui n'apparaissait en effet pas lors de la première publication du poème dans la revue de Picabia, *Cannibale*, en 1920<sup>53</sup>, où Picabia revient sur l' » ABC » d'Aragon comme « suicide<sup>54</sup> ». Les cinq vers d'alphabet de 1920 d'Aragon, repris plus tard dans *Le Mouvement perpétuel*, sont transcrits par Aldington avec des changements typographiques, majuscules au lieu de minuscules (seul le « A » de l'alphabet d'Aragon est en majuscule), décalage des lettres sur les deux derniers vers et ajout de la ponctuation, un point à la fin :

A B C D E F  
 G H I J K L  
 M N O P Q R  
 S T U V W X  
 Y Z.<sup>55</sup>

À l'alphabet d'Aragon, Aldington répond par deux rangées de chiffres de 1 à 10, qui constituent la totalité de son compte rendu du poème, que le *Times Literary Supplement* refuse de publier :

1 2 3 4 5  
 6 7 8 9 10.<sup>56</sup>

« I still think that was the most snappy review I ever wrote<sup>57</sup> », commente légèrement Aldington, qui touche par humour et dérision, avec son compte rendu, à l'expérimentation du langage, désordre de ses composantes, façon Dada, zaoum (Iliazd), Merz (Kurt Schwitters) ou façon Aragon comme dans le poème « La pensée », également de 1920, qui contient mots coupés, mots collés et un alphabet désordonné sur trois vers, en majuscules celui-là, qui donne une idée de ce que peut être le fonctionnement de la pensée<sup>58</sup>. Là où Aldington voit une transcription

140. On peut consulter Caroline Zilboorg, « Richard Aldington in Transition : His Pieces for *The Sphere* in 1919 », *Twentieth Century Literature*, 34.4, Winter 1988, p. 489-506.

53. Henri Béhar rappelle l'anonymat du « quintil » d'Aragon dans son étude « Aragon : la parenthèse Dada » in H. Béhar et Catherine Dufour, ed., *Dada circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 291.

54. F. Picabia, *Cannibale*, 1, 25 avril 1920, p. 7.

55. L. Aragon, « Suicide », cité, avec modifications, par R. Aldington, *Life for Life's Sake*, London, Cassell, 1968, p. 154.

56. R. Aldington, *Life for Life's Sake*, *op. cit.*, p. 154.

57. *Idem*.

58. « Suicide » est mis en relation avec le poème « La pensée » par Olivier Barbarant, *Aragon : La mémoire et l'excès*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, p. 66. Marc Dachy relie « Suicide » à des

toute mécanique de l'alphabet dans le poème « Suicide », il n'est pas, après tout, si loin d'Aragon lui-même qui voit l'attitude suicidaire que l'ordre peut représenter pour le poème.

La lecture du poème, de cet alphabet en vers avec pour seul mot le titre, quand le titre est donné, ne s'arrête pas au point où Aldington le laisse, ne s'arrête pas non plus nécessairement à la question du langage et peut aller jusqu'à prendre en compte la dimension du suicide, idée et acte, rendus plus crus, dans le groupe autour de *Littérature*, par la mort de Jacques Vaché et la présence de Jacques Rigaut. Dans son article sur Crevel de janvier 1939 pour la revue *Criterion*, où sa parole vitriolée s'en prend au Congrès pour la défense de la culture de 1935 jugé responsable du suicide de Crevel de par sa « faked nature [...] the utter hoakum [...] that swamp of hoakum (*toc, fumperpey*, masquerading as conviction) », Pound se souvient que le suicide vient aussi de plus loin : « Somewhere about 1920 Louis Aragon sat on my decrepit sofa in the Hôtel de l'Élysée and told me about suicide. He admired it, programMatically. [...] The surrealists were (once ?) (programMatically) committed to approval of suicide<sup>59</sup>. » Marqué par le fait que Crevel ait été « too quickly taken<sup>60</sup> » ou encore, moins délicatement formulé à Wyndham Lewis en 1936, « sorry

approches similaires du langage poétique chez Tzara, Schwitters et Raoul Haussmann dans son édition du *Projet d'histoire littéraire contemporaine* d'Aragon, Gallimard, 1994, p. 126.

59. Le « René Crevel » de Pound est reproduit en avant-propos à l'édition anglaise du roman de Crevel *Les Pieds dans le plat, Putting My Foot in It*, trad. Thomas Buckley, Normal, IL, Dalkey Archive Press, 1992, p. ix. Un bref commentaire de ce souvenir de 1920 est donné dans « E. P. à Louis Aragon », *Les Cabiers de l'Herne*, 6, vol. 1, 1965, p. 142. La première lettre du *Dial* trouve dans Dada des êtres « so young and so healthy that they still consider suicide as a possible remedy for certain troubles », ramenant cette « erreur » à l'« enthousiasme » qui les caractérise. E. Pound, « The Island of Paris : A Letter » [Sept. 1920], *The Dial*, October 1920, p. 408.

60. E. Pound, *The Pisan Cantos*, *op. cit.*, p. 88. Énumérant « The live animals » de l'année, dans une lettre du 27 octobre [1934] à William Carlos Williams, Pound fait suivre l'opiomanie de « Cocteau the hop » d'un doute sur un Crevel toujours en vie, « Crevel (probably, at least he was and is too young to be dead yet) ». *Pound/Williams*, *op. cit.*, p. 151. En 1931, dans la revue *Pagany*, Pound ramène l'opiomanie de Cocteau à un désir d'expérimentation et à sa force de caractère puisqu'au moment de sa désintoxication « one finds him not in a maison de santé but sitting in bed perfectly lucid ; he is getting himself unpoisoned. It happens to be rather painful but he now knows about 'hop'. » E. Pound, « The First Year of *Pagany* and the Possibility of Criteria », *Pagany*, 2.1, Winter 1931, p. 105. Le mot « hop » dans le sens d'opium n'est pas étranger aux écrits de Cocteau et, s'il n'apparaît pas dans *Opium* en 1930, il figure tout à côté du mot « Chine » (« Hop ! Chine ! ») et près de « coquelicot » dans le poème non daté « Ancre bleue ». Cocteau, « Ancre bleue », *Œuvres poétiques complètes*, ed. Michel Décaudin *et al.*, Gallimard, 1999, p. 1191. On est loin alors du « Hop ! Hop ! Hop ! », sauts du zèbre au cirque Médrano dans « Poésie retrouvée (1918) » de Cocteau, *ibid.*, p. 236.

Crevel croaked hissself... nice lad/bettern most<sup>61</sup> », Pound dégage le suicide de Crevel de l'élément de programme tout en abandonnant Aragon à son idée de 1920. En 1955 même, dans une lettre à Robert MacGregor de New Directions, Pound continue de situer plus bas Aragon, toujours par rapport à ses anciens mots sur le suicide, évoquant parallèlement Crevel : « That shit Aragon talking in favour of suicide, he don't do it, but Crevel does. do stir the mud in y[ou]r cranium<sup>62</sup> ». Aragon est un cas, chez Pound, à observer sur la longue durée étant donnée la baisse d'appréciation qui le suit au cours des années ; et où, soutien pour « Front rouge » à part, le « red mind » d'Aragon n'est pas pour peu<sup>63</sup>. Avant que l'engagement communiste le détourne entièrement d'Aragon, Pound reconnaît dans la poésie d'Aragon, sans doute avec un recueil plein de ridicule pour l'armée et les hommes politiques comme *La Grande gaité* de 1929, un défi à l'ordre établi, constatant en 1930 dans un parallèle à travers les siècles avec les « wildest statements » de Guido Cavalcanti : ces mots de Cavalcanti « were probably as little concerned with supporting the hierarchy of thrones as are Mr. Aragon's verses with proving the divinity of the Third Republic<sup>64</sup>. » Le caractère inconcevable de cette remarque, où Aragon se porterait au secours de la Troisième République, aide à comprendre ce que Pound voit comme une volte-face d'Aragon quand le contestataire d'alors se rallie à l'URSS.

Pour revenir et terminer sur Aldington et Pound, les conseils d'Aldington contre Dada sont sans doute mieux reçus au *Dial*, déjà dans la ligne d'Aldington, que par Pound, qui, de toute façon, accorde peu de crédit au jugement d'Aldington en août 1920 (« Remember [...] that Aldington practically never knows anything<sup>65</sup> »). Avec son lot d' « easily-lost enthusiasms<sup>66</sup> », Pound, comme cela est souligné par la critique, s'éloigne lui-même assez rapidement de Dada sans complètement délaisser sa part d'expérimentation et de violence. La prise de distance de Pound est aussi d'ordre pratique, coïncidant avec l'éclatement de Dada sur son versant

61. Pound à W. Lewis, 5 décembre [1936], *Pound/Lewis, op. cit.*, p. 190.

62. Pound à R. MacGregor, 28 mars 1955, dans E. Pound and James Laughlin, *Selected Letters*, ed. David M. Gordon, New York-London, W. W. Norton, 1994, p. 235.

63. E. Pound, « For a New Paideuma », *The Criterion*, janvier 1938, dans *Selected Prose, op. cit.*, p. 287. Pound décrit *Front rouge* comme un « very fine poem », concédant un lyrisme à des vers du type « There are no brakes on the engine », autrement rejetés parce que trop marqués de « Blochevik redness ». E. Pound, compte rendu de *The Secret International...*, *The Symposium*, 4.2, 1933, p. 253.

64. E. Pound, « Epstein, Belgion and Meaning », *The Criterion*, *op. cit.*, p. 474.

65. Pound à Scofield Thayer, 10 août 1920, *Pound, Thayer, Watson and The Dial, op.cit.*, p. 114.

66. A. Clearfield, « Pound, Paris, and Dada », *op. cit.*, p. 114.

parisien et les bruyantes dissensions qui l'accompagnent. De sa fréquentation de Dada, Pound sort un petit groupe d'écrits qui comprend, outre l'article de *Littérature* de septembre 1920, une contribution de mars 1920 à *Dadaphone* de Tzara, puis au numéro spécial de 391 de Picabia en juillet 1921, enfin des notes brèves publiées sous un pseudonyme dans *The Little Review* et un aphorisme repris en couverture de l'avant-dernier numéro de 391, en juillet 1924, « Où va la peinture moderne ? Aux chiottes<sup>67</sup> ». Que l'un des derniers mots dada de Pound, si ce n'est le dernier, ne soit pas complètement étranger à l'urinoir-« Fontaine » de Duchamp peut aussi marquer la fin pour Pound d'un Dada plus bas que bas.

Au printemps 1921 déjà, Pound sépare Picabia de tous les Dadas, y compris Aragon, et propose son nom, le 22 avril 1921 dans une lettre à Margaret Anderson de la *Little Review*, pour le poste de *Foreign Editor* de la revue<sup>68</sup>. Pound trouve Picabia plus « actif » et plus adapté à une fonction administrative qu'Aragon, pressenti pour le poste d'abord occupé, de manière nominale, par Jules Romains, lui-même vu comme « the livest of the current French writers » dans une lettre de Pound de juin 1918<sup>69</sup>. En 1938, Pound recourt encore à l'énergie et à la vitalité comme mesure de la personne, écrivant qu'Aragon « did not in the old days keep up with Picabia.<sup>70</sup> » Dans la même lettre du 22 avril 1921 à Margaret Anderson où il avance le nom de Picabia, Pound rassure la fondatrice de la revue que le choix de Picabia n'implique pas un virage de la *Little Review* vers Dada, remarque qui dissocie Picabia des autres, et Pound quelque peu de Dada :

<sup>67</sup>67. F. Picabia, 391, ed. M. Sanouillet, Le Terrain Vague, 1960, p. 121. Le contexte de l'aphorisme, une enquête lancée par le *Bulletin de l'effort moderne* en 1924, est rappelé dans *Ezra Pound's Poetry and Prose – Contributions to Periodicals*, ed. L. Baechler et al., vol. 4 (1920-1927), New York-London, Garland, 1991, p. 335.

68. La lettre est reproduite dans *Pound/The Little Review – The Letters of Ezra Pound to Margaret Anderson : The Little Review Correspondence*, ed. T. L. Scott et M. J. Friedman, New York, New Directions, 1988, p. 265. En février 1921, à l'occasion du vernissage d'une exposition Dada, la « Paris Letter » distingue le « fauve » des « puppies », Picabia du reste des dadaïstes ; tous, au demeurant, « barking » autour de Cocteau comme s'il s'agissait d'un « carved bone ». André Germain, « Paris Letter » [Feb. 1921], *The Dial*, March 1921, p. 331. Pour cette « Paris Letter », Pound s'est arrangé pour être remplacé par André Germain tout en se chargeant de la traduction mais il semble être allé au-delà de ce rôle. Il estime, en effet, la première ébauche de la lettre « [u]tterly untranslatable [...] because of being bound to its own idiom ». Pound à Scofield Thayer, 22 décembre 1920, *Pound, Thayer, Watson, and The Dial*, op. cit., p. 189. Cocteau lui-même est approché par Pound pour rédiger une « Paris Letter » au printemps 1921, mais il se dit trop sollicité par ailleurs pour accepter, selon la lettre de Pound à S. Thayer, 19 avril 1921, *ibid.*, p. 217.

69. E. Pound à John Quinn, 4 juin 1918, d'abord dans *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, op. cit., p. 197.

70. E. Pound, « For a New Paideuma », op. cit., p. 287.

« In taking Picabia, I do NOT suggest that you take Dadaism and all 'les petits dadas'.<sup>71</sup> » Suit aussitôt la liste des valeurs sûres, les « hommes qui comptent », Cocteau, Morand, Guy-Charles Cros, Cendrars, Picabia, qui vont, en plus de Brancusi et Léger, demeurer les références des années parisiennes de Pound jusqu'à son départ pour l'Italie en 1924.

De la liste de 1921 rédigée à l'attention de Margaret Anderson, Cocteau, plus même que Picabia confiné largement à un moment de sa production et de ses activités, maintient l'intérêt de Pound renouvelé au fil des années, que ce soit, par exemple, en 1930 quand il attribue à la prose de Cocteau une « qualité » toute spéciale que la traduction peut révéler<sup>72</sup>, ou bien encore dans son « Jean Cocteau Sociologist » de 1935. Avec ce dernier article, Pound, qui n'hésite pas d'ordinaire à garder fixes les images des personnages rencontrés, s'interroge à partir du « portrait » « exquis » de Cocteau par Marie Laurencin, devenu « le Cocteau du public », un Cocteau figé dans le passé : « But are we expected to stop at the Cocteau of yesterday, Cocteau of *Le Mot*?<sup>73</sup> » Plutôt que de laisser Cocteau dans les élans patriotiques de sa revue de 1914-1915, Pound suggère de lui reconnaître toute latitude de développement dans le temps.

Ce qui élève Cocteau aux yeux de Pound entraîne aussi son admiration pour Remy de Gourmont<sup>74</sup>, l'aspect touche-à-tout, avec en plus chez Cocteau le goût du « risque », « Cocteau will try anything once<sup>75</sup> », ce qui nourrit la diversité de l'œuvre : poésie, théâtre, essais, écrits sur la musique, dessin, entreprise de réinvention du théâtre grec, une « résurrection » pour Pound en 1938 sans trace de l'image homosexualisée de l'« [é]phèbe out of the sepulchre » de 1935<sup>76</sup>. Plus encore que sur la légèreté du pas de l'éphèbe (« young step »), c'est sur la revitalisation du langage (« living language<sup>77</sup> ») dans le théâtre de Cocteau que Pound s'arrête en 1935,

71. Pound/*The Little Review*, *op. cit.*, p. 265.

72. E. Pound, « Appunti : Le mystère Cocteau », *L'Indice*, 5 mai 1930, p. 1.

73. E. Pound, « Jean Cocteau Sociologist », d'abord paru dans *The New English Weekly*, inclus dans *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 434.

74. En 1921, Pound voit dans *Carte blanche* de Cocteau « an almost Gourmontian freshness » dans son survol de « Parisian Literature », *Literary Review (Evening Post)*, 13 août 1921, p. 7. Cocteau aurait même fini par devenir « a better writer than Gourmont ». E. Pound, « Jean Cocteau Sociologist », *op. cit.*, p. 434.

75. E. Pound, « The First Year of Pagany... », *Pagany*, *op. cit.*, p. 105.

76. On lit, en 1938 : « [G]reek drama exists. Cocteau by sheer genius has resurrected it. » E. Pound, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1968, p. 93. Pour la référence de 1935, voir E. Pound, « Jean Cocteau Sociologist », *op. cit.*, p. 436. Pound n'a pas toujours eu la même appréciation du théâtre de Cocteau, qu'il voit « adaptateur » plutôt qu'innovateur avec *Antigone*. E. Pound, « Paris Letter » [Feb. 1923], *The Dial*, March 1923, p. 278.

77. E. Pound, « Jean Cocteau Sociologist », *op. cit.*, p. 436.

comme il s'était arrêté sur son « verbal stirring<sup>78</sup> » en 1930. Ce français particulièrement vivant de Cocteau, qu'il soit parlé ou écrit, se situe à un niveau inégalé à son époque selon une lettre de 1922 à Ford Madox Ford où Pound juge que le français est en train de mourir et que Cocteau est le seul à oser revêtir la langue d'une nouvelle rhétorique : « And [F]rench is abs[olutely] paralyzed and dying from a too strict logicity. Cocteau [is] of interest because he is the only one who dares beard the syntax bogey in its arid lare<sup>79</sup>. » La paralysie est encore présente en 1930, quand Pound écrit que « French suffers from a worse paralysis than English », Cocteau étant reconnu comme le seul, avec Apollinaire, à faire bouger la langue<sup>80</sup>. Un autre terme exprime pour Pound l'apport de Cocteau à la langue, la fraîcheur. En septembre 1921, Pound lit et entend chez Cocteau « the freshness of the classic<sup>81</sup> », et dix ans plus tard, Cocteau sera encore « the refresher of the [F]rench language<sup>82</sup> ».

En plus de la langue, Pound apprécie la critique chez Cocteau, à laquelle il trouve une qualité de « silk-fine web », comme il le dit en 1937 du *Mystère laïc*<sup>83</sup>, ou, à l'opposé, en 1921, un certain piquant. Il caractérise ainsi *La Noce massacrée* de Cocteau comme un « savage work » qui ajoute à l'exécution de Barrès (« flayed alive ») un élément de « sound criticism », considéré par Pound « in the same vein as that of *Carte Blanche*<sup>84</sup> ». Dans les articles de 1919 de *Paris-Midi*, regroupés au sein de *Carte blanche*, qui jouent parfois sur les caractéristiques nationales France-Allemagne<sup>85</sup>, Pound aurait pu trouver un genre proche de ses « Paris Letters », qui mêlent « sound criticism » et préjugés nationaux, surtout avec l'Angleterre. Si Pound explique sa pratique des « Paris Letters » comme une archéologie contemporaine pour « dissocier certaines idées » « moving in the ferment or sediment beneath or upon current work<sup>86</sup> », il renforce, dans la même

78. E. Pound, « Epstein, Belgium and Meaning », *The Criterion*, *op. cit.*, p. 474.

79. Pound à Ford, 21 mars 1922, *Pound/Ford, The Story of a Literary Friendship...*, ed. Brita Lindberg-Seyersted, New York, New Directions, 1982, p. 66.

80. E. Pound, « Epstein, Belgium and Meaning », *The Criterion*, *op. cit.*, p. 474.

81. E. Pound, « Paris Letter » [Sept. 1921], *The Dial*, October 1921, p. 457. Avec *Antigone* de 1923, cette « fraîcheur » n'est pas tout à fait atteinte. « The desperate effort » de Cocteau ne parvient pas à éliminer parfaitement « the glued, glass ornament phrasing of the official classic translation ». E. Pound, « Paris Letter » [Feb. 1923], *The Dial*, March 1923, p. 278.

82. E. Pound, « The First Year of Pagan... », *Paganry*, *op. cit.*, p. 107.

83. E. Pound, « D'Artagnan Twenty Years After » dans *Selected Prose 1909-1965*, *op. cit.*, p. 452.

84. E. Pound, « Paris Letter » [Sept. 1921], *The Dial*, October 1921, p. 457.

85. Voir le 9 juin 1919, dans « Malentendu », le portrait que Cocteau trace de « l'Allemagne moderne », qui « ne possède ni le fumier généreux de la France, ni la qualité d'innocence de l'Amérique ». J. Cocteau, *Carte blanche*, Mermod, 1952, p. 86.

86. E. Pound, « Paris Letter » [Dec. 1921], *The Dial*, January 1922, p. 74.

lettre de décembre 1921, une idée courante des traits nationaux, « the French have not the English hatred of ideas [...] and even if an idea is labeled 'dangerous' the French will go on discussing it, 'parce qu'ils sont trop bavards'.<sup>87</sup> » Mais Cocteau, pour Pound, ne saurait jamais trop parler, sa conversation et sa langue plaisent<sup>88</sup>.

Enfin, et dans un autre registre, ce qui recommande Cocteau dans différentes « Paris Letters », comme Morand ou Aragon dans « The Island of Paris » de septembre 1920, c'est la ressemblance avec Pound lui-même ou avec ce que Pound aime par ailleurs. Du recueil de poèmes de Morand, *Feuilles de température*, Pound apprécie le fait que « [t]he style is roughly that of the modern stuff in [his] own *Lustra*<sup>89</sup>. » Quant à Aragon, son « Casino des lumières crues », qui saisit en quatre vers un moment dans le temps, « [u]n soir » entre la mondanité des « plages » et la contemplation de la « mer<sup>90</sup> », attire Pound par son raccourci de l'image, « équivalent » en cela du « hokku » ou « Chinese 'short-stop'<sup>91</sup> », possible renvoi vers l'imagisme.

La « Paris Letter » d'octobre 1922, qui coïncide presque avec la carte postale à Pound, fait réapparaître un Cocteau se ressemblant à lui-même avec un recueil de poèmes, probablement *Vocabulaire* sorti en mars. Cocteau n'était pas mentionné dans les « Paris Letters » de mai et août, une absence explicable par une possible fatigue Cocteau chez Pound qui ne dure pas mais est présente néanmoins. Tout ce qu'il serait nécessaire de dire de Cocteau n'a-t-il pas été dit ? « M. Cocteau has produced a volume of poems which leaves one nothing to say that one has not already said about his preceding volume<sup>92</sup>. » Ce volume « précédent », non identifié, pourrait être le récent *Escales* mais désigne en fait le recueil *Poésies (1917-1920)*, dont Pound a fait un compte rendu dans le *Dial* de janvier 1921 avec une leçon de lecture de Cocteau. De *Poésies (1917-1920)*, Pound retient surtout les mots et leurs idées, ce qu'il appelle ici et ailleurs la « logopoeia<sup>93</sup> ». Les poèmes de Cocteau ne se laisseraient pas découper en séquences de mots sans perte de sens, les mots éclatant dans toutes les directions, faisant naître « the feel of the age » et, avec lui, « the mode and

87. E. Pound, « Paris Letter » [Dec. 1921], *The Dial*, January 1922, p. 75.

88. Hugh Kenner a, bien sûr, déjà évoqué l'attrait de la parole de Cocteau chez Pound dans *The Pound Era*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1971, p. 91.

89. E. Pound, « The Island of Paris : A Letter » [Sept. 1920], *The Dial*, October 1920, p. 407.

90. L. Aragon, « Casino des lumières crues », *Le Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de joie* et suivi d'*Écritures automatiques*, Gallimard, 2003, p. 58.

91. E. Pound, « The Island of Paris : A Letter » [Sept. 1920], *The Dial*, October 1920, p. 408.

92. E. Pound, « Paris Letter » [Oct. 1922], *The Dial*, November 1922, p. 552.

93. E. Pound, compte rendu de *Poésies (1917-1920)*, *The Dial*, January 1921, p. 110.

modality of its hurrying ideation<sup>94</sup> ». Aldington, qui a l'occasion de parler de Cocteau en 1925 dans son compte rendu de *Poésie 1916-1923*, va contre ce « feel of the age » qui avait attiré Pound, l'esprit de Cocteau étant « encumbered with the mechanical phenomena of modern life » en forçant dans ses poèmes, et dans *Parade* même avec ses « tight-rope capers », « un bruit d'hélice, un aéronaute, and even a photographer's studio », originalité du moderne qui ne serait qu'une pose de plus pour un poète à l'écoute de la mode<sup>95</sup>. La voix critique d'Aldington, version tempérée de la dérision féroce des surréalistes envers Cocteau, ne modifie pas le soutien de Pound à Cocteau, tout comme Pound ne s'était pas laissé ébranler par les réticences d'Aldington face à Dada. En 1928, dans une lettre en français à l'universitaire René Taupin, Pound rattache plus fortement encore *Poésies (1917-1920)* à la question de la langue et le donne en exemple de ce que Cocteau a fait « pour libérer la langue fr[ançaise] [de] ses manchettes », même s'il ne s'agit là que d'une « invention d'utilité locale<sup>96</sup> ». Ces réflexions ne sont pas formulées pour le recueil évoqué en octobre 1922, la nouvelle œuvre de Cocteau, s'il s'agit bien de *Vocabulaire*, restant déjà dans l'ombre de *Poésies (1917-1920)*.

La « Paris Letter » d'octobre 1922 passe aussi, sans plus le nommer, au « pamphlet in prose » de Cocteau, sans doute *Le Secret professionnel*, sorti durant l'été et mentionné dans la carte postale à Pound. D'une lettre à Gide de la fin octobre, on sent Cocteau un peu sur la défensive, inquiet des réactions de ses amis et relations sur la publication de ses conférences prononcées devant des étudiants en Suisse. Cocteau écrit à Gide, qu'il sait réticent : « Si vous n'aimez pas *Le Secret professionnel*, envoyez vite tout de même une carte. Il me suffit que vous en aimiez un bout<sup>97</sup>. » La réponse de Pound n'apparaît guère plus favorable que celle notée par Gide dans son *Journal* le 10 septembre 1922 : « Comment avais-je pu trouver cela bon ?<sup>98</sup> » Pound considère que le « pamphlet » « begins with a promising attack on Flaubert, descends into an unconvincing laudation of Balzac,

94. *Idem*.

95. R. Aldington, compte rendu d'*Observations by Marianne Moore* et de *Poésie 1916-1923* de Cocteau, *The Criterion*, 3.12, July 1925, p. 588 et 592-593. Quand T. S. Eliot se prépare à prendre la direction du *Criterion*, il écrit à Pound, le 12 mars 1922, qu'il cherche à publier « anything from Picabia, Cocteau, etc. » avec, à la clé, pour Pound, le « translator's fee ». Voir *The Letters of T. S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, vol. 1, 1898-1922, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1988, p. 508 et 507.

96. Pound à R. Taupin, mai 1928, *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, *op. cit.*, p. 294 ; également cité par A. Clearfield, « Pound, Paris and Dada », *op. cit.*, p. 129.

97. Cocteau à Gide, 28 octobre 1922, J. Cocteau, *Lettres à André Gide avec quelques réponses d'André Gide*, ed. Jean-Jacques Kihm, La Table Ronde, 1970, p. 129.

98. La phrase de Gide est citée par J.-J. Kihm, *ibid.*, p. 130.

and then trails a metaphor over five pages, wherein the general vagueness of analogy ultimately deprives the discourse of strict critical value ; the number of parallels between the shooting-booth and the pursuit of letters having a presumable limit<sup>99</sup>. » Le « faire mouche » du *Secret professionnel*, que Cocteau appliquera à son propre style dans *La Difficulté d'être* en 1947, décrit par exemple les styles de Balzac et Stendhal, tandis qu' » [u]n Flaubert ne pense qu'à épauler. Peu importe la cible<sup>100</sup> ». La lecture de Pound s'arrête sur la métaphore filée de Cocteau et n'entre pas dans les passages consacrés à un impuissant Picabia, lui-même métaphorisé comme « tireur qui trouve plus amusant de tirer sur la patronne du tir que de tirer sur l'œuf. Tire-t-il sur elle ? Non. Il craint les gendarmes<sup>101</sup>. » À ce moment de 1922, Pound porte son attention ailleurs que sur Picabia ou Cocteau et a déjà fini de s'intéresser aux querelles parisiennes, celles de la « ville de Picabia » pour reprendre l'expression de la carte postale<sup>102</sup>. Ces querelles voient encore Cocteau écrire dans *Le Secret professionnel* que Dada « est littérature par excellence<sup>103</sup> », mots de guerre s'il en fut pour « le W.C. Breton ». Mais là n'est pas vraiment la bataille de Pound, querelleur sur d'autres fronts.

Il reste, comme épilogue à cette étude, à aborder plus avant les rapports tardifs entre Cocteau et Pound avec retour sur l'année 1922, avec aussi pour cadre l'hôpital St. Elizabeth. L'une des dimensions prises par ces rapports a trait à l'image, au dessin surtout et, pour William Carlos Williams, à un personnage du cinéma de Cocteau. Si on veut bien suivre

99. E. Pound, « Paris Letter » [Oct. 1922], *The Dial*, November 1922, p. 552.

100. J. Cocteau, « Le Secret professionnel », *Romans, poésies, œuvres diverses*, ed. Bernard Benech, Le Livre de Poche, 1995, p. 483. Pour le « faire mouche » de *La Difficulté d'être*, voir, dans le même volume, p. 866.

101. J. Cocteau, « Le Secret professionnel », *Romans, poésies, œuvres diverses, op. cit.*, p. 486. Pound choisira en 1931 de se porter à la défense de Cocteau, perçu de manière « injuste » pour son théâtre, son passage par le catholicisme et son addiction à l'opium. Il retient le mot dur attribué à Picabia à propos des *Mariés de la Tour Eiffel* : « Il abîme tout, c't homme-là ». E. Pound, « The First Year of *Pagany*... », *Pagany, op. cit.*, p. 106. Six ans plus tard, il trouve toujours aussi « injuste » le mot de Picabia mais avec une réserve qui aboutit à la fois Picabia et Cocteau. E. Pound, « D'Artagnan Twenty Years After », *Selected Prose 1909-1965, op. cit.*, p. 458-459. L'article de 1931 de *Pagany* forme une ode à Cocteau, qui amène Pound à dire, dans la *New Review*, qu'il a tout donné sur Cocteau, « I have just shot my wad re Cocteau in *Pagany* ». Il ajoute encore, en deux vers, « que son style [est] plus clair/ Que les styles de ses adversaires ». E. Pound, « Tischreden », *New Review*, 1.2, May-July 1931, p. 164.

102. Quelques lignes dactylographiées, non datées et rédigées en brouillon, figurant dans les papiers de Pound à Yale, indiquent un « respe[c]t » pour la « haine » que les surréalistes versent à l'extérieur de leur groupe, mais c'est une « haine » qui se perd trop dans les disputes internes. « Surrealism – Typescript », Pound Papers, Yale Collection of American Literature, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, YCAL MSS 43, box 137, folder 5988.

103. J. Cocteau, « Le Secret professionnel », *Romans, poésies, œuvres diverses, op. cit.*, p. 493.

le portrait de « Pound at St. Elizabeth's » que trace Williams dans son autobiographie de 1951, à une période où Cocteau est présent dans les relations Pound-Williams, Pound est devenu la Bête du film de 1946 de Cocteau : « His reddish hair, beard and moustaches have been permitted to grow wildly at random – the long hairs framing his unchanged features half-ludicrously, half-frighteningly to resemble the face of the Beast in Cocteau's well-known film [...]. Pound greatly admires Cocteau, and Dorothy [Pound] during the last year sent me Cocteau's recent poems<sup>104</sup> ». Cocteau est au cœur d'un jeu de ressemblance chez Williams et Pound, qui, dans une lettre d'avril 1921 à Marianne Moore, a constaté entre Williams et Cocteau une grande similarité : « Cocteau looks more like [Bill] than even his own brother Ed. Indeed much more; not full face but <sup>3</sup>/<sub>4</sub> ; most amazin' resemblance<sup>105</sup> ». Quand il revient à Cocteau de faire le portrait de Pound vieilli, vers la fin de l'année 1958, pour la couverture d'une édition italienne d'*H. S. Mauberley*, il n'y a pas trace de la Bête aperçue par Williams. Les quelques lignes de Cocteau dessinent le profil d'un Ezra Pound âgé et couronné de laurier, dont l'une des feuilles s'évase en une sorte de feuille<sup>106</sup>.

Le second des trois dessins d'*H. S. Mauberley* est daté du 12 décembre 1958 et est rétrospectif par les personnages qu'il met en présence et par les commentaires griffonnés de Cocteau entre son propre portrait (à droite), le portrait de Pound (en haut) et celui de Tzara (tout à gauche)<sup>107</sup>. Cocteau fait remonter la scène à une « photographie un peu 1900 de 1922<sup>108</sup> ». Tzara, en quelques traits à peine, est suggéré par son monocle,

104. W. C. Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1967, p. 340. Pound s'intéresse d'assez près à Cocteau en 1951-1952 autour de la traduction en anglais de *Léone*, comme c'était le cas en 1921 pour la traduction du *Cap de Bonne Espérance* et en 1931 du *Mystère laïc*, un texte « so full of life », qui paraît dans *Pagany*. Pound à Richard Johns, 8 juillet 1931, dans James Gould, « Seven Letters of Ezra Pound », *Collections*, 1, 1984, p. 19. Par sa traduction, que Pound facilite, *Le Mystère laïc* est devenu une « œuvre en langage anglais », tandis que la poésie de Cocteau « ne se traduit pas », deux constats auxquels Pound arrive et qu'il partage avec Cocteau dans une lettre non datée mais vraisemblablement de la fin 1948. E. Pound, « À Jean Cocteau », *Les Cahiers de l'Herne*, 6, vol. 1, 1965, p. 308.

105. *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, *op. cit.*, p. 232-233.

106. Le « Portrait d'Ezra Pound » apparaît en couverture du recueil de Pound, *H. S. Mauberley*, trad. Giovanni Giudici, avec trois dessins inédits de Cocteau, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1959.

107. Même disposition des trois personnages, Pound, Cocteau, Tzara, dans la photo de groupe prise autour de 1920, avec, identifiés sur la photo, Man Ray, Kiki, Jane Heap, Mina Loy, et, semble-t-il, se tenant derrière Kiki sur sa gauche, Max Jacob. Photo reproduite dans *American Artists in Paris, 1918-1939 : A Transatlantic Avant-Garde*, ed. Sophie Lévy, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 186.

108 Dessin de Cocteau dans E. Pound, *H. S. Mauberley*, *op. cit.*, face à la p. 32.

envahi et isolé par les mots de Cocteau décrivant Pound sur le dessin. Pound et Cocteau sont dessinés plus en détail, Cocteau avec son chapeau et une attitude assurée, Pound souligné par la remarque « Notre Ezra un peu Chinois sur la photographie<sup>109</sup> », avec un clin d'œil à l'œuvre de Pound. Le dernier dessin du livre, daté de Noël 1958, porte l'inscription « L'ami Ezra en 1922 et le pesce d'oro », du nom de la maison d'édition du recueil, sans que ce dessin ni les autres n'établissent un rapport texte-image avec *H. S. Mauberley*. Dans ce troisième dessin, un poisson s'approche tout contre le visage de Pound, portant son large béret, le regard clair et vif. Le dessin est intitulé « Ezra Pound : Parigi 1922. Nel ricordo di Jean Cocteau », où l'on retrouve une nouvelle fois cette année 1922<sup>110</sup>.

Pound apparaît en fait dans l'un des *Dessins* de Cocteau, publiés en 1923, comme celui qui pédale une bicyclette lourdement chargée de huit passagers appartenant pour beaucoup au monde des lettres anglaises. Parmi les écrivains identifiables se trouvent un possible Joyce rendu chauve regardant par derrière avec une expression bien à lui, et Ford Madox Ford, simple bout de tête coincé contre la poitrine d'une caricature du *British gentleman*. Pound, grimpé sur le siège, est imparfaitement reconnaissable à sa barbe pointue et à une pleine chevelure. La roue avant du vélo est déformée par le poids de ce groupe que Pound essaie de faire avancer, dans « [u]n effort vraiment désintéressé », selon le titre parlant que Cocteau donne au dessin<sup>111</sup>. L'image s'accorde avec la réputation de Pound actif à aider l'un ou l'autre, surtout pour leur ménager une place dans les revues. Pound ne semble pas avoir évoqué ce dessin, qui lui est favorable, ni vraiment traité de l'aspect pictural de l'œuvre de Cocteau. Par contre, E. E. Cummings consacre un article à l'ouvrage des *Dessins* de Cocteau, dans *Vanity Fair* de septembre 1925, où il conclut que Cocteau « is a draughtsman of first-rate sensitiveness<sup>112</sup> », en passant par une série

109. *Idem*.

110. La bibliothèque personnelle de Cocteau, déposée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, contient cinq œuvres de Pound, dont l'édition italienne d'*H. S. Mauberley* et trois autres ouvrages parus entre 1955 et 1959. Ce fonds possède également trois lettres manuscrites de Pound, l'une datée du 3 mars 1932, une autre portant la simple date du 16 juin, et la troisième non datée, qui n'est pas la lettre des *Cahiers de l'Herne*. Se trouvent aussi trois feuillets dactylographiés, intitulés « Venturi » et « Cavalcaselle ». Informations gentiment communiquées par Mme Claudine Boulouque.

111. J. Cocteau, *Dessins*, Stock, 1924, p. 164-165.

112. E. E. Cummings, « Jean Cocteau as a Graphic Artist », recueilli dans son *A Miscellany Revised*, éd. George J. Firmage, New York, October House, 1965, p. 104. Cummings raconte avoir été dissuadé, par Aragon, de rencontrer Cocteau, qu'il aurait souhaité connaître puisqu'il avait été, un peu plus tôt, « more amused by *Les Mariés* than by anything else in Paris ». *Ibid.*, p.

d'images qui ne comprennent pas le dessin de Pound cycliste. De façon plus incidente, Marianne Moore remarque les dessins de Cocteau dans ses souvenirs du *Dial*, dont elle est, à la suite de Thayer, l'*editor* de 1925 à 1929. Elle situe, parmi les dessins publiés dans le *Dial* ayant apporté quelque chose à l'écrit (« as intensives on the text »), « Cocteau line drawings<sup>113</sup> ». Le *Dial* inclut différents dessins de Cocteau dans ses numéros de l'année 1925, à un moment où Pound a moins à faire avec la revue. Morand, qui reprend la rubrique des « Paris Letters » pour le *Dial*, commente en 1927 une exposition de Cocteau en termes poundiens, mettant l'expérimentation en avant<sup>114</sup>.

Cocteau a une dernière occasion de revenir à Pound en 1963 avec un poème qu'Elizabeth Bishop a composé à partir de ses visites à Pound à l'hôpital de Washington en 1949-1950, « Visits to St. Elizabeth's ». Le compositeur Ned Rorem demande en effet à Cocteau, en 1963, d'illustrer la couverture de sa partition mettant en musique le poème d'Elizabeth Bishop<sup>115</sup>. Le dessin de Cocteau montre les trois noms de Ned Rorem, Eli[z]abeth Bishop et Ezra Pound, celui de Pound le plus travaillé des trois, l'initiale de son prénom stylisée en une lyre, elle-même s'élargissant en un visage penché en arrière, sinuosité et métamorphose caractéristiques de Cocteau<sup>116</sup>. La lyre du poète, c'est Orphée pour Cocteau, mélodie pour Pound avec son souci du mot et de la musique, c'est finalement une image dans laquelle tous deux peuvent se retrouver.

SIMON FRASER UNIVERSITY

98. Aragon saisit cette « occasion » pour avertir Cummings que Cocteau ne sait pas « how to write French ». *Idem.* Cummings traduit, en 1948, le texte du « Speaker » d'*Œdipe-Roi*. Voir Stravinsky-Cocteau, *Œdipus Rex, Opera-Oratorio en deux actes d'après Sophocle*, London-Paris, Boosey & Hawkes, 1948. Les papiers de Cummings à la Houghton Library de Harvard contiennent un tapuscrit de Cocteau portant le titre « Marie Laurencin », avec des corrections de l'auteur.

113. M. Moore, « *The Dial: A Retrospect* », *Partisan Review*, 1942, repris dans *Predilections*, New York, The Viking Press, 1955, p. 105.

114. P. Morand, « Paris Letter » [May 1927], *The Dial*, June 1927, p. 497-498. Dans une autre « Paris Letter », un an plus tôt, Morand positionne le *Dial* contre les surréalistes et leurs « leaders, Breton and Aragon », lors des adhésions au Parti communiste. Morand choisit alors la provocation jusqu'à l'impensable, « now their position has become identical with that of Anatole France ». P. Morand, « Paris Letter » [March 1926], *The Dial*, April 1926, p. 314.

115. Le témoignage de Ned Rorem est noté dans Gary Fountain et Peter Brazeau, *Remembering Elizabeth Bishop: An Oral Biography*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 160.

116. Dessin en frontispice de l'ouvrage de Pound, *Antheil and the Treaty of Harmony*, introd. Ned Rorem, New York, Da Capo Press, 1968.

# INDEX

- ABRAHAM LE JUIF, 73, 77  
ADDISON, THOMAS, 155  
AGRIPPA, CORNEILLE, 77  
ALBRIGHT, DANIEL, 301  
ALDINGTON, RICHARD, 309, 310, 311, 312, 313, 317, 318  
ALEKSIĆ, BRANKO, 9, 13, 15, 57, 87, 90, 107, 123, 129, 153, 165, 168, 169, 171, 177, 195, 196, 199, 217, 219, 221, 227, 230, 232, 236, 237, 239, 244-247  
ALEKSIĆ, DRAGAN, 79, 84, 86, 87, 145, 226, 246  
ALEXANDRIAN, SARANE, 299  
ALQUIÉ, FERDINAND, 58  
ALTHAUS, THOMAS, 82  
AMIOT, ANNE-MARIE, 219, 244, 246, 273  
ANAXAGORE, 282, 285, 286  
ANDERSON, MARGARET, 314, 315  
ANDREWS, WAYNE, 305  
ANDRIĆ, IVO, 79, 83  
ANTZENBERGER, ELÉONORE, 303  
APOLLINAIRE, GUILLAUME, 71, 226, 228, 229, 282, 299, 310, 316  
ARAGON, LOUIS, 11, 12, 18, 22, 26, 27, 42, 43, 46, 73, 123, 124, 127-129, 137, 145, 149, 157, 167, 174, 196, 219, 220, 227, 229, 240, 246, 303-305, 308-310-314, 317, 321, 322  
ARLAND, MARCEL, 62  
ARP, HANS, 86  
ASHBERY, JOHN, 265-268, 274  
AURIC, GEORGES, 302  
BACH, JOHANN SEBASTIAN, 208  
BAHUN-RADUNOVIĆ, SANJA, 107, 247  
BAKOTIĆ-POPOVIĆ, VJERA, 120  
BALL, HUGO, 86  
BARBARANT, OLIVIER, 311  
BARBUSSE, HENRI, 100  
BARENBLAT, RACHEL, 82  
BARILLI, BRUNO, 94  
BAROUCH, JEAN-CLAUDE, 100  
BARTHES, ROLAND, 75  
BASSET, ANNE-MARIE, 265  
BATAVELJIĆ, OLGA, 94  
BAUDELAIRE, CH. 81, 83, 95, 294, 298  
BAZAINE, JEAN, 95  
BEASLEY, REBECCA, 309, 310  
BECKETT, SAMUEL, 13  
BÉHAR, HENRI, 9, 126, 265, 275, 302, 311  
BENJAMIN, WALTER, 107, 148, 219, 257, 307  
BENOIST-MÉCHIN, JACQUES, 207  
BERNARD, MICHEL, 302  
BERNARD, SUZANNE, 15, 81, 319  
BERTOLINO, NIKOLA, 94, 177  
BIRO, ADAM, 195, 289  
BISHOP, ELIZABETH, 322  
BJELIĆ, NIKOLA, 159  
BLAGOJEVIĆ, DESIMIR, 77  
BLONDEL, CHARLES, 65  
BÖCKLIN, ARNOLD, 94  
BOEHME, JACOB, 77  
BOGDANOVIĆ, MILAN, 136  
BOHR, NIELS, 282  
BONNARD, PIERRE, 99  
BONNET, MARGUERITE, 128, 198, 245, 303  
BOSCH, HIERONYMUS, 153, 159, 288, 289, 291  
BOULOUQUE, CLAUDINE, 321  
BOURDELLE, ANTOINE, 99  
BRADLEY, JOHN, 86  
BRANCUSI, CONSTANTIN, 315  
BRAQUE, GEORGES, 81, 99  
BRAUNER, VICTOR, 126  
BRAZEAU, PETER, 322  
BRETON, ANDRÉ, 9-15, 17, 18, 22, 24-26, 29, 30-38, 40-48, 65, 66, 69-77, 83, 84, 86, 87, 95, 96, 106-108, 115, 117, 118, 123-129, 132, 142, 144-146, 149, 153, 154, 165-169, 174, 177, 183, 193, 195-199, 204, 206, 219, 227-230, 239, 240, 243-247, 260-264, 281-283, 286, 288-291, 299, 301-308, 310, 319, 322  
BRISSET, JEAN-PIERRE, 64, 307  
BRKOVIC, ŽIVKO, 94  
BRUEGEL, PIETER, 159  
BUCKLEY, THOMAS, 312  
BUÑUEL, LUIS, 153, 158, 305  
BUNZEL, WOLFGANG, 82

CAGLIOSTRO, 77  
 CAILLOIS, ROGER, 32, 263, 305  
 CAIZERGUES, PIERRE, 302  
 CALAS, NICOLAS, 281-291  
 CAMUS, ALBERT, 125, 127, 128  
 CAPPON, ALAIN, 159  
 CARASSOU, MICHEL, 195, 259  
 CARLYLE, THOMAS, 153, 159  
 CARROLL, LEWIS, 159, 294, 298, 299  
 CASANOVA, GIACOMO, 75  
 CASSOU, JEAN, 95  
 CAVALCANTI, GUIDO, 306, 313  
 CENDRARS, BLAISE, 228, 310, 314  
 CÉZANNE, PAUL, 173  
 CHABBERT, CHRISTOPHE, 293  
 CHAGALL, MARC, 97, 99, 173, 299  
 CHAPLIN, CHARLIE, 132, 158  
 CHAR, RENÉ, 22, 24, 25, 72, 145, 227, 228, 240  
 CHARCOT, JEAN-MARTIN, 257  
 CHATEAUBRIAND, F.-R. DE, 95  
 CHAZAL, MALCOLM DE, 293-300  
 CHIDE, CHARLES, 229  
 CHRISTIAN, 303, 304  
 CLEARFIELD, ANDREW, 304, 313, 318  
 COCTEAU, JEAN, 62, 299, 301-305, 307, 308, 312, 314-322  
 CONRAD, JOSEPH, 70  
 CORTI, JOSÉ, 177  
 COTARD, JEHAN, 301  
 CREVEL, RENÉ, 10, 12, 24-26, 39, 62, 72, 103, 115, 145, 168, 196-199, 202, 204, 215, 240, 241, 259, 262, 312, 313  
 CRNJANSKI, MILOŠ, 18, 35, 79, 83, 131, 133, 135, 136  
 CROS, GUY-CHARLES, 307, 314  
 CUMMINGS, EDWARD ESTLIN, 321, 322  
 CUNARD, NANCY, 308  
 ĆURČIN, MILAN, 83  
 CURTIUS, ERNST ROBERT, 258, 259, 264  
 D'AQUIN, THOMAS, 289  
 D'ORS, EUGENIO, 287  
 DACHY, MARC, 277, 311  
 DALI, SALVADOR, 11, 25, 36, 37, 45, 72, 98, 101-105, 107, 110, 113, 120, 129, 153, 158, 174, 175, 177, 196-201, 207, 221, 240, 241, 245, 259, 260, 261,  
 DAMASCÈNE, JEAN, 289  
 DAMJANOV, SAVA, 87  
 DARWIN, CHARLES, 176, 206, 214  
 DAUMAL, RENÉ, 145, 195  
 DAVIČO, OSKAR, 9, 11-13, 21, 22, 26, 57, 71, 73, 92, 123, 146, 147, 193, 198, 215, 219, 220, 240-243  
 DAVITCHO, 123, 126  
 DE CHIRICO, GIORGIO, 45, 94, 95, 99, 227, 260, 261  
 DE CUSE, NICOLAS, 73  
 DE PISIS, FILIPPO, 95  
 DEDINAC, MILAN, 9, 12, 18, 20, 21, 25, 30, 41, 43, 79, 80, 84, 92, 105, 113, 115, 123, 125, 132, 145-147, 153, 159, 187, 196, 199, 217, 226, 232, 239, 240-242, 245,  
 DELAUNAY, ROBERT, 81, 97  
 DELAUNAY, SONIA, 97  
 DENEGRI, JEŠA, 90, 94, 98  
 DEPERO, FORTUNATO, 97  
 DERAIN, ANDRÉ, 302  
 DERMÉE, PAUL, 61  
 DESCARTES, RENÉ, 12  
 DESNOS, ROBERT, 62, 73, 74, 241, 243, 247, 294, 299  
 DI COSIMO, PIERO, 44  
 DICKENS, CHARLES, 158  
 DIDA DE MAYO, 67  
 DIMITRIEVIĆ, MLADEN, 18, 21, 239, 241  
 DIMITRIJEVIĆ, KOSTA, 94  
 DIS, VLADISLAV PETKOVIĆ, 131  
 DJURIĆ, DADO, 147  
 DORVAL, MARIE, 73  
 DRAINAC, RADE, 79, 226-229, 232  
 DRIEU LA ROCHELLE, PIERRE, 62  
 DUCET, SARAH, 165, 171  
 DUCHAMP, MARCEL, 18, 308, 314  
 DUCHEMIN, VÉRONIQUE, 239  
 DUČIĆ, JOVAN, 83, 131, 134, 138  
 DUFOUR, CATHERINE, 311  
 DUHAMEL, GEORGES, 307  
 DUMAS, MARIE-CLAIRE, 198, 245  
 DUMONT, JEAN-PAUL, 285  
 EGERIĆ, MIRÓSLAV, 131  
 EHRENBURG, ILYA, 97  
 ELIOT, THOMAS STEARNS, 82, 318  
 ÉLUARD, PAUL, 11, 12, 20, 22, 24, 25, 30, 62, 72, 101, 124, 129, 145, 174, 177, 193, 195-199, 201, 240, 242, 262, 304, 306  
 ENGELS, FRIEDRICH, 180  
 ERNST, MAX, 11, 25, 34, 63, 98, 102, 103, 228, 241, 246, 250, 253, 307,  
 FAILLET, GEORGES-EUGÈNE, 228  
 FARGUE, LÉON-PAUL, 95  
 FAYE, JEAN-PIERRE, 246

FÈNÉON, FÉLIX, 229  
 FIRMAGE, JOE, 321  
 FIŠERA, VLADIMIR-CLAUDE, 247  
 FLAHUTEZ, FABRICE, 308  
 FLAMEL, NICOLAS, 73  
 FLAUBERT, GUSTAVE, 73, 74, 306, 318, 319  
 FOLLET, LIONEL, 304, 308, 309  
 FORD MADOX FORD, 316, 321  
 FORD, CHARLES HENRI, 264, 308, 309, 316  
 FOUJITA, LÉONARD, 97  
 FOUNTAIN, GARY, 322  
 FRANCE ANATOLE, 133, 158  
 FRANK, NINO, 310  
 FRAZER, JAMES GEORGE, 190  
 FREUD, SIGMUND, 18, 32, 37, 38, 42, 65, 80, 97, 106, 115, 154, 156, 158, 190, 195, 211-214, 251, 255-258, 260, 261, 264  
 FRIEDRICH, CASPAR DAVID, 94  
 FROMM, ERICH, 213  
 GALILÉE, 73  
 GAUGUIN, PAUL, 295  
 GAVRIĆ, ZORAN, 30, 90  
 GEORGE, WALDEMAR, 98, 321  
 GERC, MARIJA, 100  
 GIACOMETTI, ALBERTO, 25, 36, 37, 102, 166, 169  
 GIDE, ANDRÉ, 18, 70, 137, 318  
 GLIGORIĆ, VELIBOR, 135  
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG, 81, 168  
 GOGOL, NICOLAS, 153, 159  
 GOLDENSTEIN, JEAN-PIERRE, 302  
 GOLDING, ALAN, 308  
 GOLDSMITH, OLIVER, 155  
 GOLSTON, MICHAEL, 305  
 GONZAGUE-FRICK, LOUIS, 9  
 GOSSE, EDMUND, 309  
 GOSSELIN, ROBERT THOMAS, 93  
 GÖTTSCHE, DIRK, 82  
 GOUILLOUX, LOUIS, 146  
 GOULD, JAMES, 320  
 GOURMONT, REMY DE, 307, 315  
 GRACQ, JULIEN, 308  
 GUISLAIN, JOSEPH, 67  
 GUTTUSO, RENATO, 96  
 HAENDEL, GEORG FRIEDRICH, 271  
 HAMILTON, EDITH, 229  
 HAUSSMANN, RAOUL, 311  
 HAZLITT, WILLIAM, 155  
 HEAP, JANE, 320  
 HEGEL, GEORG WILHELM, 80, 144, 154, 285  
 HÉRACLITE, 73, 282, 285, 286  
 HERMÈS TRISMÉGISTE, 77  
 HITLER, ADOLPHE, 127, 143, 263, 264  
 HOUDIN, ROBERT, 272  
 HUEFFER, MADOX, 309  
 HUELSENBECK, RICHARD, 276  
 HUGNET, GEORGES, 108  
 HUGO, VICTOR, 41, 77, 148, 227, 232, 293, 294  
 HUYSMANS, JORIS-KARL, 81  
 IBROVAC, MIODRAG, 115  
 ILDA-SALON, ANNE, 62  
 JACOB, MAX, 61, 77, 81, 82, 87, 99, 302, 303, 310, 320  
 JAGUER, EDOUARD, 118, 239  
 JANET, PIERRE, 65  
 JARRY, ALFRED, 71, 153, 159  
 JAURÈS, JEAN, 12  
 JEAN DE PATMOS, 286  
 JEAN-JOUVE, PIERRE, 12  
 JOCIĆ, LJUBIŠA, 92, 145, 147  
 JOHNS, RICHARD, 320  
 JOHNSON, BARBARA, 81  
 JOUBERT, JEAN-LOUIS, 295  
 JOUFFROY, ALAIN, 13, 165, 166, 168  
 JOVANOVIĆ (YOVANOVITCH), DJORDJE, 12, 15, 21, 26, 103, 123, 126, 131-139, 146, 179, 187, 195, 208, 215, 220, 242  
 JOYCE, JAMES, 283, 321  
 JUNG, CARL GUSTAV, 257, 258, 259, 264  
 KÁLHO, FRIDA, 93, 94  
 KANDINSKY, VASSILY, 173  
 KANT, EMMANUEL, 192, 290  
 KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ, HANIFA, 14, 17, 38, 65, 70, 90, 107, 177, 179, 197, 215, 245, 247  
 KARLOVCI, SREMSKI, 11, 29, 79, 247  
 KENNER, HUGH, 317  
 KERBELLEC, PHILIPPE, 275  
 KERR, ALFRED, 97  
 KIHM, JEAN-JACQUES, 318  
 KIKI, 320  
 KIMBALL, ANNE, 302  
 KIPKE, ŽELJKO, 98  
 KIŠ, DANILO, 88  
 KITAYAMA, KENJI, 272  
 KOČIĆ, PETAR, 83  
 KODER, DJORDJE MARKOVIĆ, 87  
 KONSTANTINOVIĆ, RADIVOJ, 94  
 KONSTANTINOVIĆ, RADOMIR, 13, 48, 57

KONSTANTINOVIĆ, ZORAN, 245  
 KORDIĆ, MARA, 226  
 KOSTIĆ, DJORDJE, 9, 11, 13, 21-23, 26, 57, 71, 73, 123, 129, 193, 195, 198, 215, 219, 220, 222, 223, 232, 240-243  
 KOSTIĆ, LAZA, 87  
 KOVAČIĆ, DRAGANA, 98  
 KRACAUER, SIEGFRIED, 257  
 KRAUSS, ROSALIND, 105  
 KUBIN, ALFRED, 95  
 KUJAČIĆ, MIRKO, 90, 92  
 KUŠIĆ, SLOBODAN, 161, 162, 242  
 LABISSE, FÉLIX, 38  
 LACAN, JACQUES, 39  
 LAURENCIN, MARIE, 315, 322  
 LAUTRÉAMONT, 35, 42, 64, 71, 73, 75, 76, 81, 85, 118, 125, 128, 153, 159  
 LE BAIL, LOÏC, 239  
 LÉGER, FERNAND, 97, 99, 315  
 LEGRAND, GÉRARD, 195  
 LEIRIS, MICHEL, 267, 273, 282  
 LÉLY, GILBERT, 227  
 LENNAN, MAC, 190  
 LÉVY-BRUHL, LUCIEN, 32, 190  
 LEWIS, WYNDHAM, 306, 307, 312  
 LHOTE, ANDRÉ, 62, 95, 97  
 LJUBA, 242  
 LOY, MINA, 320  
 LOYOLA, IGNACE DE, 75, 290  
 LUBBOCK, JOHN, 190  
 LULLE, RAYMOND, 73, 77  
 MABILLE, PIERRE, 291  
 MACGREGOR, ROBERT, 313  
 MAGRITTE, RENÉ, 35, 98, 105, 113  
 MAHLER, GUSTAV, 207  
 MAĀAKOVSKI, VLADIMIR, 142  
 MAJSKE POLJANE, 89  
 MALAPARTE, CURZIO, 306  
 MALLARMÉ, STÉPHANE, 35, 81, 197  
 MAN RAY, 117, 304, 320  
 MANDIARGUES, ANDRÉ PIEYRE DE, 242  
 MANET, ÉDOUARD, 173  
 MANOJLOVIĆ, TODOR, 79, 80, 84, 131, 132, 136  
 MARCENAC, JEAN, 124  
 MARCHAND, ANDRÉ, 95  
 MARINETTI, F.-T., 97, 148, 228, 302  
 MARKOVIĆ, SLAVOLJUB, 87, 88  
 MARKUŠ, ZORAN, 98  
 MARQUET, ALBERT, 295  
 MARQUIS DE SADE, 69, 73-76, 201  
 MARX, KARL, 115, 180, 206  
 MASSON, ANDRÉ, 38  
 MASSOT, PIERRE DE, 62-64  
 MATIĆ, DUŠAN, 9-11, 13, 14, 18-22, 25, 27, 30, 36, 38, 41, 43, 48, 57, 64, 65, 73, 76, 80, 87, 88, 92, 105, 107-109, 111, 113, 118, 123, 129, 132, 145-147, 161, 165-167, 169, 193, 219, 221, 239-246  
 MATISSE, HENRI, 295  
 MAUPASSANT, GUY DE, 263, 264  
 MAYO, DIDA, 244  
 MAYR, WIELAND, 62  
 MAZZOLA, ADELA, 94  
 MEAD, MARGARET, 284  
 MELIĆ, KATARINA, 194  
 MÉLIÈS, GEORGES, 272  
 MEREDITH, GEORGES, 155  
 MEYER, ARTHUR, 73  
 MICIĆ, LJUBOMIR, 84, 97, 98, 136, 246  
 MILIČIĆ, SIBE, 79  
 MILOVANOVIĆ, BRANKO, 21, 242, 243  
 MIRÓ, JOAN, 13, 25, 102, 169  
 MIŠIĆ, ZORAN, 145, 245  
 MITCHELLN, STEWART, 310  
 MITROVIĆ, NEMANJA, 88  
 MITROVIĆ, SRBA, 88  
 MLADENOVIĆ, RANKO, 79, 80, 83, 85  
 MOLIÈRE, 158  
 MONNY DE BOULLY, 9-11, 13, 15, 19, 39, 47, 53-57, 65, 67, 71, 80, 84, 85, 92, 111, 145, 168, 219, 226-230, 239, 240, 243-246  
 MOORE, MARIANNE, 318, 320, 322  
 MORAND, PAUL, 314, 317, 322  
 MORGAN, LEWIS HENRY, 190  
 MORGENTHAUER, WALTER, 61  
 MUSSOLINI, BENITO, 283  
 NASTASIJEVIĆ, MOMČILO, 87, 196  
 NAUDÉ, GABRIEL, 263  
 NAVILLE, PIERRE, 14, 246  
 NEGRİŠORAC, IVAN, 15, 47, 84,  
 NIEDECKER, LORINE, 305  
 NIETZSCHE, FRIEDRICH, 189, 257  
 NOAILLE, ANNA DE, 62  
 NORTH PEAT, ANTHONY, 61  
 NOVAKOVIĆ, JELENA, 9, 11, 15, 29, 79, 107, 239, 246, 247  
 NUŠIĆ, BRANISLAV, 158  
 PAALLEN, ALICE, 282, 283  
 PAALLEN, WOLFGANG, 282, 283  
 PANDUROVIĆ, SIMA, 131  
 PANSAERS, CLÉMENT, 277

PASSERON, RENÉ, 195, 229, 245  
 PAULHAN, JEAN, 13  
 PAUWELS, LOUIS, 260  
 PAVLOVIĆ, MIODRAG, 13, 80  
 PAVLOVIĆ-BARILLI, MILENA, 14, 89, 93-97  
 PÉRET, BENJAMIN, 9, 11, 13, 22, 25, 72,  
 124, 148, 154, 219, 227, 229, 240, 242, 283,  
 284, 288, 304, 305, 307  
 PETROVIĆ, RASTKO, 18, 79, 80, 84, 92,  
 113, 114, 131-134, 145, 228, 246  
 PICABIA, FRANCIS, 63, 99, 103, 301-304,  
 306, 308, 311, 314, 315, 318, 319  
 PICASSO, PABLO, 18, 62, 81, 97, 99, 225,  
 244  
 PIGNON, EDOUARD, 95  
 PLANCK, MAX, 282  
 PLATON, 186, 285  
 PLOTIN, 286  
 POE, EDGAR, 132, 263, 264  
 POIVERT, MICHEL, 117  
 POPA, VASKO, 13, 80, 147, 246  
 POPOVIĆ, KOČA, 9-12, 21-23, 25, 26, 30,  
 31, 33, 34, 40, 80, 91, 103, 106, 114, 116,  
 120, 123, 126, 145-147, 153, 171, 176, 177,  
 187, 193, 195, 196, 198, 213, 219, 240, 241,  
 243, 244,  
 POPOVIĆ, LJUBA, 147  
 POPOVIĆ, OMAR, 309  
 POPOVIĆ, PETAR, 21, 123, 220, 244  
 POPOVIĆ, RADOVAN, 246  
 POREL, JAQUES, 62  
 POUND, EZRA, 229, 230, 301-310, 312-322  
 PRINZHORN, HANS, 61  
 PROTIĆ, MIODRAG, 36, 90, 91, 94, 95, 115,  
 118  
 PUVIS DE CHAVANNES, PIERRE, 295  
 PYTHAGORE, 77  
 QUENEAU, RAYMOND, 240  
 QUINN, JOHN, 304, 314  
 RABATÉ, JEAN-MICHEL, 306, 307  
 RACHEWILTZ, MARY DE, 309  
 RADIGUET, RAYMOND, 62, 302  
 RAKIĆ, MILAN, 131, 138, 167  
 RAMNOUX, CLÉMENCE, 285  
 RASTEGORAC, IVAN, 88  
 RATKOVIĆ, RISTO, 57, 84, 219  
 RAUSCHNING, HERMANN, 263  
 RAVAL, MARCEL, 62  
 REBOURG, MICHEL, 272  
 REICH, ZDENKO, 12, 244  
 RÉJA, MARCEL, 61  
 RÉJA, PAUL, 61  
 REVERDY, PIERRE, 18, 62, 95  
 RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGES, 229  
 RICARDOU, JEAN, 34  
 RIFFATERRE, MICHAEL, 81  
 RIGAUT, JACQUES, 312  
 RIGOPOULOU, CALLIOPE, 229  
 RIMBAUD, ARTHUR, 19, 35, 71, 73, 81, 129,  
 132, 217, 244, 246, 298  
 RISTIĆ, MARA, 108  
 RISTIĆ, MARKO, 9-15, 18-27, 30-34, 36, 37,  
 39-41, 43-51, 53-55, 57, 64, 70-72, 76, 77,  
 79, 80, 84, 91, 92, 101-103, 105-109, 111-  
 113, 115-117, 120, 121, 123-129, 135, 136,  
 144-147, 153, 154, 158, 161, 165-167, 171,  
 172, 176, 177, 183, 187, 193, 195-199, 201,  
 213, 215, 219, 220, 227-229, 236, 239-247,  
 338,  
 RISTIĆ, ŠEVA, 105, 107-109  
 RIVERA, DIEGO, 93  
 RIVIÈRE, JACQUES, 310  
 ROMAINS, JULES, 307, 314  
 RONSARD, PIERRE DE, 307  
 ROREM, NED, 322  
 ROUART-VALÉRY, AGATHE, 287  
 ROUSSEL, RAYMOND, 265-275, 277-279,  
 283  
 ROY, BRUNO, 13, 165, 169  
 RUBIN SULAIMAN, SUSAN, 106  
 SAINT PAUL, 286  
 SAINT-JOHN PERSE, 95  
 ŠALGO, JUDITA, 88  
 SALMON, ANDRÉ, 228  
 SANUILLET, MICHEL, 303, 304, 314  
 SANTAMARIA DE MINGO, VICENT, 259  
 SARAJLIJA, SIMA MILUTINOVIĆ, 87  
 SATIE, ERIK, 62  
 SAVERY, JOHN, 298  
 SAVINIO, ALBERTO, 95, 102, 166  
 SCHELER, LUCIEN, 199  
 SCHWITTERS, KURT, 86, 311  
 SEKULIĆ, ISIDORA, 83  
 SELIGMANN, KURT, 288  
 SENÉ, JEAN-FRANÇOIS, 305  
 SENNET, MAC, 158  
 SIEBURTH, RICHARD, 304, 307, 308  
 SIMMEL, GEORG, 257, 258  
 SMILJANIĆ, DOBROSLAV, 88  
 SOLLERS, PHILIPPE, 75  
 SONDERBORG, KURT RUDOLF, 33  
 SOUPAULT, PHILIPPE, 10, 13, 14, 145, 166,

247, 304, 308-310  
SOUTINE, CHAÏM, 99  
SPENCER, HERBERT, 190  
SRETENOVIĆ, DEJAN, 30, 35, 90, 98  
STALINE, JOSEPH, 12, 13, 143, 147, 198  
STANIŠIĆ, GORDANA, 94  
STEFANOVIĆ, MIRJANA, 88  
STEIN, GERTRUDE, 86  
STERIJA-POPOVIĆ, JOVAN, 98, 158  
STODOLNY, PATRICIA, 246  
STOJANOVIĆ GULESKI, SMILJA, 94  
STOJANOVIĆ-PANTOVIĆ, BOJANA, 15, 79, 83, 84,  
SUBOTIĆ, IRINA, 14, 89, 98, 246,  
SURVAGE, LÉOPOLD, 97  
SWIFT, JONATHAN, 95, 153  
TANGUY, YVES, 25  
TAUPIN, RENÉ, 318  
TENNIEL, JOHN, 298  
TERECHKOVITCH, KOSTIA, 95  
TEŠIĆ, GOJKO, 15, 86, 88, 131,  
THAYER, S. 304, 308, 313, 314, 322  
THIRION, ANDRÉ, 10, 11, 13, 22, 91, 107, 124, 177, 240, 244, 246, 247  
THOUARD, JEANNIE, 223  
THOUARD, VALÉRIE, 153, 177, 195, 236  
TIJARDOVIĆ-POPOVIĆ, JASNA, 90, 112, 114, 121  
TITO, JOSIP BROZ, 12  
TODIĆ, MILANKA, 11, 14, 36, 90, 101-103, 105, 107, 108, 111-113, 115-120,  
TOKIN, BOŠKO, 79  
TRIFUNOVIĆ, LAZAR, 94  
TRIOLET, ELSA, 12, 15, 123-126, 129, 196,  
TROST, DOLFI, 262  
TROTSKI, LÉON, 12, 282, 290  
TUCCE, JOANA, 62  
TZARA, TRISTAN, 24, 25, 30, 62, 63, 125, 126, 194, 262, 275-277, 303, 304, 311, 313, 320  
UJEVIĆ, TIN, 79, 226, 232  
UŠKOKOVIĆ, MILUTIN, 83  
VACHÉ, JACQUES, 71, 73, 153, 154, 246, 312  
VALENTIN, BASILE, 77  
VALÉRY, PAUL, 95, 302  
VAN GOGH, VINCENT, 295  
VANE BOR, 9, 11, 12, 21, 22, 25, 26, 30-32, 35-39, 42, 43, 46, 57, 71, 91, 92, 101, 103, 109, 111, 112, 116-121, 123, 161, 171, 177, 179, 187, 195-199, 206-208, 210, 211, 213, 216, 219, 220, 222, 240, 241, 244, 246  
VASCHIDE, NICOLAS, 61  
VASIĆ, DRAGIŠA, 79  
VE POLJANSKI, BRANKO, 14, 79, 84, 89, 97-99, 145, 246  
VELJKOVIĆ, BRANISLAV, 88  
VIGNY, ALFRED DE, 73, 74  
VILDRAC, CHARLES, 307  
VILLON, JACQUES, 301  
VINAVER, STANISLAV, 79, 80, 83, 87, 135, 159, 196  
VINCHON, JEAN, 62, 63  
VIOLHIR, JEAN, 103  
VIŠACKI, JELENA, 59, 88, 110, 139  
VITRAC, ROGER, 62  
VIVALDI, ANTONIO, 208  
VIVANT DENON, DOMINIQUE, 74, 75  
VOJNOVIĆ, LUJO, 83  
VOLTAIRE, 12  
VUČKOVIĆ, RADOVAN, 48, 79, 80  
VUČO, ALEKSANDAR, 9, 10, 12, 13, 18, 19, 21, 27, 30, 36, 71, 80, 92, 103-105, 107-109, 112, 123, 133, 145-147, 161, 220, 239, 243, 244  
VUČO, LULA, 92, 109  
VUČO, NIKOLA, 92, 103, 104, 105, 110-114, 116-121  
VUILLARD, ÉDOUARD, 99  
VUKOVIĆ, DJORDJIJE, 15, 141,  
WALDBERG, PATRICK, 227, 242  
WARNOD, ANDRÉ, 99  
WHITEHEAD, ALFRED NORTH, 284  
WILLIAMS, CARLOS WILLIAM, 307, 308, 310, 312, 319, 320  
WURMSER, ANDRÉ, 12  
YACOVLEFF, ALEXANDRE, 99  
ZADKINE, OSSIP, 95, 97, 99  
ZÉNON, 282, 285  
ŽIVANOVIĆ-NOÉ, RADOJICA, 12, 14, 21, 23, 25, 38, 91, 92, 111, 123, 174, 195, 219, 221, 222, 245  
ZUKOFSKY, LOUIS, 305, 308  
ZYLBERSTEIN, JEAN-CLAUDE, 259

## TABLE

<b>Dossier_Serbie</b>	<b>7</b>
Henri BÉHAR, Jelena NOVAKOVIĆ, Branko ALEKSIĆ : De la Place Blanche à la Ville Blanche	9
Hanifa KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ : Historique des relations surréalistes franco-serbes	17
Jelena NOVAKOVIĆ : Le surréalisme de Belgrade face aux questions d'esthétique et de poésie	29
Ivan NEGRIŠORAC : Deux modèles de texte automatique surréaliste : Marko Ristić et Monny de Bouilly	47
Anouck CAPE : Paris-Belgrade-Paris : invitations à la folie	61
Spomenka DELIBAŠIĆ : « Le papillon philosophique... »	69
Bojana STOJANOVIĆ-PANTOVIĆ : Caractéristiques structurelles du poème en prose chez les surréalistes serbes	79
Irina SUBOTIĆ : Le surréalisme belgradois et les arts plastiques	89
Milanka TODIĆ : <i>La bille explosive</i> , l'objet et la photographie dans le surréalisme serbe	101
Marc AUFRAISE : Panorama des usages et pratiques stratégiques de la photographie surréaliste serbe	111
Branko ALEKSIĆ : La polemique Elsa Triolet-André Breton autour des surréalistes yougoslaves	123
Gojko TESIC : Les pamphlets de Djordje Jovanović	131
Djordjije VUKOVIĆ : Rupture, violence	141
<b>Anthologie</b>	<b>151</b>
Marko RISTIĆ : Humour et poésie	153
Aleksandar VUČO, Vane ŽIVADINOVIĆ, Slobodan KUŠIĆ, Dušan MATIĆ, Marko RISTIĆ : Les charmes de l'automatisme ou sept minutes de génie	161
Koča POPOVIĆ et Marko RISTIĆ : Esquisse d'une phénoménologie de l'irrationnel	171
Djordje JOVANOVIĆ -Vane BOR : Le surréalisme aujourd'hui.	179
Introduction à une analyse générale du surréalisme	179

Vane BOR : Contribution autocritique à l'étude de la morale et de la poésie (Le surréalisme aujourd'hui)	187
Enquête sur le désir (1932), réponses de S. DALI, P. ÉLUARD, R. CREVEL, A. BRETON, V. BOR, M. DEDINAC	195
<b>Variété</b>	<b>249</b>
Jean ARROUYE : Max Ernst, <i>Oedipus rex</i>	251
Paolo SCOPELLITI : Profondeur, surface, transparence	255
Anne-Marie BASSET : Du roman au théâtre : genèse de l'adaptation théâtrale d' <i>Impressions d'Afrique</i>	265
Richard SPITERI : Nicolas Calas et « l'Europe aux anciens parapets »	281
Françoise Py : Chazal peintre : des images d'anges	291
<b>Documents</b>	<b>299</b>
Stephen STEELE : Cocteau-Pound-Breton avec un inédit de 1922 : une étude des environs	301
<b>Index</b>	<b>323</b>
<b>Table</b>	<b>329</b>



